

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO E IDENTIDAD: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES

Carlos Alberto Hiriart Pardo
Noemí Rubio Pozuelo
Pablo Prieto Hames
Paula Revenga Domínguez (Eds.)



UCOPress
Editorial Universidad de Córdoba



PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO E IDENTIDAD: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES

CARLOS ALBERTO HIRIART PARDO
NOEMÍ RUBIO POZUELO
PABLO PRIETO HAMES
PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ
(Eds.)

Patrimonio Arquitectónico e Identidad: perspectivas interdisciplinares.— Córdoba:
UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba y Universidad Michoacana de San Nicolás de
Hidalgo, 2025

17 x 24 cm, 430 pp., il. color.

THEMA: AM

Eds.: Carlos Alberto Hiriart Pardo, Noemí Rubio Pozuelo, Pablo Prieto Hames
y Paula Revenga Domínguez

© De los textos: sus autores

© Edita: UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2025
Campus Universitario de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km 396. 14071 Córdoba (España)
Tel.: (+34) 957 21 81 26
<https://ucopress.uco.es> • ucopress@uco.es

e-ISBN: 978-84-9927-937-4

DOI: <https://doi.org/10.21071/000086>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Imagen de cubierta: detalle de entablamento. Giovanni Battista Montano (1545-1621)
—Dibujos, grabados y fotografías— 1610. Conservado en Biblioteca Nacional de España,
(Empleada sólo para propósitos educativos).



Este documento está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España.

Se permite libremente copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra siempre y cuando se reconozca la autoría y no se use para fines comerciales. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO E IDENTIDAD: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES

Carlos Alberto Hiriart Pardo, Noemí Rubio Pozuelo, Pablo Prieto Hames, Paula Revenga Domínguez 5

IDENTIDAD ARQUITECTÓNICA Y PRECEPTOS CONSTRUCTIVOS DESDE LA HISTORIA DEL ARTE

La chiesa di Santa Maria dei Greci (Agrigento, Sicilia): molteplici Identità, unica configurazione architettonica
Simona Sanzo 13

I Solatia, le residenze di soggiorno dei re normanni di Sicilia
Donatella Marcazzò 29

Architetti-Scenografi a Bologna (1515-1543)
Lorena Vallieri 45

El desaparecido convento de San Lorenzo de Montilla (Córdoba): un ejemplo de la práctica y preceptos arquitectónicos de la observancia franciscana
Elena Bellido Vela 75

Identificación de elementos constructivos y volúmenes originarios de la reconstrucción en 1645 de la Iglesia de Alcabón (Toledo)
Lourdes Arroyo Rosa 103

Hegel and the 20th century: theory and practice on heritage
Ramón Alemany Güell 121

“La Catedral olvidada”: un caso de patrimonio arquitectónico e industrial en la localidad de Guadalcazar: reflexiones sobre su puesta en valor.
Elena Díaz Navarro 145

ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: ESTRATEGIAS DE GESTIÓN SOSTENIBLE

El patrimonio arqueológico tardoantiguo de Córdoba: reflexiones y propuestas para su gestión y uso turístico
Inmaculada Villafranca Jiménez 161

Arquitectura del vino en Mexico: espacios de identidad, paisaje y marca
María José Fernández Barberena 179



Centro histórico de Cartagena de Indias: estrategias en la búsqueda de un turismo sustentable <i>Ricardo Alberto Zabaleta Puello</i>	209
Estrategias para la salvaguarda del paisaje rural y la arquitectura cafetera del corregimiento de San Joaquín - Cauca, Colombia <i>Liseth Catherine Mejía Mora y Diana Yinneth Dorado Garzón</i>	229
Rabat: between world heritage and urban management <i>Ikrame Selkani</i>	249
Metodología para el análisis comparado de sistemas de indicadores de turismo cultural y sostenible en el marco de ciudades patrimoniales con turismo de masas en el área del mediterráneo <i>Héctor Manuel Aliaga de Miguel</i>	269

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: ENFOQUES CONTEMPORÁNEOS PARA SU ESTUDIO Y DIFUSIÓN

Il cronotopo e la dinamica dello spazio quadridimensionale edificato <i>Paula Revenga Domínguez y Leonardo D'Angelo</i>	287
La resignificación patrimonial de lo efímero a través de la arquitectura experimental de raumlabor <i>Noemí Rubio Pozuelo</i>	309
La importancia de la aplicación de los métodos no destructivos en la conservación de edificaciones históricas en México <i>Mayra Irery Carrillo Gómez</i>	327
Virtualización del patrimonio arquitectónico: tecnologías inmersivas para su acceso, difusión y apropiación <i>María Sánchez Rivas</i>	355
El tesoro como herramienta para el estudio y análisis del patrimonio arquitectónico digital <i>Beatriz Garrido Ramos</i>	379
Recuperando lo efímero: reconstrucción virtual del túmulo funerario de Carlos II en Palma de Mallorca <i>Joaquín Bujalance Montilla</i>	393
Arquitectura, estética y nuevas tecnologías: estudio y reconstrucción virtual de la antigua caseta del Círculo de la Amistad de Córdoba <i>Manuel A. Pérez Rivas</i>	409

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO E IDENTIDAD: PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES

Carlos Alberto Hiriart Pardo

Noemí Rubio Pozuelo

Pablo Prieto Hames

Paula Revenga Domínguez

“La mayor gloria de un edificio no depende, en efecto, ni de su piedra, ni de su oro. Su gloria toda está en su edad, en esa sensación profunda de expresión de vigilancia grave, de simpatía misteriosa, de aprobación o de crítica que para nosotros se desprende de sus muros, largamente bañados por las olas rápidas de la humanidad”.

(John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*)

El patrimonio arquitectónico constituye, más que un conjunto de edificaciones heredadas, un entramado de significados, memorias y saberes que configuran nuestra relación con el tiempo y el espacio. En la actualidad, dialogar sobre patrimonio implica superar la mirada estática que lo reducía a la contemplación pasiva y a la conservación material de los monumentos para reconocerlo como un todo orgánico, un sistema vivo, donde convergen disciplinas, metodologías y sensibilidades diversas que buscan comprender su dimensión cultural, social y simbólica.

Reflexionar e investigar sobre el patrimonio arquitectónico, como propone *Arquitectura e identidad: diálogos desde el patrimonio arquitectónico*, supone iniciar una dialéctica entre el pasado y el presente, lo tangible y lo inmaterial, la preservación de la memoria colectiva y los desafíos del futuro. Desde las aportaciones de las nuevas tecnologías al ámbito humanístico hasta las propuestas que versan sobre patrimonios emergentes, evidencian cómo la reflexión patrimonial se renueva, explorando horizontes donde la arquitectura se convierte en sujeto de conocimiento, identidad y transformación. Todo ello cristaliza en un ejercicio intelectual que aborda las múltiples dimensiones de lo patrimonial, no como un

constructo bien delimitado y cosificado, sino como un fenómeno plural. De esta forma, aunque los capítulos que conforman la presente publicación dialogan desde geografías y tradiciones académicas diversas, todos ellos componen una hoja de ruta con una preocupación común: la necesidad de entender el patrimonio como un legado vivo y cambiante.

En las páginas de este libro el patrimonio se concibe como un medio en el que deben convivir los valores primigenios que motivaron la construcción de un edificio y sus correspondientes materiales con los diferentes usos y expectativas que proyectan sobre él las comunidades que lo habitan. Cada autor aporta una perspectiva que expande las fronteras del conocimiento: desde los estudios historiográficos -que plantean la evolución de una arquitectura- hasta las aproximaciones tecnológicas, que utilizan reconstrucciones virtuales como herramientas para la difusión del conocimiento, sin olvidar las tensiones inherentes a la gestión de los bienes patrimoniales, pues en ella los centros históricos y la conservación de estructuras urbanas evidencian los dilemas contemporáneos, en los que el binomio turismo y sostenibilidad se enfrenta a la necesidad de equilibrar la preservación de la identidad cultural con el desarrollo económico y las demandas de una sociedad globalizada.

Los autores inciden, con sus diferentes estudios, en que la arquitectura no es un arte aislado y neutral, sino una forma de pensamiento que refleja relaciones de poder, modos de vida y estructuras de significado que cambian a lo largo de la historia. Por lo tanto, las certeras categorías patrimoniales que sirvieron, sobre todo a mediados del siglo XX, para atender al estudio y clasificación rigurosa de los bienes culturales es, hoy en día, totalmente permeable y se encuentra abierta a la introducción de nuevos elementos, como así lo demuestran los conceptos de Paisaje e Itinerario Cultural, Patrimonio Industrial o Patrimonio Audiovisual. No obstante, es indudable que tanto las categorías patrimoniales recientes como las antiguas junto a los nuevos elementos que merecen formar parte de nuestra identidad, sufren actualmente profundos procesos de banalización cultural, siendo evidente, por ejemplo, en la gentrificación de los conjuntos históricos o la turistificación de monumentos, los cuales no están diseñados para soportar un amplio aforo ni un ritmo de visitas ininterrumpido.

Los investigadores e investigadoras del patrimonio deben contribuir con sus estudios y análisis a encontrar y favorecer las mejores estrategias de tutela que permitan preservar la integridad de unos bienes que, en la mayoría de las ocasiones y parafraseando a John Ruskin, llevan en “esa sensación profunda de expresión de vigilancia grave” siglos y siglos de historia, fraguando y definiendo la identidad cultural de la colectividad. Por consiguiente, las nuevas iniciativas en el ámbito de la investigación permiten revisar o replantear problemáticas tradicionales

bajo nuevos enfoques, resultando especialmente estimulante la manera en que los estudios, aquí presentes, integran las tecnologías emergentes no solo como instrumentos de registro, sino como medios de conocimiento. La implantación de la “virtualidad” redefine así la noción de experiencia patrimonial sin reducirla a la mera reproducción digital o a la pérdida de la presencia física, sino que amplía sus modos de significación. Este alcance, lejos de desvanecer el valor de lo material, lo enriquece, al permitir que se avance en el conocimiento de nuestro legado cultural, así como posibilitar que nuevas audiencias interactúen con el espacio arquitectónico desde otros lenguajes y sensibilidades.

Este volumen prolonga nuestro compromiso con la investigación y la preservación del patrimonio arquitectónico, algo en lo que ya se incidió en dos publicaciones anteriores, *Visiones interdisciplinarias sobre patrimonio arquitectónico* (2019) y *Repensando el patrimonio arquitectónico. Aproximaciones interdisciplinarias* (2022), que formaban parte de una trilogía que se cierra con esta última obra colectiva. Gracias al esfuerzo y a la colaboración de la Universidad de Córdoba (España) y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México), esta compilación constituye un nuevo aporte al estudio del patrimonio arquitectónico, presentando avances de investigación de especialistas de diversas latitudes y disciplinas que se ocupan de temas como la historia y conservación de bienes inmuebles, las prácticas para una correcta gestión del patrimonio arquitectónico o las nuevas vías de difusión cultural.

Las contribuciones, sometidas a un riguroso proceso de arbitraje por pares ciegos, se organizan en tres grandes bloques. En el primero “Identidad arquitectónica y preceptos constructivos en la Historia del Arte” se presentan diversos estudios que profundizan en las múltiples identidades y funciones simbólicas que puede poseer una obra arquitectónica a lo largo de la historia, abarcando desde el patrimonio edificado y el paisaje hasta la escenografía y el diseño de máquinas teatrales, así como los tratados y la historiografía de la arquitectura. En el segundo bloque “Arquitectura y patrimonio: estrategias de gestión sostenible” se dan cita estudios dirigidos a la correcta gestión y salvaguarda de diferentes tipologías patrimoniales, a través de las cuales subyacen propuestas para una gestión sostenible, tanto de conjuntos históricos como de paisajes culturales, incluyendo al turismo como agente clave para su valorización, pero también como un importante agente que contribuye a su deterioro. Finalmente, en el tercer bloque “El patrimonio arquitectónico. Enfoques contemporáneos para su estudio y difusión”, se encuentran investigaciones en las que se aplican las nuevas tecnologías al ámbito del patrimonio arquitectónico, bien sea para la experimentación de métodos no invasivos en el ámbito de la conservación de antiguas edificaciones, bien sea para aplicar las herramientas de modelado 3D en la

reconstrucción virtual de una arquitectura efímera barroca o reflexionar sobre las posibilidades de difusión cultural que brinda la aplicación de las nuevas tecnologías al ámbito humanístico.

Esperamos que esta publicación, de marcado enfoque interdisciplinar, contribuya a una comprensión más completa y profunda del patrimonio arquitectónico, y que fructifique en acciones que fortalezcan su estudio y salvaguarda, confiando en el buen hacer de la comunidad científica para promover el reconocimiento y el entusiasmo por nuestra herencia cultural en las generaciones venideras, pues no se puede olvidar que el patrimonio arquitectónico pertenece a todos, pero su futuro depende de nuestra capacidad colectiva para entenderlo más allá del valor rememorativo y de sus límites disciplinares y administrativos.

IDENTIDAD ARQUITECTÓNICA Y PRECEPTOS CONSTRUCTIVOS DESDE LA HISTORIA DEL ARTE



LA CHIESA DI SANTA MARIA DEI GRECI (AGRIGENTO, SICILIA): MOLTEPLICI IDENTITÀ, UNICA CONFIGURAZIONE ARCHITETTONICA

Simona Sanzo

Ubicazione

La chiesa, come detto, è ubicata nell'estremità più alta del colle di Agrigento, all'interno di un tessuto medievale molto fitto; risulta infatti circondata da case e da qualche edificio nobiliare che ne impediscono una vista immediata, conducendo il visitatore ad una graduale scoperta (Fig. 1).

E' stata eretta sui resti di un tempio greco e rappresenta, insieme alla Cattedrale di Siracusa, uno dei pochi esempi in Sicilia di tale pratica di riuso.

Diversamente dagli altri templi, certamente più conosciuti, quali quello della Concordia, di Giunone, ed Ercole, che sono stati eretti sulla cresta rocciosa che delimita l'estremità meridionale della città antica, il tempio (tempio E) su cui è stata edificata successivamente la chiesa di Santa Maria dei Greci, sorge invece sul colle di Girgenti, quello ubicato nella parte occidentale, che invece costituisce il limite nord della città, in cui vi era l'abitato in epoca greca¹ e sul quale in tempi successivi sono stati edificati il complesso monumentale voluto dalla Famiglia nobiliare dei Chiaramonte, oggi sede del seminario arcivescovile, la Cattedrale con il suo Palazzo arcivescovile e il Castello (Fig. 2).

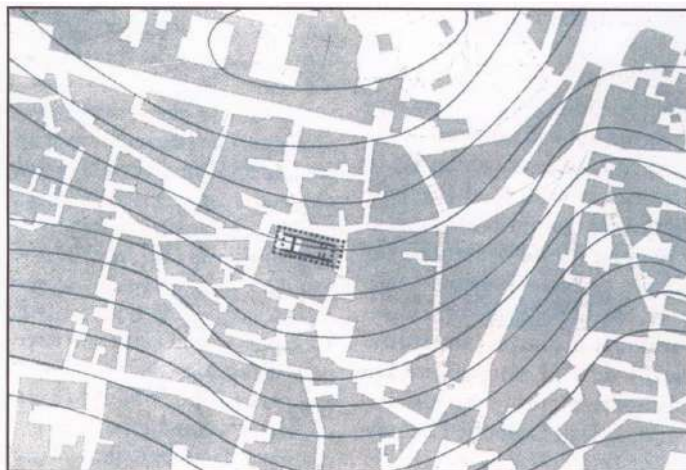
Consistenza del complesso edilizio

La piccola chiesa di Santa Maria dei Greci, considerato un gioiello prezioso² incastonato nel cuore medioevale della città, custodisce tra le sue mura secoli di storia millenaria che stratificandosi l'hanno resa uno scrigno di arte e di cultura.

La chiesa, che si sviluppa sull'asse est-ovest, con soli due fronti visibili sulla strada, (Figg. 3-4) poichè gli altri due risultano inglobati nel caseggiato contiguo,

1 Polibio VI: 51.

2 De Gregorio, 2005: 1.



Il tempio nel contesto storico di Agrigento.

Figura 1. Il tempio nel contesto storico di Agrigento, in Nino Vicari: L'enigma del tempio di Giove Polieo di Agrigento.

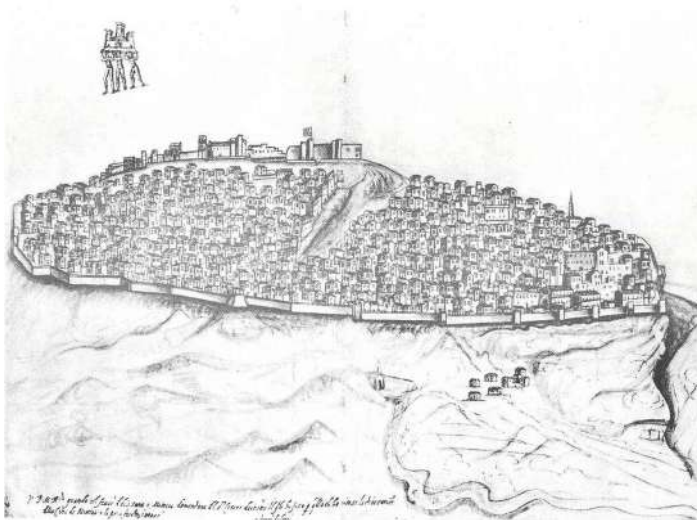


Figura 2. Veduta della collina di Girgenti, in Nino Vicari: L'enigma del tempio di Giove Polieo di Agrigento.

si presenta oggi con la semplicità dei suoi volumi essenziali che consentono un'immediata lettura tipologica; è costituita da tre navate, di cui quella centrale più alta, e da tre absidi semicircolari in pietra arenaria.

E' preceduta da un piccolo cortile-sagrato, dal quale si scorge la semplice facciata a salienti, in pietra arenaria, dalla quale emerge il portale ogivale in pietra calcarea (Fig. 5).

Sempre dal cortile-sagrato, si può osservare come la navata nord della chiesa sia occultata dalla presenza di un corpo di fabbrica a tre elevazioni, oggi adibito ad *Antiquarium* (Fig. 5), nelle cui fondamenta si trovano, e risultano visibili, il *Krepidoma* e alcuni resti delle colonne del tempio greco sul quale è stata edificata, come detto, la chiesa stessa.

Sempre nella fondamenta di questo edificio, sono state ritrovate, durante gli ultimi lavori di scavo archeologico³ dell'area di sedime, interessanti tracce riconducibili a differenti periodi storici. Tali ritrovamenti hanno contribuito alla lettura delle diverse stratificazioni storiche accorse nel sito e che, come fonti primarie, verranno analizzate nei paragrafi che seguono.

Trasformazioni del sito nel tempo e nuove identità

Il sito dalle origini

Non ci sono dati certi in merito alla frequentazione della collina nord-ovest della città in epoca precedente all'arrivo dei greci⁴. Certamente, la campagna di scavi effettuata tra il 2002 e il 2004 nel sito monumentale, oggi costituito dalla chiesa di *Santa Maria dei Greci* e dall'attiguo *Antiquarium*, ha avuto una valenza di straordinaria importanza per la ricostruzione storica dell'area, attraverso una documentazione scientifica attendibile.

Gli scavi archeologici, infatti, eseguiti su una porzione dell'*Antiquarium*, hanno permesso il ritrovamento di uno strato preistorico consistente, all'interno del quale sono stati ritrovati diversi frammenti di ceramica, di selci e un'ascia litica⁵. A questi rinvenimenti si è aggiunta la scoperta di una buca profonda di forma pressochè

3 I lavori di scavo archeologico rientrano nel *Progetto per il restauro statico e conservativo della chiesa "SANTA MARIA DEI GRECI" e dei locali annessi sul tempio di Zeus Polieo, nel centro storico di Agrigento*, redatto dall'arch. Gerlando Sanzo e dall'Ing. Giulio Sajevo, finanziato dal Ministero per i Beni Culturali e Architettonici. L'intervento di Restauro e recupero dell'intero complesso monumentale, avvenuto tra il 2002 e il 2004, è stato portato avanti con la collaborazione sinergica dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Agrigento, della Committenza e di tutti i Servizi della Soprintendenza di Agrigento (archeologico, architettonico, pittorico). A tali lavori di restauro e recupero, la scrivente ha avuto modo di partecipare come collaboratrice, sia nella fase progettuale che della direzione dei lavori.

4 Griffo, 1948: 7.

5 I reperti rinvenuti, che costituiscono le fonti primarie della ricerca, sono, in parte, custoditi dalla Soprintendenza nei propri depositi e oggetto di studio, altri risultano esposti presso l'*Antiquarium*, altri, *in loco*. Nello specifico, quelli che fanno parte integrante della struttura architettonica della chiesa, sono stati opportunamente messi in luce durante i lavori di recupero, e risultano apprezzabili dalla comunità scientifica e dagli innumerevoli viaggiatori che quotidianamente visitano il monumento.



Figura 3. Prospetto nord-est successivo ai lavori di restauro del 2002-2004, Giulio Sajeve, Archivio documentazione di cantiere della Direzione dei lavori.



Figura 5. Vista cortile-sagrato successivo ai lavori di restauro del 2002-2004, Giulio Sajeve Archivio documentazione di cantiere della Direzione dei lavori.



Figura 4. Prospetto nord successivo ai lavori di restauro del 2002-2004, Giulio Sajeve, Archivio documentazione di cantiere della Direzione dei lavori.

circolare, interpretata dagli archeologi che hanno eseguito lo scavo, come l'alloggio del palo centrale di una capanna. Tuttavia, risulterebbe necessaria la realizzazione di una ulteriore investigazione archeologica su questi reperti che possa offrire un nuovo contributo alla ricerca.

Se da un lato occorrono ulteriori indagini per conoscere l'ampiezza e la tipologia degli insediamenti preistorici esistenti nell'area, di cui restano, come visto, poche tracce, dall'altro, la presenza di queste ultime consente di affermare con certezza, che una porzione della superficie, su cui attualmente insiste l'*Antiquarium*, non è stata mai interessata dalla successiva edificazione del tempio. Questa evidenza ha consentito di circoscrivere l'area su cui si trova il limite occidentale del tempio stesso, che fino all'epoca di esecuzione dei recenti scavi era frutto di ipotesi. La conferma archeologica che documenta la veridicità di questa riflessione è desunta dalla osservazione dell'unità stratigrafica⁶ che ha rivelato come l'area non era mai stata interessata dalla edificazione del tempio, altrimenti, questo strato sarebbe risultato compromesso per raggiungere il piano di roccia per la realizzazione delle fondazioni, come già avvenuto sugli altri lati del tempio, sottoposti anch'essi a scavo archeologico.

Tale circostanza diventa ancora più importante per il contributo offerto alla individuazione del limite occidentale del tempio (Fig. 6), di cui ancora non si hanno definitive certezze, ma solo ipotesi verosimili, confermabili solo attraverso la prosecuzione della campagna di scavo all'interno del cortile-sagrato.

Periodo greco

In tempi successivi all'insediamento preistorico, probabilmente all'epoca del tiranno Terone (448 a.C.) l'area fu scelta dai greci come luogo per la costruzione di alcuni edifici di culto. Diversamente dagli altri templi, certamente più conosciuti, quali quello della Concordia, di Giunone, ed Ercole, eretti sulla cresta rocciosa che delimita l'estremità meridionale della città antica, il tempio di Atena, su cui fu edificata successivamente la chiesa, è stato innalzato sull'altura occidentale, in cui vi era l'abitato in epoca greca che insieme all'altura orientale, detta della *Rupe Atenea*, costituivano il limite nord della città.

La scelta dell'area probabilmente è stata dettata dalla particolare condizione del sito, ubicato nella parte più alta della città, e quindi idoneo per la difesa e, nello stesso tempo suggestivo poichè dominava l'intera valle e il mare⁷.

Non si conoscono con certezza le dimensioni reali del tempio, ma gli ultimi scavi archeologici, condotti sul sito dove oggi insiste la chiesa di *Santa Maria*

6 L'osservazione delle differenti unità stratigrafiche congiuntamente all'analisi della relazione di scavo che le accompagna, ha permesso di avanzare una riflessione in merito al limite occidentale del tempio.

7 Polibio, IX, 27, in Griffo 1948: 8. Topografia storica di Agrigento Antica "La città di Agrigento per tante cose differisce da molte altre città; ma ancora per la sua fortezza e soprattutto per la sua bellezza e costruzione".

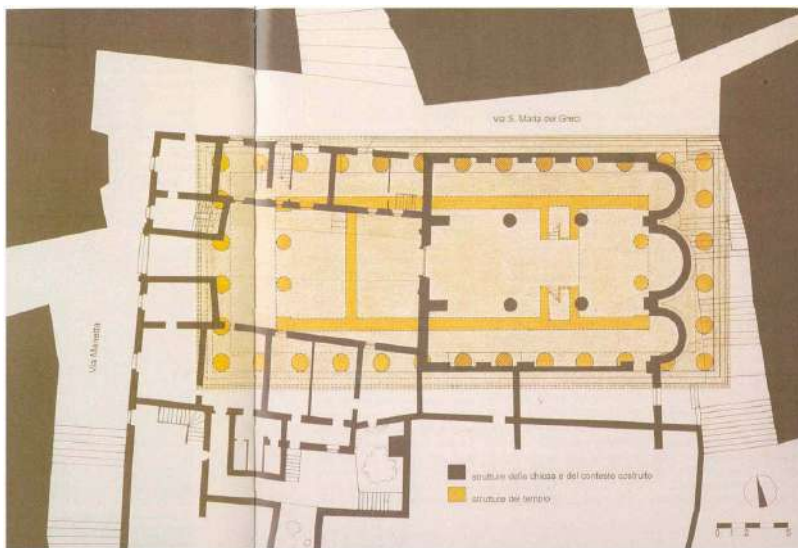


Figura 6. Ricostruzione grafica della iconografia del tempio, in Nino Vicari, "L'enigma del tempio di Giove Polieo".

dei Greci, hanno consentito agli studiosi di avanzare una ricostruzione attendibile dell'assetto planimetrico del tempio, che è un esastilo periptero, e di fornire una probabile dimensione dello stilobate (Fig.6).

Oggi il tempio non può essere colto nella sua interezza poichè ha subito trasformazioni irreversibili per la edificazione della chiesa cristiana; tale circostanza, se da un lato ha comportato la perdita di significative parti, dall'altro ne ha custodite altre, che sono state inglobate nelle strutture della chiesa cristiana nascente. Nei secoli successivi altri interventi edilizi dovuti a nuove esigenze di culto, hanno determinato la perdita di ulteriori parti.

Della struttura del tempio greco, oggi, nonostante i reiterati interventi di spoliazione e i molteplici interventi eseguiti sulla chiesa, sono facilmente leggibili alcuni significativi elementi:

- i tre gradini del crepidoma settentrionale, protetti da un cunicolo coperto da una volta costruita nella prima metà dell'ottocento, sottostante al piano stradale;
- i resti di sei colonne della peristasi settentrionale e cinque colonne di quella meridionale; le stesse, all'interno della chiesa, risultano sezionate a metà, poiché nel tempo sono state utilizzate come piccoli altari, mentre sul lato esterno alla chiesa si apprezzano le scanalature;
- parte delle fondazioni del tempio nell'area della navata destra della chiesa e nell'area antistante le absidi; queste sono state poste in luce durante i lavori di

scavo condotti nella metà del secolo scorso dal soprintendente Griffo il quale aveva stimato una lunghezza complessiva del tempio in m 34,70⁸.

La campagna di scavi condotta tra il 2002 e il 2004 ha restituito alla collettività i resti delle fondazioni della cella e degli *pteromata*, tra l'altro non completamente leggibili per la presenza di cripte post medievali alloggiate sopra i resti del tempio greco e che hanno obliterato soprattutto la parte centrale delle fondazioni della cella.

La prisza cristianità

La presenza di una comunità cristiana consolidata in Agrigento, è documentata soprattutto dalla presenza di ipogei catacombali nella collina dei templi e della basilichetta paleocristiana ai piedi del versante orientale della stessa di cui riferiscono anche molti studiosi⁹.

Come è noto, le prime comunità cristiane dovevano incontrarsi in segreto, presso aree cimiteriali sotterranee, nelle catacombe o in altri luoghi segreti, ma, a seguito del provvedimento imperiale emanato da Costantino con l'Editto di Milano del 313 d.C., poterono riunirsi apertamente; ecco che nasce la necessità di trovare edifici di culto nei quali potersi radunare per la celebrazione dei nuovi riti.

A partire dal IV-V secolo d.C. si diffonde in Occidente, la cosiddetta "pratica del riuso" attraverso la cristianizzazione degli edifici di culto pagani¹⁰. Esempi più conosciuti di riutilizzo di edifici pagani in Sicilia sono stati l'*Athenaion di Siracusa*, il tempio della Concordia e di Demetra ad Agrigento, trasformate rispettivamente nelle chiese dei SS. Pietro e Paolo e di San Biagio.

Tale riadattamento, da edificio di culto pagano ad edificio di culto cristiano, è avvenuto attraverso varie operazioni di trasformazione che hanno comportato la distruzione di alcuni essenziali elementi architettonici nei templi classici, come ad esempio, le colonne del peristilio e i muri della cella.

Anche la chiesa di *Santa Maria dei Greci* è frutto di tale processo di conversione; infatti, oggi, dell'antico tempio rimangono poche ma significative tracce, già evidenziate nel paragrafo precedente.

L'età medievale

Bizantini, arabi e normanni

La civiltà bizantina ebbe vita in Sicilia per più di tre secoli (535-829 d.C.) fino alle incursioni musulmane; ad Agrigento, in particolare, gli Arabi si impossessarono della città nell'827 d.C. e vi abitarono fino alla conquista normanna da parte di Ruggero nel 1086.

8 Griffo, 1957: 119.

9 De Gregorio, 1996: 15-16.

10 Vaes, 1989: 299-311.



Figura 7. Vista della parete meridionale della chiesa dalla quale risultano visibili: l'affresco, le colonne della peristasi meridionale del tempio con il relativo basamento, Simona Sanzo, Archivio documentazione di cantiere della Direzione dei lavori.

Tali riferimenti storici e cronologici sono di rilevante importanza per lo studio della chiesa di *Santa Maria dei Greci* ed in particolare per esaminare la questione relativa all'epoca di trasformazione del tempio pagano in chiesa cristiana. Alcuni studiosi la farebbero risalire all'epoca bizantina¹¹, altri, al successivo periodo normanno¹². Chi protende per la sua edificazione durante il dominio bizantino, giustifica tale ipotesi attraverso l'analisi di testi antichi nei quali si legge che durante il dominio musulmano non era assolutamente consentito costruire nuove chiese o monasteri, né riparare quelli esistenti¹³; per tale ragione ritengono che la chiesa di *Santa Maria dei Greci* fu edificata prima della venuta degli Arabi e che nella stessa si officiava secondo il rito greco-bizantino, preesistente alla dominazione musulmana.

Tale significativo dibattito, ancora oggi non ha trovato una soluzione sia per l'insufficienza di dati certi e fonti attendibili, che per la mancata sussistenza sul monumento di segni precisi, attraverso i quali si sarebbe potuto con certezza desumere l'esatta collocazione temporale della edificazione della chiesa; purtroppo gli ultimi interventi di scavo e di restauro eseguiti sul monumento non hanno

11 Russo, 191: 35; De Gregorio, 1996: 68.

12 Mercurelli, 1948: 43.

13 Amari, 1937: 619-620.

riportato tracce riconducibili a questa fase di costruzione, che pertanto rimane ancora aperta alle ricerche scientifiche.

E' certo però, che a seguito della conquista normanna, avvenuta il 25 luglio 1086, la chiesa di *Santa Maria dei Greci* è divenuta prima cattedrale e prima chiesa di San Gerlando - vescovo dal 1088 al 1100 - chiamato dal Conte Ruggero a ricristianizzare la città dopo "*l'immensa rovina spirituale e morale causata dalla lunga e devastante dominazione islamica*"¹⁴.

La presenza della Famiglia Chiaramonte e altri interventi

La chiesa, nei secoli successivi all'egemonia normanna, non ha subito trasformazioni strutturali rilevanti, ma interventi edilizi, che, seppure di minore entità, hanno lasciato, attraverso peculiari forme e metodologie costruttive, traccia di sé. Tali attività edificatorie documentano così singole identità culturali, storiche ed artistiche che legano l'edificio alla città e alla storia della Sicilia e testimoniano fondamentali periodi storici. Ne è dimostrazione il portale di ingresso alla chiesa, realizzato in pietra calcarea, in stile chiaramontano, in cui successivamente la nobile famiglia Pujades, che ha governato Agrigento dal 1342, ha inserito il proprio stemma gentilizio ubicato nella sommità dello stesso portale.

Altra significativa testimonianza, presente all'interno della chiesa, è suggerita dall'affresco con *Storie della vita della Vergine Maria*, che occupa un'ampia superficie del muro meridionale della stessa. L'affresco, presumibilmente risalente al '400, allo stato attuale si presenta con ampie lacune, ma si leggono con chiarezza alcuni riquadri del registro superiore e il riquadro centrale con la raffigurazione della Madonna che tiene in braccio il Bambino Gesù.

Tale affresco è stato realizzato sulla parete in cui risultano occultate, per esigenze dovute proprio alla trasformazione dell'edificio pagano in chiesa cristiana, alcune delle colonne della peristasi sud del tempio, oggi non più visibili, anche se resta traccia del basamento sulle quali esse stesse poggiano (Fig. 7).

Sull'affresco necessita condurre ulteriori indagini scientifiche per una comprensione dello stesso attraverso una lettura particolare e globale allo stesso tempo, al fine di conoscerne l'esatta collocazione temporale, la committenza e l'artista che lo ha realizzato. Inevitabilmente la conoscenza di questi significativi elementi svelerebbe importanti dati e fatti che certamente porterebbero all'acquisizione di elementi ancora oggi inesplorati.

14 De Gregorio, 1996: 108.



Figura 8. Vista della Cripta centrale, Giulio Sajeve, Archivio documentazione di cantiere della Direzione dei lavori.

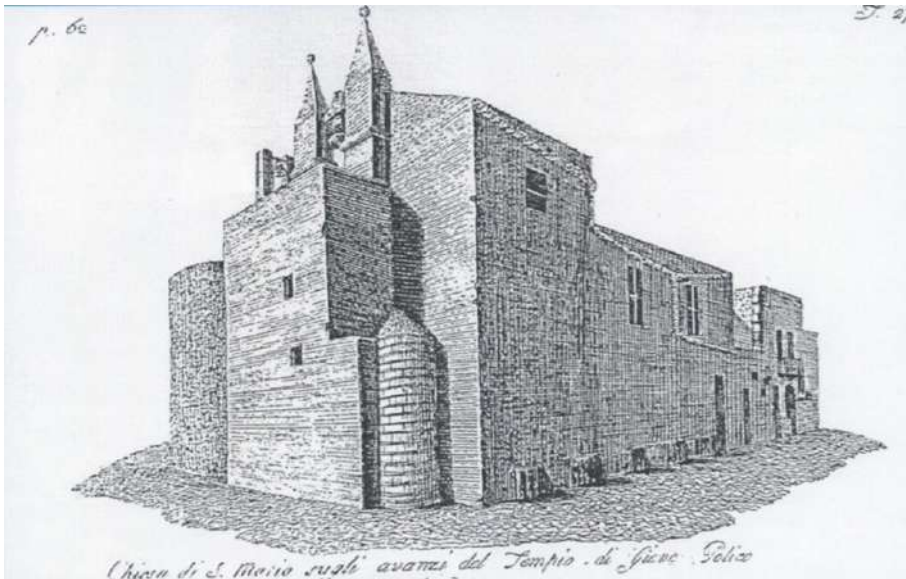


Figura 9. Vista del lato nord-est della chiesa Santa Maria dei Greci, in un elaborato grafico di Raffaello Politi del 1826, in Nino Vicari, "L'enigma del tempio di Giove Polio".

L'eta Moderna

Prima di giungere alle significative trasformazioni che la chiesa ha subito intorno al 1700 e che hanno comportato la perdita delle preesistenze greche, bizantine e successive, occorre far rilevare che la chiesa, in età moderna e precisamente intorno al 1500 si trova certamente in un periodo di rinnovamento artistico. Sono databili a questo periodo storico la statua lignea della Madonna, collocata nell'abside destra, il Crocifisso ligneo, collocato nell'abside centrale, e il sarcofago del 1570, dove sono custodite le ossa di due nobili palermitani.

La chiesa intorno al 1500 è interessata da un intervento che coinvolge il soffitto della navata centrale; si tratta di un pregevole soffitto a travature dipinte con motivi ornamentali, stemmi chiaramontani, scene di vita ordinaria e alcune figure di santi. Anche questo soffitto dipinto, simile e forse coevo a quello della vicina cattedrale, richiede, come l'affresco di cui abbiamo accennato sopra, ulteriori indagini conoscitive che aprono a nuovi fronti di ricerca.

A causa delle limitate fonti archivistiche non è possibile desumere se la chiesa nel XVII secolo abbia subito ulteriori significative trasformazioni.

Le cupolette dell'area presbiterale

Le vicende costruttive che si sono susseguite sul monumento e che hanno modificato la struttura originaria della chiesa sono dedotte in parte dalle fonti archivistiche in parte dalla lettura critica del manufatto. Non ci sono però documenti che consentono di descrivere le trasformazioni avvenute secondo una continuità cronologica inequivocabile.

Da alcuni documenti di archivio¹⁵, pare che la chiesa, su disposizione della Confraternita di Santa Maria dei Greci, sia stata oggetto di una rilevante ristrutturazione intorno ai primi decenni del 1700 che ha modificato soprattutto la parte presbiterale; in particolare, sono state realizzate tre cupolette con lanternino, racchiuse da un tiburio. Di tale intervento, fino ad oggi non sussistono ulteriori dati che possano fornire elementi aggiuntivi alla conoscenza e alla comprensione delle vicissitudini culturali intervenute che sono state alla base di tale scelta.

La cripta monumentale

Come detto nel paragrafo precedente, la chiesa nel 1700 è stata oggetto di una serie di interventi che ne hanno modificato il suo aspetto esterno, soprattutto

¹⁵ Atto del notaio Pietro Buscemi del 23 agosto 1726 riportato in Vicari, 2005, pag. 7. *La confraternita di Santa Maria dei Greci dà incarico al murifabbro Lorenzo Contino di "alzare le fabbriche della suddetta chiesa, di calce e d'arena in quelle parti che si chiedono secondo la forma fatta del disegno fatto dal fratello Simone Mancuso della Congregazione dell'Oratorio, con fare il cappellone e le due cappelle collaterali di nostra Signora del SS. Crocifisso, suo figlio, della maniera del suddetto disegno prescritto con fare le lanternine per dar luce alla suddetta chiesa sopra i cubolini delli suddetti cappelloni e cappella, con fare parimenti cinque archi con li mezzi archetti e suoi pilastri [...].*

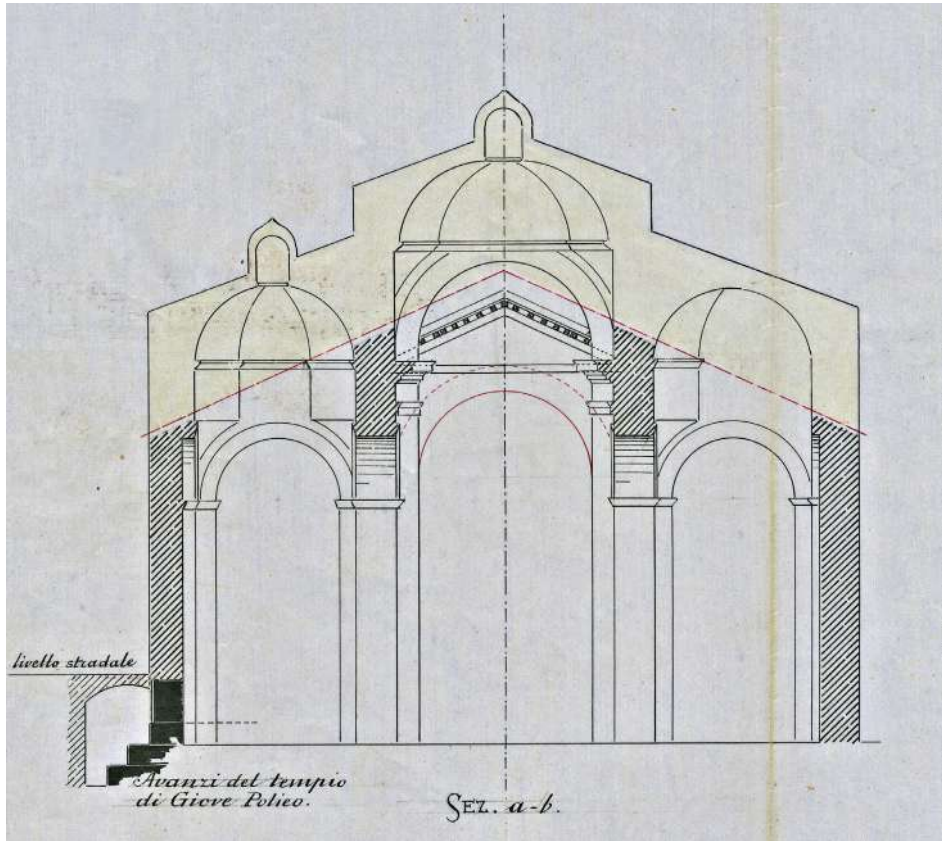


Figura 10. Sezione trasversale della chiesa elaborata da Francesco Valenti nei primi anni del '900. Elaborati grafici originali custoditi presso gli archivi della Soprintendenza di Agrigento. Foto d'archivio della Direzione dei lavori.

nella zona presbiteriale, dovuta alla realizzazione delle già menzionate cupolette.

A questa significativa trasformazione se ne è aggiunta un'altra altrettanto rilevante che con la sua presenza documenta una complessità di relazioni tra fattori culturali, sociali e religiosi di un'epoca.

L'articolato e ampio scavo archeologico, eseguito tra il 2002 e il 2004 sull'area interna alla chiesa, ha portato alla luce importanti ed unici resti archeologici di grande interesse scientifico, che abilmente "occultati nel tempo", non erano mai stati oggetto di scavo, nè di studio. Si tratta di diversi reperti archeologici appartenenti ad epoche diverse, ma interessanti appaiono la cripta funeraria di epoca settecentesca in corrispondenza della navata centrale della chiesa e diversi ossari (Fig. 8).

Il lavoro di ricerca è principalmente volto allo studio e all'analisi di questa cripta monumentale a cui si accedeva da una scala di undici gradini intonacati, collocata in corrispondenza dell'ingresso alla chiesa stessa; oggi, non risulta accessibile ma solo visibile attraverso una pavimentazione in vetro. Era costituita da un'ampia camera rettangolare, originariamente coperta da una volta a botte, ritrovata già quasi completamente crollata, con una grande croce di gesso sulla parete di fondo e una serie di tredici sedili disposti su ciascuno dei lati; i sedili sono stati creati tagliando il banco roccioso e rivestiti da intonaco mentre la parte ad essi soprastante è costruita in muratura; nel pavimento della cripta, è stato rinvenuto un profondo pozzetto quadrangolare destinato alla raccolta dei liquidi corporei dei cadaveri deposti sopra i sedili.

E' soprattutto a questa architettura funeraria che si sta rivolgendo la ricerca scientifica per comprendere tempi, modalità, usi, tradizioni al fine di valutare sistemi, materiali, funzioni, disegni, simbologie, rituali, strutture, iconografie, evidenziando così nessi, correlazioni ed eventuali divergenze con altri edifici di culto presenti nella provincia di Agrigento ed in Sicilia.

Si comprende bene che la ricerca non è affrontata solo da un punto di vista architettonico, artistico, ma anche antropologico, per la vita che si svolgeva all'interno di quelle mura.

La Chiesa nel XIX e XX secolo

Si deve ad una incisione elaborata da Raffaele Politi nel 1826 sulla *Guida agli avanzi di Agrigento* per conoscere la configurazione esterna della chiesa tra il XIX e il XX secolo (Fig. 9). Da questa immagine, che mostra il lato nord-occidentale del monumento, si rileva una situazione completamente differente da quella che oggi abbiamo innanzi. Non sono visibili in modo chiaro le tre absidi, ad eccezione di quella posta a destra dell'altare; la centrale, invece, risulta inglobata nel volume a forma parallelepipedo adiacente il corpo di fabbrica più alto, che corrisponde al presbiterio. Risultano evidenti la maggiore altezza del volume del presbiterio, rispetto a quella dell'aula della chiesa, e la presenza delle torri campanarie al centro dell'area presbiteriale. Nessuna traccia invece delle cupolette di cui abbiamo accennato precedentemente.

Sul lato nord si distinguono ancora i tronchi delle cinque colonne scanalate appartenute al tempio greco, prima del successivo intervento novecentesco che ha innalzato il livello stradale, portando le suddette colonne e la relativa porzione di crepidoma al di sotto del cunicolo appositamente creato.

A fornire ulteriori elementi utili alla definizione della conformazione della chiesa, contribuisce una pianta elaborata agli inizi del XX secolo (Fig. 10). In questo documento grafico, non sono state rappresentate le tre absidi, che risultano celate

da setti murari costituenti il fondo di tre cappelle realizzate nell'area presbiteriale, ognuna delle quali risultava dotata di un proprio altare. Anche su questo elaborato grafico nulla viene riportata relativamente alle cupolette citate.

Si devono attendere gli elaborati grafici realizzati da Francesco Valenti (Fig. 11), propedeutici ai lavori di resaturato che hanno interessato la fabbrica agli inizi del '900, per mostrare la presenza delle già menzionate cupolette.

In tutti gli elaborati, planimetrici e altimetrici, vengono riportate le opere di trasformazione progettate; tra queste, proprio la demolizione delle suddette cupolette sovrastanti il presbiterio, l'abbassamento della copertura dello stesso, al livello di quella dell'aula della chiesa, il cui soffitto come detto era stato realizzato presumibilmente nel 1500 e sul quale vi erano raffigurati diversi motivi ornamentali, ed infine, la chiusura della porta di accesso al vano sacrestia, aperto in epoca precedente sull'affresco quattrocentesco (Fig. 7).

In questa pianta, a differenza di quella riportata precedentemente, vengono rappresentate le absidi, anche se è confermata la presenza dalla tampognatura, che ne impedisce la visione.

Nel 1904 per la conservazione del soffitto ligneo si impone la necessità di costruire una controcopertura su quella già esistente e riscontrata durante gli ultimi interventi di restauro.

Tra il 2002 e il 2004, il complesso monumentale, chiesa, sacrestia e locali annessi (*Antiquarium*), è stato oggetto di un articolato intervento di restauro e di un contestuale intervento di scavo archeologico che hanno consentito di portare alla luce preziosi ritrovamenti, che, salvaguardati adeguatamente, sono offerti alla comunità intera, come patrimonio culturale, storico, artistico ed archeologico di grande interesse.

Conclusioni

Le considerazioni fin qui espresse nei vari paragrafi, formulate attraverso lo studio e l'analisi delle fonti primarie, dei risultati degli scavi archeologici e di una bibliografia cospicua, hanno consentito di ricomporre la complessa vicenda costruttiva del monumento che, nel tempo, ha subito diverse trasformazioni, spesso irreversibili, e di cui rimangono significative tracce. Di altre modificazioni, invece, non sussistono segni attendibili, ma solo ipotesi da verificare.

Si è di fronte ad un monumento che richiede ancora di essere studiato ed analizzato, soprattutto, attraverso nuove campagne di scavo, nuove ricerche scientifiche e di archivio, che potrebbero condurre a nuovi scenari.

Riferimenti

- Amari, M. (1938). *Storia dei musulmani di Sicilia*. Catania: a.c. C.a. Nallino.
- De Gregorio, D. (1996). *La Chiesa Agrigentina - notizie storiche I*. Agrigento.
- De Gregorio, D. (2005). "Uno scrigno di arte, fede e cultura", *L'Amico del Popolo*, Anno 50 (7), p. 1.
- Griffo, P. (1952). "Topografia storica di Agrigento Antica" in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti*, vol II, 38-41.
- Mercurelli, C. (1948). *Agrigento Paleocristiana – Memorie storiche e monumentali*, Agrigento.
- Magri, R. (2019). "Gli interventi di restauro e di abbellimento della chiesa di Santa Maria dei Greci dal periodo Normanno al Borbonico", *UCOARTE. Revista De Teoría E Historia Del Arte*, 8, 9-25.
- Revena Domínguez, P. y Magri, R. (2020). "Franco Minissi e il restauro innovativo di Santa Maria dei Greci ad Agrigento (1970-1973)", *LEXICON. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 30, 78-87.
- Russo, G. (1910). *Memorie storiche della chiesa vescovile di Girgenti dai tempi apostolici sino agli albori del XX secolo*. Agrigento.
- Vaes, J. (1989). "Nova construere sed amplius servare: la reutilisation chrétienne d'édifices antiques (en Italie)", *ACIAC XI*, 1, 299-311.
- Vicari, P. (1998). *L'enigma del tempio di Giove Polieo di Agrigento*. Palermo: Università degli studi di Palermo.
- Vicari, P. (2005). *La chiesa di Santa Maria dei Greci ad Agrigento: le sue trasformazioni e gli ultimi restauri*. Palermo.

I SOLATIA, LE RESIDENZE DI SOGGIORNO DEI RE NORMANNI DI SICILIA

Donatella Marcazzò

I solatia

La magnificenza della Palermo normanna, fortemente radicata in una continuità architettonica con l'eredità araba, si compone nelle architetture del piacere, i sollazzi, residenze immerse nel verde, dedicate al riposo del sovrano e della corte regia.

Le architetture di età normanna, per la ricca commistione di influssi e di tipologie dell'arte, dall'europea occidentale, alla bizantina, alla islamica, con le loro architetture di radice araba completate da un corredo musivo di derivazione bizantina, imprevedibili secondo il gusto europeo dell'epoca, affascinano il visitatore per l'immagine sincretica che ne offrono, celebrando una singolarità straordinaria.

Per comprendere le architetture di epoca normanna è necessario cogliere quella che era l'immagine del sovrano nella ideale sua rappresentazione quanto nella sua astrazione divina, fatte manifeste nella ricchezza delle sue dimore.

L'attività edificatoria di Ruggero II e dei due Guglielmi risponderà a quella formula che individua la potenza del regno nella forma dell'arte capace di esaltare e consacrare il sovrano, ciò per rendere visibile la potenza e la stabilità di un potere nuovo.

I sovrani normanni affascinati dalla solennità dei cerimoniali della corte di Bisanzio, per la glorificazione che essa celebrava dell'autorità terrena quale manifestazione dell'autorità divina, affidarono a quella cultura la rappresentazione della loro autorità reale, sia nelle celebrazioni, sia nelle rappresentazioni sfavillanti della loro arte musiva. Quest'arte ha fissato nella storia l'immagine di un tempo destinato a passare, un'epoca di grande ricchezza, di arte sontuosa, del "periodo d'oro" nella storia della Sicilia. Tale architettura racconta del desiderio dei sovrani normanni di voler aderire ai valori originari della cultura islamica facendo altresì decadere quell'idea iniziale che essa fosse frutto d'importazione di architetti d'Ifrqya.

Palermo, tra la fine dell'XI secolo e la seconda metà del XII, svilupperà una corrente ecumenica e culturale euromediterranea. Con gli Altavilla la città vivrà il

più importante traguardo storico che include ogni ambito scientifico di conoscenza, giungendo a infondere nuovo vigore all'architettura romanica.

I *solatia*, articolati in sistemi di parchi, di giardini, fontane, laghetti artificiali, palazzi, padiglioni, di influenza fatimo-zirite, con memorie del mondo mesopotamico, bizantino, sassanide, erano eredi di una cultura tardo romana¹. Conosciuti e celebrati da cronisti e viaggiatori che visitarono Palermo nei secoli XI e XII, i *solatia* si distinguono per caratteristiche che individuano due età di costruzione: l'età di Ruggero e l'età dei due Guglielmi.

All'età di Ruggero (1130-1154), si ascrivono modelli strettamente islamici, in cui trovano luogo nel contempo cappelle reali di derivazione bizantina che contribuiscono ad una lettura palaziale tutta siciliana. Appartengono a questo periodo il Palazzo della Favara e il Palazzo del Parco nel territorio di Altofonte, anche questo come la Favara un palazzo a corte estensiva, dotato di cappella annessa. Un luogo di tradizione anglo-normanna dedicato all'arte venatoria².

L'età dei due Guglielmi (1154-1189), si caratterizza per tipologie architettoniche a sviluppo verticale, elementi di riconoscimento dall'impronta occidentale, che non escludono nello sviluppo dell'articolazione palaziale e nel timbro artistico, influenze proprie dell'arte islamica. Questa organizzazione messa in opera per prima nel Palazzo di Caronia, in provincia di Messina, sarà ripresa e sviluppata successivamente con più ricercata eleganza nella Zisa e ancora nella Cuba³.

Questi luoghi accomunati da più componenti ci aiutano a comprendere che nella lettura non possiamo fare a meno di vedere attraverso un'interpretazione di architetture d'insieme. Ciò che in esse si configura come una costante può individuarsi: nella localizzazione sempre esterna all'antico reticolo urbano, al carattere di luogo del ristoro, dell'ozio e della festa, nella presenza immersiva del verde, e nell'importanza dell'acqua intesa come fonte e come bacino artificiale navigabile, e ancora la preziosa corrispondenza della pratica sensoriale che si accompagna a quella spirituale.

I siti che possiamo identificare nella concezione cristiana e altresì coranica di "giardino paradiso" e che si sviluppavano nelle aree più esterne della città, quasi una pregiata cornice che ne individuava la magnificenza della corona, possiamo ritrovarli, oggi, nelle architetture sopravvissute quali: il Castello di Maredolce o Favara, il Castello dell'Uscibene, la Cuba soprana, la Cubula o piccola Cuba, Il Castello della Zisa, la Cuba.

Nella lettura delle residenze possiamo comprendere lo sviluppo che queste ebbero nel tempo della conquista e del regno.

Il Castello di Maredolce si configura con una sua origine araba, inserito in

1 Noto, 1995: 31.

2 *Idem*

3 *Idem*



Figura 1. Palermo, particolare della mouqarnas nell'avancorpo meridionale della sala centrale della Cuba.

uno spazio di vegetazione lussureggiante, opera dell'Emiro Giafar, rimaneggiato secondo un restauro corrispondente alle esigenze del nuovo sovrano in un'area della città, denominata dai reali normanni come Parco Vecchio. Ciò che di nuovo venne ad essere realizzato da Ruggero II, nello spazio adiacente alla costruzione, fu il bacino artificiale, quell'ampia peschiera che riconoscerà nel nome di Mareddolce l'intero sito.

Il Castello dello Scibene, edificato durante la dominazione normanna, individua un'area chiamata Parco Nuovo e richiama per elementi comuni, in particolare la sala della fontana, il Castello della Zisa.

Il Castello della Zisa (1165-1167), fu edificato da Guglielmo I (1131-1166), figlio di Ruggero II (1095-1154) e fu ultimato da Guglielmo II (1153-1189) figlio ed erede di Guglielmo I.

Il Castello della Cuba, prima soprana e successivamente sottana, furono realizzate nel XII secolo, 1180 ca. da Guglielmo II, così come la piccola Cuba, un chiosco con al suo interno una piccola fontana; tutte si trovavano all'interno del Genoardo, un luogo verde immaginato e deputato a esercitare l'esercizio del Paradiso sulla Terra, che si estendeva dalla città antica, circondando il Palazzo Reale, sino al monte Caputo.

La Cuba sottana si specchiava su tre lati su una distesa d'acqua navigabile e rendeva omaggio a una cultura che faceva dell'acqua il simbolo della beatitudine celeste. La tradizione orientale che ci indirizza alla lettura dei bacini d'acqua, ci consente di comprendere quale fosse lo sviluppo di queste architetture e dello spazio ad esse adiacente. Essi occupavano lo spazio antistante la facciata dei complessi palaziali di Sabra al-Mansuriyya e di dar al-Bahr della Qal'a dei Banu Hammad⁴. Anche a Raqqada in Ifriqiya, il palazzo (XI secolo) si caratterizzava per la presenza di un bacino rettangolare di cui oggi si possono trovare tracce.

La presenza dell'acqua e delle fontane in tali edifici corrispondeva a quella ricerca di raffinata eleganza, coinvolgendo ogni aspetto sensoriale come la vista

⁴ Hadda, 2023: 117



Figura 2. Esterno della Piccola Cuba (da H. Gally Knight).

che con il riverbero dei luccichii accompagnava le sonorità dello scivolare dell'acqua sulla lastra a chevrons, invitando a quella pausa meditativa di pace serenatrice, così come è possibile riscontrare oggi nel Castello della Zisa di Palermo, dove la sala della fontana incarna i canoni estetici e costruttivi tipicamente islamici.

Le ricerche portate avanti nel corso del XX secolo nella Qal'a dei Banu Hammad in Algeria, hanno fatto emergere un sistema di condotte di trasferimento delle acque con importanti assonanze al sistema idrico impiantato alla Zisa; è infatti emersa una lastra di marmo incisa a chevrons e ancora un canale con vasca di collegamento ottagonale che sviluppava lo *shadirwan*⁵.

Lo stile e le regole compositive di queste dimore risultano aderire a principi comuni di architettura di radice araba. Decorazione e architettura non possono essere lette come scriverà Bellafiore in maniera disgiunta poiché nell'arte normanna di Sicilia le due componenti risultano come unificate⁶, individuando in tale aspetto una radice di lettura di memoria fatimita⁷.

Guardando all'aniconismo islamico troviamo un significato che riguarda il divieto di rappresentare immagini relativamente al mondo umano e animale. Questo divieto che è posto solo per i luoghi di culto, ci invita ad andare oltre la più semplicistica lettura affidata perlopiù al contesto religioso. Non possiamo omettere di ricordare che per l'artista musulmano la produzione creativa ha come obiettivo l'assoluto, dunque se l'architettura nella sua estrinsecazione volumetrica, nella significazione della geometria pura raggiunge il significato primario della rappresentazione dell'assoluto, per ciò che riguarda la dimensione della decorazione, l'assoluto può essere solo

5 Hadda, 2023: 119.

6 *Idem*.

7 Bellafiore, 1990: 83.

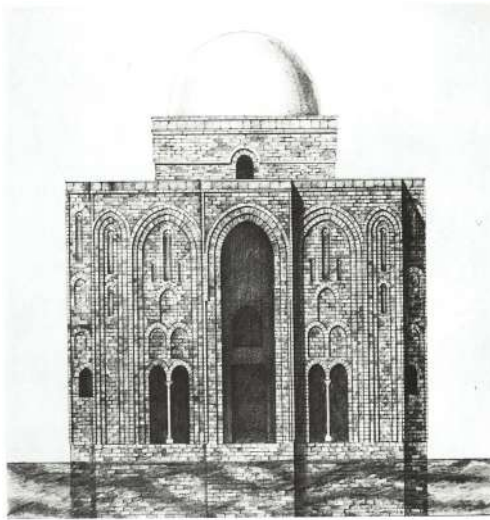


Figura 3. Palermo, la Cuba. Restituzione ideale del fronte Est.



Figura 4. Palermo, la Cuba. Dettaglio della zoccolatura che rimaneva sommersa nel bacino d'acqua.

rappresentato da ciò che non porta alcun riferimento all'esistenziale. Il vegetale, l'animale, l'epigrafico divengono ornamentazione, arabesco⁸. Il tema che si ripete nell'immagine come stilema, così come nella poesia, diviene rivelazione del perfetto che per la sua stessa natura non può quindi essere variabile⁹.

Riguardo la decorazione, si può constatare un controllo rigoroso aderente ai principi del Corano, dove l'ornamentazione si espleta con un ritorno costante a figure geometriche semplici, a volte bicrome o policrome, come l'impiego della stella a otto punte e la scomposizione nel principio originario del quadrato.

L'impiego di motivi floreali e simbolici, come la raffigurazione del disco solare, accoglierà in seguito motivi antropomorfici e zoomorfici di derivazione sassanide¹⁰.

Il disegno della geometria accomuna ancora una volta queste fabbriche di architettura sia negli ambiti della forma e dei volumi, sia nella composizione decorativa delle superfici.

Per comprendere meglio il principio della corrispondenza delle geometrie possiamo guardare alla regola delle muqarnas, dove la struttura, che possiamo definire ad alveare, prendeva origine da un modulo geometrico ripetuto. (Fig.1)

8 Bellafore, 1990: 83.

9 *Ibidem*: 84.

10 Caronia e Noto, 1988: 79.

Così Bellafore descriveva un elemento dal carattere propriamente arabo, il *muqarnas*:

“La loro articolata concavità saldava dolcemente la cavità delle nicchie alla curvatura delle volte e al prismatico vaso dei vani”¹¹.

La loro origine è di supposizione iranica o mesopotamica, ma l'origine dei *muqarnas siciliani* è esclusivamente fatimide. Il ritrovamento nell'area di Qal'a di un frammento analogo per caratteristiche di forma e materia, databile XI secolo, ci indirizza verso la provenienza maghrebina di questa componente dell'arte decorativa¹².

Troveremo questi elementi di decorazione strutturale nelle diverse esemplificazioni nel Castello della Zisa, dello Scibene, nella Cuba e nella cappella all'interno del Castello di Maredolce.

Un altro elemento che individua un'origine comune è il modulo. La forma che si ripete nelle dimensioni necessarie alla combinazione della grande composizione.

Se osserviamo la piccola Cuba, possiamo individuare la combinazione compositiva di un cubo e di una semisfera, l'archetipa rappresentazione della terra, distinguibile nella forma del quadrato, e quella del cielo, corrispondente alla espressività della semisfera.

Come scriverà Bellafore: La qubba è un fecondo elemento polifunzionale che interpreta quasi sempre, in area fatimita, quell'altro più arcaico del recinto. E' una struttura di base che genera non solo l'iwan cruciforme, ma le altre numerose strutture che, aggregandosi ad essi simmetricamente secondo un'assialità verticale, motivano ambienti palaziali, moschee, madrase, mausolei, padiglioni da giardino paradiso¹³.

Ancora un elemento diviene a essere una costante di reciprocità architettonica strutturale e decorativa, l'arco a sesto acuto che caratterizza lo stile arabo-fatimita nella sua espressione.

Inoltre la ricercata tecnologica messa a disposizione per la proficua ventilazione e la conseguente distribuzione degli spazi interni volti all'ottenimento degli spazi climatizzati, ci fa comprendere che il concetto funzionalista accompagnava ogni edificio nella sua struttura architettonica.

Ogni aspetto dell'arte e dell'architettura che qui si trova ad essere rappresentato, ci introduce ad una lettura completa dei costumi dei sovrani come testimoniato dai cronisti dell'epoca¹⁴. Le architetture dei solatia, di tecnica costruttiva araba, esemplificano i modelli di quella civiltà¹⁵.

11 Bellafore, 2016: 62.

12 Bellafore, 1990: 89.

13 *Ibidem*: 47.

14 Andalaro e Indovina, 1998: 54.

15 *Ibidem*: 56.



Figura 5. La Zisa. Ricostruzione ideale della Zisa con l'antistante peschiera in un dipinto di Rocco Lentini.

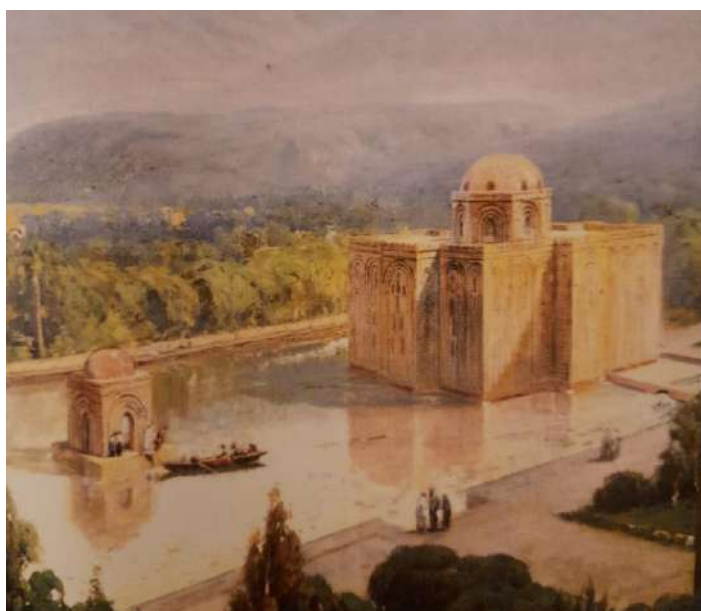


Figura 6. La Cuba. Ricostruzione ideale della Cuba che sviluppa all'interno del bacino d'acqua in un dipinto di R. Lentini.



Figura 7. Palermo, la Cuba: veduta interna, vano quadrato centrale.



Figura 8. Palermo, la Cuba: fronte prospettico Nord-Est.

Sono le residenze che il miniaturista del Carmen, Pietro da Eboli riproduce nella Tavola con la nomenclatura "Viridarium Genoard", è l'agdal, parco extraurbano recintato caratterizzato da vasche di raccolta dell'acqua, con funzione di riserva di caccia e sede dei solatia normanni¹⁶, e dove la presenza d'acqua rende il territorio scandito da una presenza di natura florida in cui cresce ogni albero da frutto.

Il Genoard, già nell'onomastica, riconosce la sua origine sacrale, traslando la sua identità al riferimento dell'immagine edenica del paradiso promesso al fedele dal profeta Maometto nelle Sure Coraniche. Si tratta di luoghi incantevoli dove alberi ombrosi invitano al riposo e al godimento dei loro deliziosi frutti, mentre acque limpide e fresche scorrono continue accompagnando con il loro gorgoglio ogni ospite che qui si trovi a sostare.

Entro il grande Viridarium Genoard, sorgono i solatia della Favara, della Zisa, della Cuba, meravigliose architetture che la dinastia normanna fece costruire nella seconda metà del XII secolo e di cui analizzeremo le tipologie spaziali e la trasposizione semantica dell'arte musiva ad essi collegata, nonché lo studio delle forme e dei suoi apparati in uno scambio tra natura (libera o artificiosa) e architettura

¹⁶ Puttilli, 2016: 83.



Figura 9. Palermo, la Cuba: particolare prospettico del corpo di aggetto.

e che ne estrensicherà una intimità d'insieme. Momento unificante dell'idea di giardino di vita e di piacere che incarna quegli ideali estetici musulmani¹⁷ e che saprà esprimere quei codici di rappresentatività della vita e del costume di corte di quella monarchia che i sovrani cristiani avevano scelto di adottare.

Così scriverà Ibn Giubayr, viaggiatore, letterato e poeta arabo andaluso appena giunto in visita nella città di Palermo:

Essa è la metropoli [...].

[Troverai quivi] ogni cosa che tu bramar possa, buona o bella; [vi potrai soddisfare ad] ogni desiderio della vita, sia matura o sia verde. [Città] antica ed elegante, splendida e graziosa, ti sorge innanzi con sembianza tentatrice: superbisce tra le sue piazze e le sue pianure, che son tutte un giardino. [...] abbaglia la vista con la rara venustà dell'aspetto. Stupenda

città; somigliante a Cordova per l'architettura: i suoi edifizî son tutti di pietra kiddân tagliata; un limpido fiume la spartisce; quattro fonti erompono da' suoi lati. Il suo re vide in essa ogni piacere del mondo, e però la fece capitale del suo reame franco, [...].

I palagi del re accerchiano la gola della città come i monili il collo delle donzelle dal petto ricolmo; sì che il principe [senza uscir mai] da siti ameni e luoghi di diletto, passa dall'uno all'altro dei giardini [...] ¹⁸.

E così scriverà Benjamin da Tudela geografo ed esploratore spagnolo di cultura ebraica (1130-1173) che si troverà a visitare l'isola presumibilmente tra il 1166 e il 1169.

È una zona ricca di sorgenti e ruscelli d'acqua, di frumento e orzo, di orti e giardini: non c'è nulla di simile in tutta l'isola di Sicilia. Qui si trovano le proprietà e i giardini dei re, chiamati *al-Harbina*: contengono alberi da frutta di tutti i tipi e una grande fontana, e sono cinti da mura. Hanno costruito là una cisterna chiamata *Buhayra*, con molte specie di pesci; il re si diverte a navigarci insieme alle sue donne, su barche ricoperte d'oro e d'argento. Nel parco c'è anche un grande palazzo con mura dipinte e ricoperte d'oro e d'argento; sui pavimenti di marmo risaltano disegni d'ogni

¹⁷ Bellafiore, 2017: 18.

¹⁸ Ibn Hawqal e Ibn Giubayr, 2001: 78.

*genere in oro e argento. Da nessuna parte c'è un edificio pari a questo*¹⁹.

La descrizione che il viaggiatore ne fa sembra coincidere con l'esperienza di questi alla vista della Favara, luogo di albergo di amenità e di diletto.

La Cuba

Variante ancor più monumentale della Zisa era la Cuba, di cui oggi restano solo le mura perimetrali, mentre del parco straordinario che la ornava sopravvive uno dei chioschi a padiglione, detto Cubula o piccola Cuba. (Fig.2)

Il nome arabo Cuba porta con sé l'idea che l'edificio fosse completato superiormente da una cupola. La struttura dell'edificio ha conservato soltanto la sua parte esterna ed evidenzia la sua collocazione quale isola all'interno di un lago²⁰. (Fig. 3)

La raffinata architettura sorgeva al centro di un laghetto e ad essa si accedeva da un piccolo ponte. Essa sviluppava quella concezione di architetture sull'acqua che era stato iniziato dai califfi abbasidi, ereditato dagli aghlabidi e dai fatimidi e perpetuato dagli hammaditi alla Qal'a²¹ dei Banu Hammad in Algeria (la cittadella degli Hammadidi XI secolo).

L'edificio si eleva squadrato sopra uno zoccolo un tempo coperto dall'acqua. (Fig. 4)

Mentre la Zisa conteneva nel suo progetto una peschiera antistante il palazzo, la Cuba si ergeva direttamente da una grande peschiera. (Fig. 5 e Fig. 6)

Il palazzo di pianta rettangolare (ml 31,5 x 16,80) è caratterizzato da piccoli corpi in sporgenza nella parte media di ciascun lato. L'altezza dell'edificio escludendo la cupola misura ml 13,44 misurando detta altezza dalla zona del basamento che misura ml 3,36. Quest'area era rivestita di intonaco idraulico di colore rosso, oggi ancora visibile, ed era nella sua originaria ideazione immersa nell'acqua. Dunque la sua altezza complessiva era di ml 16,80, uguale alla larghezza, così come si è trovato a verificare le dimensioni della Cupola della Rocca.

La Cuba pur essendo un organismo architettonico più piccolo della Zisa, contiene un rapporto tra i lati del rettangolo di base molto simile: 1,88 quello della Cuba, 1,85 quello della Zisa, e altrettanto vale per il rapporto tra la lunghezza e l'altezza.

La Zisa orienta l'impianto in senso Nord-Sud e il vestibolo sul fronte maggiore si apre verso la città e il mare, la Cuba in relazione all'impianto del bacino d'acqua è orientata in senso Est-Ovest, ma qui il vestibolo si sviluppa sul

19 Maurici, 2016: 122.

20 Di Stefano, 1979: 109.

21 Gabrieli e Scerrato, 1985: 322.



Figura 10. Palermo, La Cuba: spazio centrale dell'atrio quadrato scoperto dove si sviluppava il deambulatorio con quattro colonne angolari. Al centro era l'impluvium con rivestimento a mosaico. Lo spazio ricalca la soluzione architettonica della sala superiore dell'atrio della Zisa e la Sala dei Venti all'interno del Palazzo Reale

Il Goldschmidt affida l'analisi e dunque il convincimento della sua esistenza alla comparazione con la piccola Cuba e con la Chiesa di San Giovanni degli Eremiti, supponendo l'appoggio su muri esterni coadiuvato da pennacchi. Lo Hittorf ritiene che la cupola rimanesse impostata sulle quattro colonne del quadriportico²⁴. Ma nell'analisi di edifici affini per schemi planimetrici e strutturali si evince che edifici anteriori alla Cuba con cupola impostata su quadriportico all'interno di una sala quadrata, si trovano sia nell'architettura islamica che in quella normanna. A tal riguardo si può accompagnare la lettura della Cupola della Rocca, il Palazzo del Dar al-Manar nella Qal'a di Beni Hammad²⁵, ed ancora le stesse costruzioni normanne come la Sala dei Venti nella Joaria, la Chiesa di Santa Maria Maddalena, la Chiesa di

lato più corto, quindi a Est, consentendo eguale esposizione privilegiata sulla città e il mare²².

La Zisa così come la Cuba sono impiantate su un asse di riferimento simmetrico, la Zisa lo sviluppa in asse al vestibolo che lo contiene, nella Cuba invece l'asse di simmetria si sviluppa nell'asse longitudinale, perpendicolarmente al fronte più breve del palazzo. Un asse di simmetria si troverà nel palazzo di Uhaydir, nel palazzo di M'satta, nel palazzo di Ashir²³.

L'organismo nella sua struttura sviluppava da un grande atrio centrale alto quanto l'intero edificio e si articolava in un quadriportico impiantato su quattro colonne angolari. (Fig.7).

Più ipotesi sono state avanzate da studiosi sull'esistenza o meno della cupola, dal Fazello all'Alberti che non danno cenno nella loro descrizione, come invece al contrario Gerault de Prangey parla dell'esistenza di una cupola su considerazioni storico-estetiche.

22 Caronia e Noto, 1988: 178.

23 *Ibidem*: 195.

24 *Ibidem*: 198.

25 *Ibidem*: 202.



Figura 11. Palermo, La Cuba: veduta interna: vano con fornice d'accesso.

Santa Maria dell'Ammiraglio, la Chiesa di San Cataldo, la Chiesa di San Giovanni degli Eremiti, nelle quali architetture si ritrova lo schema del quadriportico sormontato da cupola²⁶.

La facciata si sviluppa nella scansione di archi ogivali ciechi che si caratterizzano per uno slanciato verticalismo e con modanature a gola, organizzate secondo una ritmica precisa. (Fig.8)

Questa stessa caratteristica è riscontrabile in alcune architetture cairote quali la Moschea di Toulum, la Moschea di Al- Hakim, la Moschea di Barkuk, e riprende il tema del muro Est del Chiostro di Monreale, che fu fatto realizzare da

Guglielmo

Il in anni precedenti la costruzione della Cuba.

L'illuminazione poteva essere affidata ad aperture nel tamburo che doveva essere di forma quadrata all'esterno e svilupparsi nella parte interna in una geometria ottagonale. Una illuminazione che morbida attraversava lo spazio sottostante, accompagnata da monofore nella facciata. La ventilazione sarebbe stata assicurata tramite correnti ascensionali di aria rinfrescata dall'acqua, dalle finestre nel tamburo della cupola che sovrastavano la fontana²⁷.

Possiamo leggere la Cuba come un organismo distributivo in cui sono chiari i riferimenti all'edilizia palaziale araba. La struttura cubica si movimentava con corpi aggettanti mediani che sviluppano su ogni lato, e si caratterizza per i rincassi arcuati a varie ghiera, che si elevano per un'altezza pari all'edificio. Una fascia epigrafica corona l'edificio.

I rincassi ospitano le finestre sole o accoppiate, aperte o cieche, sovrapponendosi in diversi piani, lasciando leggere la struttura come in uno sviluppo di due piani, anche se l'edificio sviluppa una sola elevazione ed è chiaramente

26 Caronia e Noto, 1988: 202.

27 *Ibidem*: 219.

dominato dalla sala centrale²⁸. Nella sala sono state rinvenute tracce di elementi di mosaico a testimonianza di un pavimento musaicato e di una serie di fontane, oltre alle fondazioni di quattro colonne centrali. Questo confermerebbe l'esistenza di una possibile cupola, che si ipotizza del diametro di otto metri²⁹. La disposizione della grande sala con le quattro colonne riprende il tema architettonico della sala centrale nel piano superiore della Zisa, un luogo aperto verso il cielo e con un impluvio sul pavimento. La stessa disposizione ospita la fontana nella sala centrale della Cuba. Questa corrispondenza ha generato l'ipotesi che anche la Cuba fosse aperta e non conclusa nel vano centrale da una cupola.

La Cuba era uno dei palazzi di delizia posto al centro del parco del Genoardo, circondata da un importante bacino d'acqua, così l'Amari descriverà l'edificio:

"Il palazzo era costruito in mezzo di un bacino artificiale [...] il bacino vuoto forma oggi una vasta corte i cui muri non sono altro che le vecchie dighe e i quali acquedotti sono ancora visibili"³⁰. Oggi le tracce di cui documenta l'Amari sono del tutto sparite. La dimensione della larghezza della vasca è di mt 63, riguardo invece la lunghezza ci sono pareri differenti. Secondo gli studi dell'architetto Vittorio Noto la lunghezza sarebbe di 101,50 metri, secondo calcoli diversi misurerebbe 120,40 metri.

Il palazzo di 16 mt circa di altezza sviluppa una serie di arcate cieche che sottolineano il proprio profilo altimetrico. L'edificio si presume che sviluppasse una sola elevazione.

La sua forma rigidamente stereometrica si eleva secondo la forma del parallelepipedo (31,15 m x 16,80 m x 18,80 m), a cui si aveva accesso attraversando un piccolo ponte in legno.

Il rivestimento murario si orna al suo esterno di gentili arcate cieche a doppia ghiera all'interno delle quali trovano posto finestre e nicchie a sviluppo verticale coronate da decorazione a conchiglia.

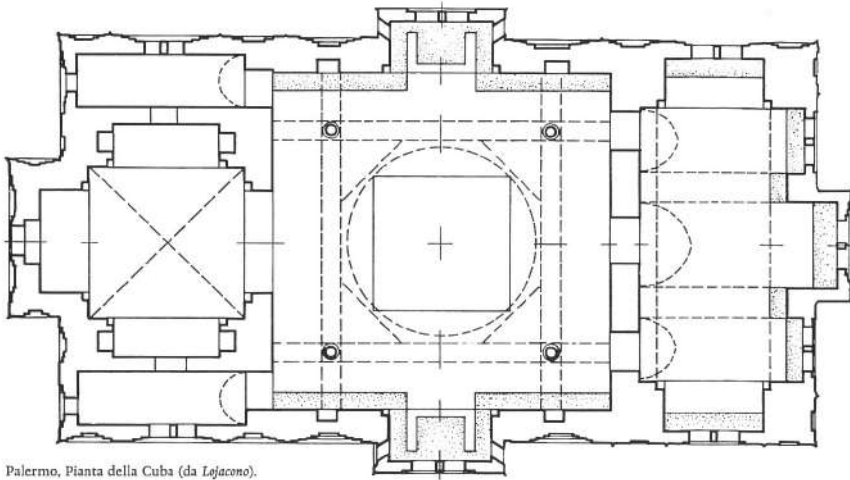
La cortina muraria così chiusa rivestiva carattere tecnologico poiché consentiva all'aria fresca captata dal basso di essere canalizzata attraverso condutture nelle aree sovrastanti creando un circuito di raffrescamento.

Nella parte centrale di ogni fronte dell'edificio emerge un corpo rettangolare di oggetto pari a 1,35 mt. (Fig. 9) Le lesene mediane individuano l'asse di simmetria e a partire da queste si dispongono allineate le arcature cieche. Nove lesene scandiscono il fronte principale e il suo corrispondente posteriore, cinque i fronti laterali. I grandi archi ciechi dell'avancorpo centrale costituiscono il modulo che caratterizza l'ornamentazione della composizione.

28 Di Stefano, 1979: 109.

29 *Idem*.

30 Hadda, 2015: 143.



Ashir (Algeria), Palazzo degli Ziridi: pianta (da Galvin).

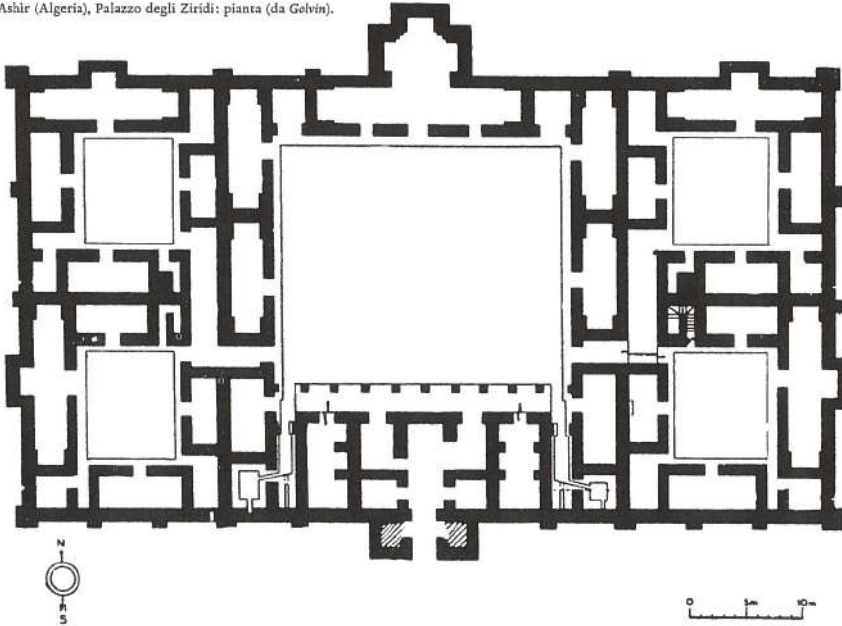


Figura 12. Pianta della Cuba (da Lojacono) e Ashir (Algeria), Palazzo degli Ziridi: pianta (da Galvin).

Una iscrizione con caratteri cufici di 50 cm di altezza, contenuta tra due modanature, sviluppa sul perimetro della costruzione. Tra i frammenti rimasti di tale iscrizione l'Amari individua il nome di Guglielmo II e la data della conclusione edificatoria, il 1182³¹, una lode al principe e insieme l'invocazione divina: "[Nel nome di Dio] clemente e misericordioso. Fissa qui la tua attenzione, fermati e osserva! Tu vedrai un oggetto magnifico appartenente al migliore re della terra, Guglielmo secondo"³².

Anche all'interno l'architettura si mostra quale blocco monolitico stereometrico ad una altezza.

Si accede alla fabbrica attraversando un breve ponte nell'avancorpo Sud-Ovest.

La prima sala che si caratterizza per l'impianto cruciforme ospita tre alcove. (Fig. 10)

I profili delle aree rientranti sono definiti da piccole colonne, questi elementi saranno spesso utilizzati in Sicilia nel XII secolo. La sala si trova stretta da lunghi vani voltati a crociera.

Si accede da qui ad una sala quadrata di mt 16,80 di lato (contenendo tale misura lo stesso spessore del muro); un grande arco ne segna il passaggio. (Fig. 11)

Questa corte individua il nucleo dell'edificio. La lunghezza di ciascun lato del quadrato si ritrova nell'altezza totale del palazzo.

La dimensione dell'impluvium di mt 8,40 di lato si ritrova nella semilunghezza della costruzione. Due esedre rette si sviluppano all'interno degli avancorpi mediani, ricavate nello spessore del muro, così come si sviluppano le stesse alcove del vestibolo.

Dall'atrio centrale tre passaggi immettevano nell'ultima sala. Questa si articolava su tre spazi rettangolari coperti da volte a botte e separate da archi doppi. L'ordine del tripartitismo ritorna ad essere ancora una volta come nella sala cruciforme fiancheggiata dalle due sale allungate. (Fig. 12) Ciò si rivela ancora nella organizzazione delle tre porte di accesso. Nei partiti laterali tre nicchie intervallano due esedre e confinano con un'alcova. Nel fondo della parete che ospita l'alcova si trovano impostate raffinate bifore.³³ Le alcove con le loro dimensioni determinano l'ordine delle rientranze stabilendo ancora una volta il disegno cruciforme.

31 Hadda, 2015: 146.

32 *Ibidem*: 144.

33 Hadda, 2015: 152.

Riferimenti

- Andaloro, M. e Indovina, F. (1998) *Palermo la splendida. Arabi e normanni in una città mediterranea*. Roma: Italtel.
- Bellafiore, G. (1990). *Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194)*. Palermo: Arnaldo Lombardi Editore. Istituto Editoriale in Sicilia.
- Bellafiore, G. (2016). *La Zisa di Palermo*. Palermo: Susanna Bellafiore Editore.
- Bellafiore, G. (2017). *Parchi e giardini della Palermo normanna*. Palermo: Susanna Bellafiore Editore.
- Caronia, G. e Noto, V. (1988). *La Cuba di Palermo: Arabi e Normanni nel XII secolo*. Palermo: Edizioni Giada.
- Di Stefano, G. (1979). *Monumenti Della Sicilia Normanna*. A cura di Wolfgang Kronig. 2a ed. Palermo: S. F. Flaccovio Editore.
- Gabrieli, F. e Scerrato, U. (1985) *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*. 2a ed. Garzanti Scheiwiller.
- Hadda, L. (2015). *L'Architettura palaziale tra Africa del Nord e Sicilia normanna (secoli X-XII)*, vol. 103, Nuovo Medioevo. Napoli: Liguori Editore.
- Hadda, L. (2023). *Architettura islamica nel Mediterraneo fatimide (X-XII secolo)*. Firenze: Firenze University Press.
- Ibn Hawqal e Ibn Giubayr: (2001) *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*. Tradotto da Michele Amari. Palermo: Edi.bi.si.
- Maurici, F. (2016). *Palermo Normanna. Vicende urbanistiche d'una città imperiale (1072-1194)*. Palermo: Kalós Edizioni D'Arte.
- Noto, V. (1995). "Il Palazzo Reale di Altofonte nella tipologia degli edifici ruggeriani" i Altofonte - "Parco" dei Normanni ovvero la costruzione del futuro attraverso il recupero dei valori della legalità e delle radici storiche, a cura di Comune di Altofonte Assessorato alla Cultura e Pubblica Istruzione. Palermo: Editrice Stampa Pubblicità P.R.
- Puttilli, A. (2016). *Palermo tra Arabi e Normanni. Sviluppi urbanistici e contesto sociale* [Tesi di laurea magistrale]. https://www.academia.edu/32318321/Palermo_tra_Arabi_e_Normanni_Sviluppi_urbanistici_e_contesto_sociale.

ARCHITETTI-SCENOGRAFI A BOLOGNA (1515-1543)

Lorena Vallieri

Nel corso dei secoli Bologna ha dimostrato una naturale vocazione a punto di scambio e di incontro tra i vari centri della Penisola, il Mediterraneo e l'Europa¹. Merito di una posizione geografica privilegiata, collegata a una efficace rete viaria e fluviale², a cui si aggiunse, in epoca medievale, l'attrazione esercitata dallo Studio³, uno dei più antichi del continente, e da centri religiosi come i conventi dei tre ordini mendicanti – francescani, domenicani e Servi di Maria – che favorirono la circolazione internazionale di testi e di idee, di saperi e di linguaggi artistici⁴. Un «porto di mare terrestre», secondo l'eloquente definizione di Leandro Alberti⁵.

Tra Cinque e Settecento fu poi sede di importanti avvenimenti politico-diplomatici che richiamarono pittori, scultori e architetti, attori, cantanti e intellettuali che, come vedremo, trovarono negli aristocratici felsinei dei committenti privilegiati. Basti pensare all'incontro tra papa Leone X e Francesco I nel 1515⁶, all'incoronazione di Carlo V nel 1530 per mano di Clemente VII, o al loro secondo incontro nel 1533.⁷ A Bologna si svolse anche parte del Concilio di Trento che portò in città numerosi prelati, cardinali e ambasciatori⁸.

Il suo ruolo di *Crocevia* e *capitale della migrazione artistica* è stato recentemente indagato da un quadriennale progetto di ricerca che ha dimostrato lo straordinario

1 Per un primo, sintetico, quadro storico cfr.: Dondarini, 2007.

2 Sul sistema delle acque a Bologna, interessante capitolo della storia della città, cfr. almeno: Zanotti/Giordano, 2015. Poli, 2017. Ceccarelli/Ferretti, 2018.

3 Sullo Studio felsineo, in particolare nel Cinque-Seicento, cfr. Brizzi, 1988: 225-259; 2008: 5-113. Lines, 2018: 436-473. Più in generale: Pio, 2019: 265-280.

4 Cfr., per i Domenicani: D'Amato, 1988a; 1988b. Lambertini, 2014. Per i Francescani: Piana, 1970; 1986. Sui Serviti mi permetto di rimandare a Vallieri, 2020 (in corso di stampa). Più in generale: Matteucci Armandi, 2008: 3-16 e passim. Turrini, 2008: 437-494. Da notare come la rilevante presenza nella città di Bologna dell'insegnamento di teologia non abbia ancora incontrato sufficiente interesse negli studiosi. Scarsi soprattutto gli studi sul periodo che qui ci interessa.

5 Alberti, 2006. E si veda Varni, 2018: 13-30.

6 Cfr. Evangelisti, 1978: 153-178. Rubello, 2010: 261-270.

7 Cfr. Sassu, 2007; 2012; 2017: 299-312. Più in generale: Pasquini/Prodi, 2002.

8 Cfr. Prospero, 2001. Per le ricadute sugli artisti bolognesi: Bianchi, 2008. Prodi, 2014.

contributo che gli artisti e i letterati bolognesi dettero allo sviluppo delle arti, lasciando tracce profonde in molti paesi⁹. Ne sono un esempio *eloquente i Bibiena*, «una famiglia europea», per la quale:

non c'erano confini invalicabili, distanze troppo lunghe, disagi di viaggio, pericoli, impacci di idiomi diversi: questa famiglia per tre generazioni, per un secolo, dagli ultimi decenni del Seicento agli ultimi del Settecento, ha percorso instancabile l'Europa, dal Portogallo alla Svezia, alla Russia e ha costruito teatri grandi e piccoli per città, corti, accademie, allestito spettacoli e cerimonie, trasfigurato spazi, immaginato scene, sale reali, cortili magnifici, porti imperiali, regge del sole, logge grandiose¹⁰.

Bologna fu anche meta di artisti e studiosi stranieri. Tra questi Albrecht Dürer, che nell'ottobre 1506, da Venezia, espresse all'amico Willibald Pirckheimer il desiderio di recarsi a Bologna per studiare l'arte della prospettiva:

Rimango qui altri dieci giorni. In seguito ho intenzione di andare fino a Bologna per imparare l'arte della segreta prospettiva che uno mi vuole insegnare. Passeranno circa otto o dieci giorni prima di ritornare a Venezia. Poi rientrerò col primo corriere¹¹.

L'identificazione dell'ignoto maestro, custode di un 'segreto' tale da spingere Dürer a ritardare il rientro in patria, è ancora motivo di discussione. Molti i nomi proposti: da Luca Pacioli al matematico Scipione dal Ferro, da Donato Bramante ad Agostino da Lodi, fino a Leonardo da Vinci e Francesco Francia¹², senza dimenticare Raffaello¹³. Negli ultimi anni si è fatta strada una ipotesi per noi del massimo interesse: Elisabetta Fadda, partendo da una originale interpretazione dei versi del

9 Il progetto è stato promosso dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna in collaborazione con il Centro studi sul Rinascimento e l'École pratique des Hautes Études di Paris-Sorbonne. Cfr.: Frommel, 2010; 2012; 2013. Frommel/Antonucci, 2017.

10 Lenzi/Bentini, 2007: 7.

11 Lettera di Albrecht Dürer a Willibald Pirckheimer, Venezia, 13 ottobre 1506 ca., in Dürer, 2007: 17, 24, 63-64, 71, 81, 85 (p. 64 per la citazione). Sul soggiorno di Dürer a Bologna cfr.: Fara, 1997: 91-96. Walcher Casotti, 2004: 187-198. Mende, 2007: 25-26. Aldovini, 2010: 132-146. De Benedictis, 2010: 81-101. Fadda, 2010: 119-132. Grebe, 2010: 105-118. Perini, 2010: 97. Ferrari, 2015: 27-50.

12 Oltre alla bibliografia registrata alla nota precedente, si veda Fara, 1999: 31-39.

13 Secondo alcuni studiosi Raffaello soggiornò a Bologna tra il 1506 e il 1507 e in questa occasione entrò in contatto con Dürer. Ma che l'artista fosse al seguito di Giulio II quando questi entrò in città l'11 novembre 1506 è ipotesi tanto seducente quanto indimostrata e (a oggi) indimostrabile. Cfr.: Perini, 2010: 100.



Figura 1. Le principali vie percorse dalle attrici e dagli attori in Europa tra il XVI e il XVIII secolo, elaborazione da uno studio di Siro Ferrone. Da Ferrone, 2014: cartina 1.

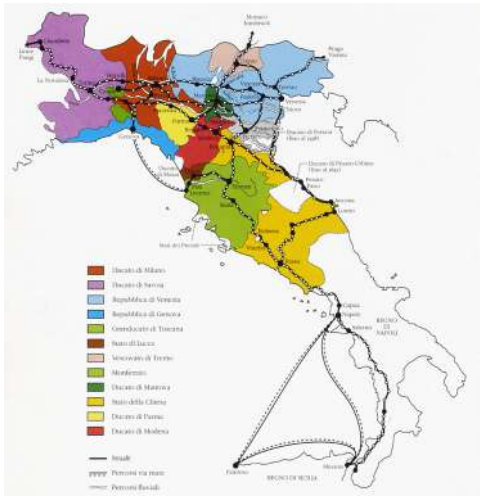


Figura 2. Principali circuiti e piazze teatrali italiane all'inizio del Seicento, schema grafico di Siro Ferrone. Da Ferrone, 2011: fig. 2.

Viridario di Giovanni Filoteo Achillini¹⁴ riferiti ai De Marchi da Crema¹⁵, ha proposto di individuare il misterioso prospettico in uno di quegli intarsiatori «maestri di prospettiva»¹⁶ così attivi in città¹⁷. Ritengo che proprio le esperienze nel campo della tarsia e il vivace clima culturale che si respirava nelle accademie felsinee della prima metà del Cinquecento, di cui Achillini fu tra i principali promotori, furono alla base della formazione di alcuni importanti architetti-scenografi del Cinquecento, nonché, come già notato da Sabine Frommel, il terreno ideale per la genesi dei trattati di architettura di Serlio e Vignola¹⁸.

Non va neanche sottovalutata l'importanza cruciale, nell'arte bolognese, della prospettiva e delle proporzioni. In accordo con i più recenti contributi storiografici¹⁹, credo che la fama internazionale di Bologna come centro di studi e applicazioni prospettiche – generalmente collegata al secondo libro del *Trattato* di Serlio (1545), alle pitture di Tibaldi, alla pubblicazione postuma delle *Due regole della*

14 Cfr. Achillini, 1513. Il poema è tramandato da pochissime copie a stampa; una di queste, conservata all'Archiginnasio, reca numerose correzioni autografe (coll. I6.PIV.21). Cfr. Di Felice, 2006: 43-69. Sull'opera si veda anche: Lucio, 2007: 262-280; 2011: 83-98. Per un primo inquadramento su Achillini si veda: Vallieri, 2010: 3-59; Comboni, 2017: 7-13.

15 Sui De Marchi: Verga Bandirali, 1965: 53-66. Guarino, 1990: 433-435. Serrani, 2019: 211-232. A loro si deve, tra l'altro, la decorazione lignea della cappella Vaselli in San Petronio.

16 Cfr. Ferretti, 1982: 459-585.

17 Cfr. Fadda, 2010: 128-132.

18 Cfr. Frommel, 1998: 15; 2004: 95.

19 Cfr. Perini, 2010: 98-99. Benati/Calogero 2019: passim (a cui rimando per la bibliografia precedente).



Figura 3. *Pictura gravium ostenduntur pondera rerum*, Giulio Bonasone, 1555, incisione. Da Achille Bocchi, *Symbolicae quaestiones*, 1574, Simb. III.

completa del ruolo che la città dovette svolgere nella cultura padana in campo tanto architettonico quanto pittorico dopo la distruzione del palazzo di Giovanni Il Bentivoglio in strada San Donato – del quale Leandro Alberti affermava «che l non fosse il pari in tutto il mondo» –, della cappella Garganelli in San Pietro –«una mezza Roma di bontà», secondo Michelangelo – e della *Crocifissione* affrescata da Guido Aspertini sotto il portico prospiciente la stessa cattedrale. E a queste perdite, la cui eccellenza è almeno testimoniata dalle fonti, si aggiunge quella di qualsivoglia traccia del passaggio a Bologna di Piero della Francesca, circa il quale ci ragguaglia in modo troppo elusivo una fonte pur attendibile come il *De divina proportione* (1509) di Luca Pacioli [...]. Il ricupero del tutto casuale di un affresco di Paolo Uccello in San Martino, riconosciuto nel 1980 da Volpe, ci fa comprendere del resto quali

prospettiva di Vignola (1583) e, nel secolo successivo, ai *Paradossi* di Giulio Troili (1672) e alla fioritura del quadraturismo – vada anticipata almeno al Quattrocento. Se già nel 1501-

1502 vi insegnò Pacioli, che lasciò in città l'unica copia esistente del manoscritto *De viribus quantitatis*²⁰, è alla Signoria dei Bentivoglio che bisogna guardare.

Fortunatamente, gli studi più avveduti hanno ormai aperto la strada a una nuova comprensione del ruolo nient'affatto subordinato di Bologna nel più vasto contesto dell'Umanesimo europeo, eppure la città stenta ancora a essere percepita come una capitale del Rinascimento italiano o quantomeno come portatrice di un'originale civiltà figurativa, architettonica e letteraria. Alla base di tale difficoltà si pone la necessità di ragionare non solo su quanto ci rimane, ma soprattutto sulle "assenze", che nel caso del Principali circuiti e piazze teatrali italiane all'inizio del Seicento, schema grafico di Siro Ferrone. Da Ferrone, 2011: fig. 2. Rinascimento bolognese sono particolarmente forti. È di fatto pressoché impossibile farci un'idea

20 Bologna, Biblioteca Universitaria (d'ora in avanti BUB), ms. 250. Sui rapporti di Pacioli con Bologna: Pedretti, 1953: 145, 167, 176-193.

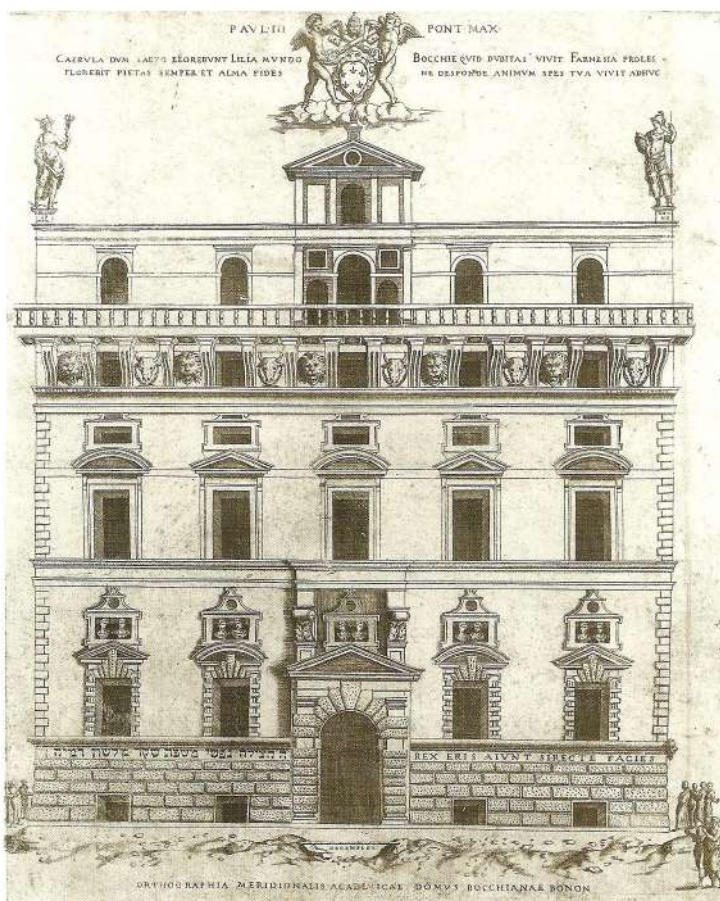


Figura 4. Progetto per la facciata di palazzo Bocchi a Bologna, Giulio Bonasone, 1545, incisione. Roma, Istituto centrale per la grafica, inv. F.C. 71269, vol. 26 M 26. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo.

potessero essere stati il tono e la qualità delle presenze attive a Bologna, negli anni in cui doveva avervi lavorato anche lo stesso Donatello²¹.

Questo è tanto più vero per la storia dello spettacolo, dove le 'assenze' che si registrano sono disarmanti. Salvo pochi celebri episodi, come le nozze di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este nel 1487²², non sappiamo quasi nulla né della vita festiva bolognese del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento,

21 Benati/Calogero, 2019: IX-X.

22 cfr. Basile, 1984. Bortoletti, 2007: 199-226. Basile/Scioli 2014. Più in generale, sul teatro a Bologna: Calore, 1981. Vallieri, 2010.

né delle ricadute che questo proficuo incrocio di esperienze e competenze artistiche e culturali ebbe nella storia del teatro. Sarà possibile comprenderlo solo dopo una nuova, accurata ricognizione delle fonti, e una mappatura dell'attività delle maestranze e degli apparatori che, operativi a Bologna, o qui anche solo di passaggio, si trasferirono nelle altre città italiane, per arrivare poi in Spagna, Portogallo²³, Inghilterra, Francia, Paesi Bassi e nell'area Imperiale^{24,24}. Solo così si potrà finalmente riconoscere il ruolo primario giocato a livello internazionale dalla scuola bolognese nella progettazione e nel restauro di edifici per lo spettacolo, nella scenotecnica e nella realizzazione di allestimenti d'occasione già prima dell'affermazione dei Bibiena²⁵.

Una mappatura da eseguire sul modello di quella condotta da Siro Ferrone per i comici dell'Arte e che illustra *Le principali vie percorse dalle attrici e dagli attori in Europa tra il XVI e il XVIII secolo* (fig. 1)²⁶. Una geografia del teatro che allarga gli orizzonti di una precedente indagine sui *Principali circuiti e piazze teatrali italiane all'inizio del Seicento* (fig. 2)²⁷. La posizione strategica di Bologna, collegata ai due principali assi viari della Flaminia Maggiore e Minore e della via Emilia, nonché a quel reticolo di strade d'acqua che formavano un agile sistema di comunicazioni fra le città della pianura padana, la rendevano una comoda tappa per i faticosi viaggi di trasferimento delle *troupe* e un ideale centro di incontro. Qui gli attori erano soliti ritrovarsi in tempo di Quaresima, quando le recite erano normalmente sospese, per formare quelle che sarebbero state le compagnie teatrali dell'anno comico successivo:

i comici italiani, almeno molti, si radunavano a Bologna nel tempo di Quaresima, nel quale non recitano; e che ivi si formano le compagnie, che poi durano per ordinario un anno; e che indi si spargono per le città d'Italia; e che alcune principali sogliono far questo giro. Da Bologna a Milano, da Milano a Genova, da Genova a Fiorenza, da Fiorenza a Venetia, ove stando il carnevale finiscono la compagnia²⁸.

Se la testimonianza di padre Ottonelli sui percorsi dei comici è schematica e indicativa, circoscritta alla sola esperienza settentrionale e redatta allo scopo di suggerire un'idea unitaria dello spettacolo comico²⁹, essa comunque conferma la centralità strategica di Bologna.

Non dimentichiamo che in molti casi nella seconda città dello Stato della Chiesa durante la quaresima si recitò. Ne abbiamo numerose testimonianze

23 Cfr. Frommel/Antonucci, 2017.

24 Oltre ai contributi registrati a nota 9 si vedano almeno i saggi raccolti in Frommel, 2005b. Cordellier, 2005. e Pigozzi, 2018.

25 Cfr. Matteucci, 1985: 159.

26 Cfr. Ferrone, 2014: XIV (per la cartina), 62-83 (sul tema del viaggio).

27 Cfr. Ferrone, 2011: 3-51 e fig. 2.

28 Ottonelli, 1652: 128.

29 Cfr. Ferrone, 2011: 4.

proprio per gli anni Quaranta del Cinquecento che qui ci interessano. Alludo all'*Amor costante* di Piccolomini e alle commedie degli Affumati e dei Sonnacchiosi, allestiti rispettivamente nel 1542 e nel 1543 nel convento dei Servi di Maria³⁰, e alla sorpresa di Aretino venuto a conoscenza della ripresa felsinea della sua *Cortigiana* nel 1537:

Dal cardinale de i Gaddi, pur troppo gran testimonio, ho inteso, figliuolo, come *la prima settimana di quaresima* la mia **Cortigiana** è suta recitata costí, cosa che mi parve strana, per essere Bologna ancilla de i preti e la comedia banditrice de i loro portamenti. E perché io mi indovino che il farmisi di cotanto onore è derivato dal conto che fate de le mie cose, ve ne son tenuto, perché non si poteva rappresentare in città di più giudizio, né di più gentilezza, né che più avesse in pratica la natura prelatesca. Ardisco dire che se il legno d'India conoscesse gli andari del mal francioso come ella intende il procedere de i reverendissimi, ognun potria accoccarla al puttanesimo senza avotirsi a Giobbe. Or sia con Dio poiché l'istoria de i suoi Evangelii ha sodisfatto; duolmi che non posso per ora fornivi d'una altra. E forse che sí; spettate pure che il grillo poetico mi levi in punta di piè la fantasia. In questo mezzo vi offero quel ch'io ho, e quel che io posso. E ben lo debbo fare, essendo voi il più fervido amante che abbino gli ingegni de i vertuosi. Di Vinezia il. XVI. di Dicembre. M.D.XXXVII³¹.

Gli itinerari di viaggio degli attori furono percorsi anche dai cantanti e, secondo il mio parere, dagli altri professionisti del teatro: architetti, scenografi, pittori, ingegneri di scena, costumisti, falegnami, mastri vetrai che, come accennato, trovarono negli aristocratici bolognesi riuniti in accademia degli eccellenti committenti, troppo spesso trascurati dalla storiografia moderna perché non ritenuti all'altezza delle grandi corti di Antico Regime³².

Una vita, quella accademica, che a Bologna iniziò presto. Già nel 1511 il ricordato Giovanni Filoteo Achillini aveva fondato il Viridario,³² uno dei più antichi sodalizi italiani³³. Una data probabilmente da ripensare. Ritengo che quella del Viridario sia un'esperienza che merita di essere annoverata tra le protoaccademie quattrocentesche da cui, se una distinzione va fatta, si distacca per la eccezionale durata. Sotterranea, nascosta, difficile da tracciare, la sua attività si dipana dalla fine del Quattrocento almeno fino alla morte di Achillini (1538) per poi confluire, quasi senza soluzione di continuità, nella ben più complessa esperienza

30 Cfr: Vallieri, 2014: 347-368; 2018: 291-323; 2020. Canova/Trovato, 2019.

31 Lettera di Pietro Aretino a Jacopo Gigli, Venezia, 16 dicembre 1537. La testimonianza si può ora leggere nell'Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino curata da Paolo Procaccioli: Aretino, 1997: to. I, libro I, 404-405, lettera n. 293. Corsivo mio.

32 Si veda Revenga, 2022: 167-168.

33 Così Maylender, 1926-1930: vol. V, 477.



Figura 5. Progetto per la facciata di palazzo Bocchi a Bologna, 1555, incisione. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. ua 12232.

dell'Hermetena di Achille Bocchi³⁴. I confini tra le due istituzioni sono 'sfumati': entrambe sono caratterizzate dalla presenza sulle 'scene' accademiche dei medesimi personaggi, ma soprattutto dalla comune attenzione data alla musica, allo spettacolo e all'architettura. Non sarà un caso se Serlio nel suo trattato annovera Bocchi tra gli intenditori in materia³⁵.

34 Ozioso fornire qui un resoconto completo della ampia bibliografia su Achille Bocchi. Basti rinviare a Angelini, 2003. Bianchi, 2012. Ulteriori referenze verranno fornite nelle note successive.

35 Cfr. Serlio, 1540: 155.

Echi degli interessi artistici dei due sodalizi sono avvertibili sia un noto passo del *Viridario*³⁶ sia nel libro V del *Fidele*³⁷, due scritti strettamente legati alle attività accademiche³⁸. In entrambi Achillini – che una incisione di Marcantonio Raimondi mostra intento a suonare uno strumento a corda³⁹ – si esprime a favore dell'inserimento della pittura nel novero delle arti liberali, e «un intervento così deciso [...] non può che stupire soprattutto per la sua precocità e per la perifericità culturale dell'ambiente che la esprime»⁴⁰. D'altra parte, sono stati ampiamente dimostrati i suoi rapporti con l'ambiente artistico petroniano⁴¹. Si pensi, per fare un solo esempio, ad Amico Aspertini⁴². Se i primi contatti tra il poeta e il giovane artista nacquero grazie alla comune passione per l'antiquaria⁴³, ben presto il loro legame si fondò su solide radici culturali, in particolare sulla condivisione degli studi della fisiognomica – portati avanti in quegli anni anche dal fratello di Giovanni Filoteo, Alessandro Achillini⁴⁴ – e sulle comuni posizioni politiche a favore dei Bentivoglio:

È rivelatrice l'argomentazione encomiastica e cortigiana di Achillini, che addirittura rivendica iperbolicamente il primato artistico della Bologna bentivolesca sulla Roma antica – col pensiero volto però, al momento della stampa, alla Roma moderna e papalina, responsabile dell'invasione e dominazione di Bologna, e tuttavia visivamente occupata nelle sue emergenze architettoniche più simboliche, il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Vaticano, dalle pitture dei bolognesi Jacopo Ripanda e,

36 Cfr. Achillini, 1513: CLXXXVII. Ma si pensi anche al 'catalogo' dei maggiori artisti contemporanei dipanato nell'opera.

37 Composto presumibilmente tra il 1512 e il 1513 e tutt'oggi inedito, è conservato in due copie manoscritte rispettivamente alla Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 410) e all'Archiginnasio (ms. B. 3131). Secondo alcuni eruditi esisterebbe un'edizione a stampa (Bologna, Girolamo di Plato, 1523) oggi perduta, ma si tratta probabilmente di un errore. Sull'opera cfr. Traversa, 1992.

38 Cfr. Vallieri, 2010: 16-25.

39 *Ritratto di Giovanni Achillini, detto il Filoteo (già Il suonatore di chitarra)*, Marcantonio Raimondi, 1504-1506 c.a., incisione. Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. PN 2270. Cfr. Faietti/Oberhuber, 1988: 123-125.

40 Perini, 1981: 186 (poco condivisibile la definizione di «perifericità culturale»). Posizione che la studiosa ha recentemente ripreso: «confermo perciò qui la mia ormai trentennale rivendicazione a Giovanni Filoteo Achillini, al suo *Viridario* (in una data che per pubblicazione è il 1513, anno VII di dominio ecclesiale, ma in realtà è il Natale 1504, penultimo di dominio bentivolesco) della prima certa ed inequivoca affermazione felsinea di partecipazione alla disputa sulla nobiltà dell'arte figurativa e di conseguente schieramento quasi obbligato sul fronte maggioritario della pittura – in un'ottica che potremmo tanto indifferentemente quanto impropriamente definire albertiana ("la pittura essere maestra, o certo non piccolo ornamento a tutte le cose"), leonardesca ("la pittura è di maggiore discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura") o semplicemente – e più correttamente a quanto s'è visto – cortigiana» (Perini, 2010: 92-93).

41 Cfr. Franzoni, 1990: 287-335.

42 Su di lui cfr. almeno Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995: in partic. 89-94 per i rapporti con Achillini. Emiliani/Scaglietti Kelescian, 2008.

43 Cfr. Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995: 90. Su Achillini come collezionista e antiquario cfr.: Perini, 1981: 185-187. De Maria, 1988: 17-45; 1989: 193-198.

44 Cfr. Faietti/Scaglietti Kelescian, 1995: 90-91, 93. Ad Aspertini si deve, tra l'altro, il *Ritratto di Alessandro Achillini* (1515-1521, olio e tempera su tavola) conservato alle Gallerie degli Uffizi (inv. 1890 n. 10556) assieme al disegno con il *Ritratto di Giovanni Achillini detto il Filoteo*, realizzato da Francesco Francia intorno al 1507-1509 (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi [d'ora in avanti GDSU], inv. 1445 F). Cfr. Faietti/Grasso, 2018: 100-101.

forse, *Amico Aspertini, eclissati in breve – assieme a tutti i loro colleghi umbri, lombardi e persino toscani ivi attivi – dal divino Raffaello*⁴⁵.

Riflessioni sulla pittura, soprattutto in relazione alla poesia, si trovano anche nelle *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi, edite nel 1555 con incisioni di Giulio Bonasone, spesso su disegno di Prospero Fontana⁴⁶. Sebbene a firma di Bocchi, il volume è un'opera a più mani elaborata della «studiosa cohors»⁴⁷ dell'Hermetena. La galleria dei dedicatari delle singole *Quaestiones* permette di delineare sia l'orizzonte culturale sia il tessuto di relazioni dell'accademia, non circoscritto né al solo ambito bolognese, né, più in generale, ai circoli dei letterati e degli umanisti:

un'opera a tutti gli effetti *plurale*, che si presta a rappresentare la proiezione estrema degli ideali dell'Umanesimo e la percezione dell'imminente sconfitta di quegli stessi ideali, e che, per questo, si colloca sulla sottilissima linea di confine che separa l'Umanesimo dall'eterodossia, la critica filologica dal dissenso, il sincretismo dalla dissimulazione⁴⁸.

In altre parole, un 'luogo' eccellente del dibattito culturale coevo, denso di istanze simboliche e in stretto rapporto con i fermenti più vivi del sapere cinquecentesco.

In quelle pagine lo statuto dell'artista viene rivalutato in maniera innovativa e tragittato da quello di mero esecutore a quello di co-autore. Osserviamo il Simb. III (fig. 3): «*Pictura gravium ostenduntur pondera rerum. Quaeque latent magis, haec per mage aperta patent*». Suggestiva l'immagine abbinata alla sentenza: Socrate delinea il proprio ritratto, la sua mano è guidata da un angelo alle sue spalle; davanti a lui l'opera d'arte in cui il filosofo riconosce, insieme al proprio aspetto, l'ispirazione di cui fino a quel momento non aveva coscienza: «le immagini dipinte mostrano il peso delle cose». In altre parole: arte come sapienza. Si veda ancora il Simb. XXXVI con una donna (*Ars*) che ha in mano un doppio compasso con cui misura il «*bonum*» e il «*verum*», a sottolineare l'importanza del momento della creazione artistica. Nella stessa ottica possiamo leggere il Simb. I con il bucranio e due utensili

45 Perini, 2010: 94.

46 Pubblicate una prima volta nel 1555 nella stamperia dell'accademia, le *Quaestiones* vennero ristampate dalla Società tipografica Bolognese nel 1574 con i simboli ritoccati dai Carracci. Si tratta di una raccolta di 151 simboli, ciascuno dei quali composto da un testo latino in versi e da un'incisione e titolato a un diverso dedicatario da collegare alla variegata cerchia delle frequentazioni bocchiane: inquisitori e alti prelati, appartenenti ai circoli antitrinitari e sociniani, Gaspare Contarini e il *milieu* degli Spirituali. Né da sottovalutare la protezione accordata all'accademia dal cardinale Farnese e da papa Paolo III. Ozioso fornire qui un resoconto completo della ampia bibliografia su Achille Bocchi e sull'accademia, bastino i già ricordati Angelini, 2003 e Bianchi, 2008. Per una edizione critica dell'opera rimando a Rolet, 2015. Alla studiosa si devono numerosi approfondimenti sui simboli bocchiani, solo in parte raccolti in Rolet, 2019.

47 Così Bocchi definisce l'accademia nel Simb. CXXVI. Cfr. Angelini, 2015: 287-301.

48 Angelini, 2003: 8.

da lavoro: esso illustra la finalità delle *Quaestiones* e coincide con il compito svolto dall'incisore, cioè quello della realizzazione dell'idea⁴⁹. Una chiave di lettura che può essere proficuamente utilizzata anche per interpretare il palazzo che Bocchi stava facendo costruire in quegli stessi anni, pensato come «*domus academiae*», ovvero sede dell'accademia:

tra il simbolo, veste di un significato, e la *domus academiae*, riparo della *studiosa cohors* riunita da Bocchi, il rapporto è evidentemente molto stretto. Il palazzo è l'involucro che nasconde e contiene qualcosa di accessibile ad alcuni soltanto⁵⁰.

Una sorta di 'scrigno' ad alto contenuto di significati.

L'edificio, oggi in via Goito al numero civico 16, è in pessimo stato di conservazione. Venne iniziato nel 1545, ma i lavori proseguirono lentamente tra difficoltà economiche e cambiamenti effettuati in corso d'opera⁵¹. Ancora una volta sono i simboli a rivelarlo. Nel CIX vediamo un angolo del palazzo decorato da un'erma, con dinanzi Achille Bocchi raffigurato nell'atto di invocare la munificenza del cardinale Alessandro Farnese, protettore dell'accademia dopo la scomparsa di Paolo III. Una richiesta illustrata anche dai versi che accompagnano l'immagine. Alla morte di Bocchi (1562) il figlio Pirro affidò la direzione della fabbrica a Ottavio Nonni detto Mascherino (Mascarino) che la portò a termine entro il 1574. Nel 1698, quando la famiglia si estinse, l'edificio divenne proprietà dei Piella che ne rinnovarono la facciata, come dimostra una veduta della fine del XVIII secolo⁵². L'idea originaria del committente è ancora oggi attestata da due incisioni rispettivamente del 1545 e del 1555, anch'esse attribuite a Giulio Bonasone (figg. 4- 5)⁵³. Entrambe mostrano il prospetto principale che corrisponde, in buona parte, a quello effettivamente realizzato. Numerose iscrizioni decorano la facciata:

49 Per i simboli che non ho potuto pubblicare rimando all'edizione del volume di Bocchi liberamente consultabile su Google books.

50 Danieli/Ravaioli, 2006: 15.

51 Sul palazzo cfr: Schmidt, 1967: 83-94. Monari, 1979: 113-128; 1980: 263-272. Scannavini, 1991. Danieli/Ravaioli, 2006. Matteucci Armandi, 2008: 250-254. Mattei, 2011. Da integrare con la bibliografia fornita nelle prossime note. La data 1545 ricorre nell'iscrizione sotto la finestra del piano nobile: «supra petram verbi Dei / Domum hanc Achillis Bocchius / fundavit MDXLV» e trova un riscontro documentale in alcuni contratti stipulati da Bocchi per la fornitura e la realizzazione dei conci e delle bugne per la scarpa e il toro. Cfr: *Contratti di Achille Bocchi*, 28 luglio e 25 settembre 1545, Bologna, Archivio di stato, fondo notarile, Notaio Pietro Zanettini, ms., 24/116 24/175 e 24/194. 52 Cfr: *Palazzo Buchi ora de Pielli*, Gaetano Ferratini, sec. XVIII, disegno. Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (d'ora in avanti BCAB), ms. Gozz. 79-81. Sugli interventi successivi alla morte di Bocchi cfr: Marcello Orietti, *Cronica o sia diario nel quale si descrivono le opere di pittura e tutto ciò che accade intorno alle Belle Arti in Bologna, 1764-1786*, BCAB, ms. B. 106, c. 142. Scannavini, 1991: 25-28, 61-73.

53 *Progetto per la facciata di palazzo Bocchi a Bologna*, Giulio Bonasone, 1545, incisione. Roma, Istituto centrale per la grafica, inv. F.C. 71269, vol. 26 M 26. *Progetto per la facciata di palazzo Bocchi a Bologna, 1555*, incisione. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. ua 12232. Per una lettura critica delle due incisioni: Massari, 1983: vol. I, 52-53. Danieli/Ravaioli, 2006: 24-26.

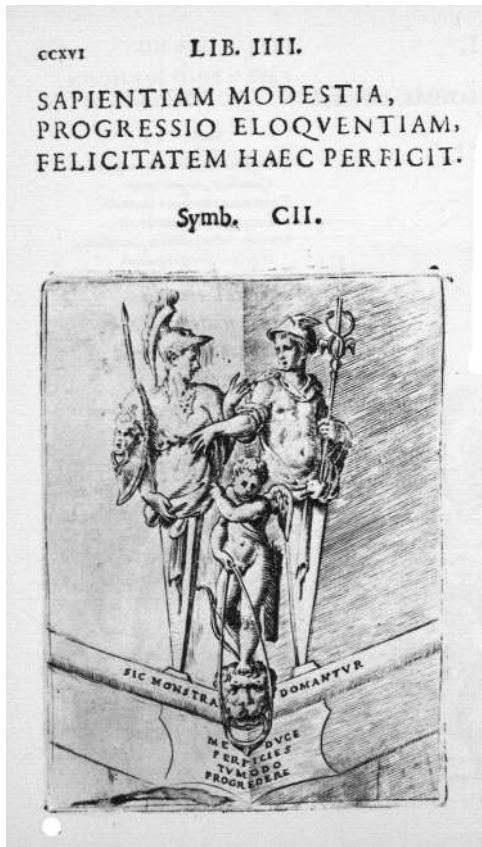


Figura 6. *Sapientiam modestia, progressio eloquentiam, felicitatem haec perficit*, Giulio Bonasone, 1555, incisione. Da Achille Bocchi, *Symbolicae quaestiones*, 1574, Simb. CII.

a sinistra del portale leggiamo, in ebraico⁵⁴, il salmo 120.2: «Signore, libera l'anima mia da labbra bugiarde e dalla lingua ingannatrice»; a destra si individua invece una citazione dalle *Epistole* di Orazio (I,1, 59-61) che prosegue anche sul fianco orientale dell'edificio: «Rex eris, aiunt, si recte facies, hic murus aeneus esto nil conscire sibi, nulla pallescere culpa», «Sarai re, dicono, se agirai rettamente / Sia questo come un muro di bronzo: di nulla ti rimorda la coscienza e che per nessuna colpa tu possa impallidire»⁵⁵. Due 'inni' alla sincerità e all'onestà intellettuale.

Nell'incisione del 1545 (fig. 4), dedicata a Paolo III, si legge inoltre: «Ex labore victoria» e «Sic mostra domantur», ovvero il motto dell'Hermatena. All'accademia Bocchiana fanno riferimento anche le due statue che concludono il prospetto dell'edificio: Hermes a sinistra, Atena a destra⁵⁶. Una esplicita allusione all'impresa del sodalizio, che raffigura Pallade e Mercurio con in mezzo Amore che tiene legato il

capo di un leone. Un emblema complesso, passibile di molteplici interpretazioni, che rimanda comunque all'idea di una scienza che nasce dal 'matrimonio' tra la saggezza di Pallade e l'eloquenza di Mercurio: «Sapientiam modestia, progressio eloquentiam, felicitatem haec perficit» (fig. 6)⁵⁷. Si tenga presente che la statua di

54 Sulla diffusione dell'ebraico a Bologna tra Medioevo e Rinascimento cfr. Perani, 2002. Più specificatamente sull'uso dell'ebraico da parte di Bocchi cfr. Muzzarelli, 1996: 130-131. Busi, 2007: 187-195.

55 Traduzione mia.

56 Mentre nella cornice di coronamento della facciata si alternano delle protomi leonine e dei bucrani; e abbiamo già visto il significato dei due simboli.

57 Il significato dell'impresa viene esplicitato da Sambigucci, 1556: 120-150.

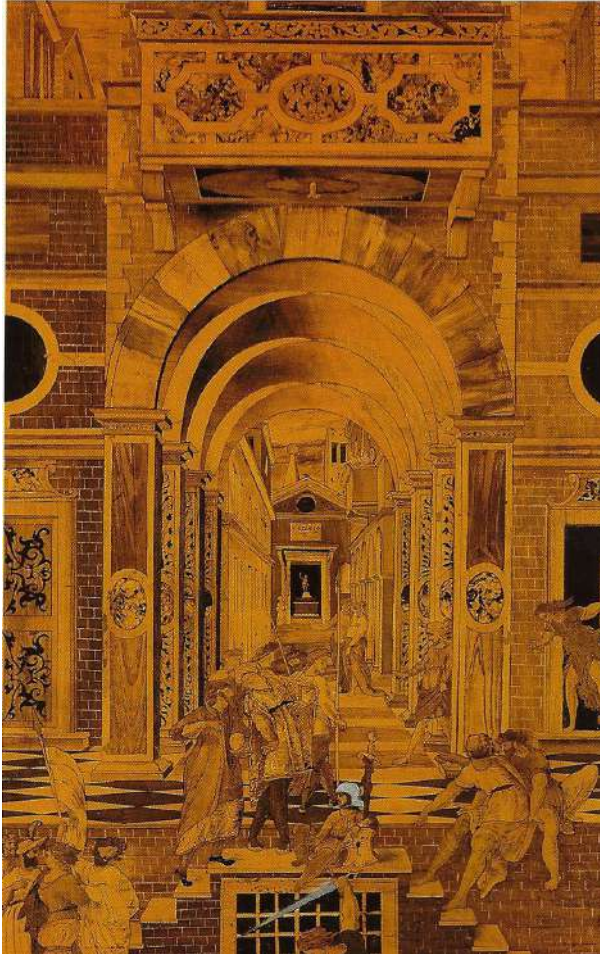


Figura 7. Martirio di Santa Caterina, Fra Damiano Zambelli, 1530-1535, tarsia lignea. Bologna, chiesa di San Domenico, sagrestia.

Ermathena (*alias* di Pallade e Mercurio) era ricorrente nella teologia orfica: il doppio simulacro, esito della sovrapposizione di due divinità, fu venerato nell'accademia di Platone e poi in quella Ficiniana⁵⁸. Bocchi rivendicava così l'eredità degli umanisti dello Studio, facendo proprio anche il patrimonio della tradizione antica. Senza sottovalutare il fatto che Ermes, dio dell'eloquenza e messaggero degli dei, è anche il protettore dell'arte e della scienza.

L'incisione successiva presenta varianti di rilievo e un'incongruenza: l'immagine, datata 1555, è dedicata a Pio IV, papa dal 1559 (fig. 5).

58 Cfr: Wind, 1958: 249.



Figura 8. Circoncisione di Gesù, Fra Damiano Zambelli, 1541, tarsia lignea. Bologna, chiesa di San Domenico, sagrestia.

Probabilmente l'impresa del pontefice venne aggiunta in un secondo momento, forse in occasione di una successiva richiesta di protezione e aiuto economico⁵⁹. Al di là delle varianti architettoniche, volte generalmente a una semplificazione del progetto, spicca la scomparsa del motto accademico e delle statue delle divinità protettrici dell'accademia, sostituite da scenografici obelischi conclusi da sfere che richiamano alla mente la scena tragica serliana. I riferimenti all'accademia sono ora dislocati sull'angolo destro dell'incisione, a livello del terreno, dove si intravede un'erma che corrisponde a quella già vista nel simbolo CIX.

Tale simbolo sembra fornire un'indicazione su come osservare al meglio la sede accademica nel palazzo: raffigurando/guardando non l'intera facciata, come

59 Cfr. Danieli/Ravaioli, 2006: 25.



Figura 9. Battesimo di San Domenico, Fra Damiano Zambelli, 1530-1535, tarsia lignea. Bologna, chiesa di San Domenico, sagrestia.

parrebbe logico e attestato dalle due citate incisioni, bensì una prospettiva d'angolo affollata di simboli, come poi si vede nel menzionato disegno settecentesco⁶⁰. L'ipotesi sembra confermata da due riscontri: il primo è il simbolo CII dove sono raffigurati l'impresa bocchiana e, sullo sfondo, l'angolo di un edificio (fig. 6). Il secondo è dato dall'organizzazione planimetrica interna degli ambienti di palazzo Bocchi: qui gli spazi più importanti sono allogati non casualmente a «prua» della fabbrica edilizia, determinando una originalità tipologica difficilmente riscontrabile⁶¹. La statua di Ermete e Atena, raffigurata solo nelle incisioni e mai realizzata, individuava, con ogni probabilità, nelle intenzioni del committente la zona in cui erano collocate le stanze destinate a sede dell'Hermetena⁶². Il palazzo, dunque, si svelava come il contenitore reale e simbolico della *studiosa cohors*, assumendo la funzione di

60 Si riveda la nota 51 e cfr. Scannavini, 1991:53.

61 Scannavini, 1991:53.

62 Cfr. Scannavini, 1991:54.



Figura 10. Miracolo di San Domenico, Fra Damiano Zambelli, 1530-1535, tarsia lignea. Bologna, chiesa di San Domenico, sagrestia.

sospendere la validità degli statuti sociali quotidiani e affermando l'autonomia dello spazio e del tempo accademico: un luogo ad alto potenziale connotativo. Opportuno ripeterlo.

Ancora irrisolto il problema della paternità dell'edificio. Egnazio Danti, nel 1583, pensava a Jacopo Barozzi da Vignola⁶³, ma la moderna critica ha spesso messo in dubbio tale attribuzione propendendo per Sebastiano Serlio⁶⁴ o Giulio Romano⁶⁵. Mentre è solo da registrare per completezza d'informazione l'ipotesi attributiva di Lino Sighinolfi ad Antonio Morandi detto il Terribilia⁶⁶. Secondo Daniele Ravaoli⁶⁷ un intervento di Vignola in fase progettuale sarebbe credibile: l'artista rientrò da Fontainebleau nel 1543 e nel settembre dello stesso anno assunse l'incarico di architetto capo della basilica di San Petronio, compito affidatogli già nel 1541 per interessamento di Paolo III⁶⁸. Tra l'altro, il trasferimento del giovane Barozzi a Roma, a metà degli anni Trenta, era stato favorito da Alessandro Manzoli, che sappiamo collegato al circolo di Bocchi e tra gli animatori della romana accademia della Virtù⁶⁹.

D'altra parte non pochi elementi del palazzo bolognese rinviano al lessico di Giulio Romano: si veda, a titolo d'esempio, il trattamento plastico del bugnato⁷⁰. È nota la presenza dell'architetto a Bologna verso la metà degli anni Quaranta, interpellato per dare un parere sui progetti della facciata di San Petronio⁷¹. In quella occasione Romano disegnò il monumento sepolcrale nella chiesa di San Francesco

63 Sull'attribuzione a Vignola cfr: almeno Casotti, 1960: 60-62, 143-146. Schmidt, 1967. Cuppini, 1974: 26-28; Monari, 1979; 1980. Tuttle, 2002: 43-45, 72-75, 149-152.

64 Cfr: Tafuri, 1985: 98-101 (attribuzione negata da Frommel, 1998: 61).

65 Cfr: Adorni, 2004: 97-102.

66 Cfr: Sighinolfi, 1915: 45-47.

67 Cfr: Danieli/Ravaoli, 2006: 26-38.

68 Cfr: Orazi, 1982: 171-205. Belluzzi, 1983-1984: 16-17. Faietti/Medica, 2001: 90-94. Tuttle, 2002: 29-31, 139-148.

69 Cfr: Tuttle, 2002: 28-29. Sui rapporti tra Vignola e Manzoli cfr: anche Daly Davis, 1992: 287-328.

70 Cfr: Adorni, 2004: 97-98.

71 Cfr: Belluzzi, 1983-1984: 17-18. Gombrich, 2019: 548-549 (scheda curata da Richard Tuttle). Faietti/Medica, 2001: 95-98.

per Ludovico Boccadiferro, medico e filosofo dello Studio, legato all'Hermatena⁷². Ebbe dunque occasione di intervenire nel progetto di palazzo Bocchi. Ma gli elementi giulieschi dell'edificio possono essere spiegati altrimenti: si pensi alla conoscenza dell'operosità di Romano da parte del Vignola⁷³. Non solo. Alcuni degli aspetti che maggiormente richiamano lo stile giuliesco erano già stati presentati da Serlio nei due libri del suo trattato editi a Venezia nel 1537 e nel 1540⁷⁴.

L'influenza di Serlio nel progetto iniziale della residenza bocchiana, illustrato dall'incisione del 1545, è indiscutibile e i rapporti che egli ebbe con il committente già prima di questa data sono ampiamente documentati⁷⁵. Sembra dunque plausibile la conclusione di Manfredo Tafuri:

all'origine delle due incisioni non sono da escludere, a nostro parere, modelli forniti da Sebastiano, forse prima del 1541, all'amico Bocchi. In particolare, la forma dell'attico è difficilmente spiegabile altrimenti, anche se l'ipotesi di interventi del committente andrebbe più attentamente considerata. L'«humore» del Bocchi potrebbe dunque aver avuto origine da un'idea serliana, poi modificata e «raffreddata» da Barozzi. Che Achille abbia almeno consultato l'amico, in previsione dell'impresa edilizia concretatasi poco più tardi, è congruente, almeno, con quanto sappiamo delle relazioni che legano la cerchia che fa capo al bolognese⁷⁶.

Un suggerimento, quello di considerare più attentamente il ruolo di Bocchi come committente, fondamentale sul piano del metodo e che è stato alla base delle mie primissime indagini: mi ha aiutato infatti a meglio capire la centralità dell'interesse dell'accademia per le arti visive. Come vedremo, l'agire dei sodali di Bocchi appare in molti casi come una sorta di 'tutoraggio', una benevola 'promozione' degli artisti, resa esplicita, pur sotto il velo del simbolo, sin dall'impresa dell'Hermatena, ma già propria della precedente esperienza del Viridario.

Il discorso vale anche per gli scenografi, a cominciare almeno dal 1515, quando è attestata la presenza di Baldassarre Peruzzi a Bologna in occasione dell'incontro felsineo tra Leone X e Francesco I. A quella

72 Cfr. Gombrich, 2019: 572-573 (scheda curata da Richard Tuttle). Sui rapporti tra Bocchi e Boccadiferro cfr. Angelini, 2003: 12-13.

73 Cfr. Gombrich, 2019: 536-537 (scheda curata da Manfredo Tafuri). Danieli/Ravaoli, 2006: 30-31

74 Cfr. Serlio, 1537; 1540. L'intero *corpus* delle opere di Serlio è oggi leggibile nell'edizione curata da Francesco Paolo Fiore nel 2001 per la casa editrice milanese Il Polifilo. Gombrich, 2019: 575-581 (sezione curata da Howard Burns e Manfredo Tafuri). Frommel, 1998: 15.

75 Cfr. Tafuri, 1985: 96-101. Matteucci, 1989: 19-21. Tuttle, 1989: 27-29. Frommel, 1998: 14-15; Danieli/Ravaoli, 2006: 32-33.

76 Tafuri, 1985: 100-101. E cfr.: Lenzi, 1989: 31.

occasione è riferibile, con ogni probabilità, il disegno con lo *Studio per una scena comica* oggi conservato alla Biblioteca Reale di Torino⁷⁷. L'architetto fu invitato nuovamente in città tra il 1521 e il 1523, ospite del conte Battista Bentivoglio, accademico bocchiano, per il quale disegnò il celebre cartone con l'*Adorazione dei Magi*: un 'modello' destinato ad avere ampia eco nella città petroniana⁷⁸. Replicata a metà degli anni Venti da Serlio⁷⁹ e da Girolamo da Treviso⁸⁰, quell'opera segnò anche l'immaginario di Alfonso Lombardi che, giunto in città nell'estate del 1519, se ne ricordò nell'*Adorazione dei Magi* per il gradino dell'Arca di San Domenico nell'omonima chiesa, realizzata su richiesta – anche questo non è un caso – dell'accademico bocchiano Leandro Alberti⁸¹.

E se l'opera che maggiormente consacrò la fama felsinea di Peruzzi fu la cappella Ghisilardi nella medesima chiesa di San Domenico⁸², non bisogna dimenticare che in quegli anni Peruzzi elaborò alcuni progetti per il palazzo di famiglia del conte Lambertini (sodale di Bocchi), mentre la Fabbrica di San Petronio lo incaricò dei disegni per il completamento della basilica, incarico in cui venne affiancato da Serlio⁸³. Quel Serlio la cui presenza a Bologna tra il 1520 e il 1523 è documentata⁸⁴. Venne così a crearsi in seno alla cerchia accademica una proficua occasione di dibattito e confronto fra due protagonisti dell'architettura e della scena della prima metà del Cinquecento. E non mi pare che tutto ciò all'oggi sia stato adeguatamente considerato e posto in valore dai teatrologi.

Negli stessi anni è accreditato a Bologna anche Niccolò Tribolo, coinvolto, tra il 1525 e il 1527, nella realizzazione delle sculture per le porte minori di San Petronio⁸⁵. Il fiorentino tornò in città nove anni dopo, forte della protezione medicea e di una salda esperienza come apparatore grazie alla partecipazione agli allestimenti realizzati 1536 in onore di Carlo V e per le nozze di Alessandro de' Medici con Margherita d'Austria. L'incarico che gli venne affidato era di primo ordine: realizzare una monumentale

77 Inv. 15728, IT.45. Cfr. Frommel, 2005a: 30 (per l'ipotesi sul disegno). Su Peruzzi scenografo cfr. Cruciani, 1974: 155-172; 1983: passim.

78 *Adorazione dei Magi*. Baldassarre Peruzzi, 1522-1523, disegno, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1944-5-14-49. Cfr. Fortunati, 2002: 17-24.

79 Cesena, Crédit Agricole-Fondazione cassa di risparmio di Cesena

80 Londra, National Gallery.

81 Si veda Giannotti, 2020: 41.

82 Cfr. Acidini Luchinat, 1987: 79-102. Bettini, 2003.

83 Cfr. Belluzzi, 1983-1984: 7-16. Tuttle, 1994: 243-250. Sulla presenza di Peruzzi a Bologna cfr. anche Faietti, 2005: 155-167.

84 Cfr. Tuttle, 1989: 27.

85 Cfr. Giannotti, 2012: 167-184.

pala marmorea raffigurante l'Assunzione della Vergine e i dodici Apostoli, da collocare sull'altare che Serlio stava completando per la chiesa della Galliera. Quell'impresa:

più volte vagliata anche su fonti documentarie – non sempre trascritte integralmente –, non pare essere mai stata posta direttamente in relazione con quei consessi eruditi, ai quali afferivano invece alcuni dei suoi protagonisti più illustri, da Bartolomeo e Ludovico Ghisilardi, Giovanni Beroaldo e Achille Bocchi, ad Alessandro Manzuoli e Ludovico Lambertini: tutti intellettuali a vario titolo coinvolti con l'Accademia del Viridario, e più volte menzionati nelle carte della Galliera. Questa disattenzione stupisce, specie a fronte della paternità progettuale dell'intero altare per il quale Tribolo eseguiva la sua pala, notoriamente riconosciuta a Sebastiano Serlio, vero e proprio *genius loci*. L'architetto emiliano, cresciuto nel mito di Vitruvio, non aveva certo nascosto la propria consentaneità con la passione filologico- antiquaria di quegli studiosi, e neppure la sua piena adesione agli ideali estetici toscano-romani da loro prediletti, che assegnavano a Baldassarre Peruzzi, suo maestro, un ruolo del tutto privilegiato. Ciò lo aveva naturalmente condotto a militare a più riprese tra le fila del Viridario, mentre l'artista senese, a Bologna una prima volta nel 1515, e poi ancora nel 1522-1523, aveva progettato i suoi interventi edilizi proprio per i Ghisilardi e i Lambertini, e aveva dipinto per i Bentivoglio. A sottolineare la perfetta sintonia di questi indizi non si potrà allora mancare di rilevare come del sodalizio Peruzzi-Serlio si sarebbe avvantaggiato lo stesso Tribolo. Questi ne avrebbe ricavato con probabilità il trasferimento petroniano degli anni venti⁸⁶.

Una conferma, anche nell'ambito della scultura, di quanto sin qui sostenuto.

Poniamo allora una lente di ingrandimento su un'altra delle commissioni avviate in quegli anni a Bologna: il progetto iconografico per il prezioso arredo ligneo intarsiato da Fra Damiano Zambelli per la chiesa di San Domenico⁸⁷. Ispiratore e mecenate dell'impresa fu il più volte evocato storico, umanista e accademico bocchiano, Leandro Alberti⁸⁸ che si avvale della collaborazione dei citati Serlio e Vignola⁸⁹. È stato rilevato come l'impostazione delle storie narrate nelle tarsie che decorano la spalliera, databili nell'arco cronologico 1530-1535⁹⁰, rimandi alla

86 Giannotti, 2015: 174.

87 Cfr. Alce, 1957: 7-21; 1991; 1997; 2002 (con ricco apparato iconografico). Ferretti, 1982: 554-560. Frommel, 2004: 85-95. Ricci, 2007: 87-112.

88 Cfr. Donati, 2007: 124-128. Alce, 2002: 44-47.

89 Cfr. Alce, 1957. Tuttle, 1989: 26-27; 2002: 26. Frommel, 1998: 52-56. Trionfi Honorati, 1999: 639-644 (oltre alle referenze fornite alle note precedenti).

90 Cfr. Alce, 1957; 2002: 32-87.

Riferimenti

- Achillini, G.F. (1513). *Il Viridario de Gioanne Philoteo Achillino bolognese*. Bologna: Hieronimo di Plato.
- Acidini Luchina, C. (1987). "Nota preliminare al restauro della cappella Ghisardi a Bologna" en Fagiolo, M. y Madonna, M.L. (eds.), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*. Roma: Treccani, 79–102.
- Adorni, B. (2004). "Giulio Romano architetto in Emilia: un successo irresistibile negli anni Quaranta del Cinquecento" en Lenzi, D. (ed.), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*. Bologna: Editrice Compositori, 97–102.
- Alberti, L. (2006). *Historie di Bologna 1479–1543*. Ed. moderna a cura di Armando Antonelli y Maria Rosa Musti. Bologna: Costa.
- Alce, P.V. (1957). "Sebastiano Serlio e le tarsie di fra Damiano Zambelli in San Domenico". *La famèia bulgnèisa Strenna*, 7–21.
- Alce, P.V. (1991). "Fra Damiano Zambelli da Bergamo († 1549): regesto dei documenti". *Bergomum*, 77–149.
- Alce, P.V. (1997). *La basilica di San Domenico in Bologna*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano.
- Alce, P.V. (2002). *Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano.
- Aldovini, L. (2010). "Bologna 1506: l'incontro grafico tra Marcantonio Raimondi e Dürer" en Frommel, S. (ed.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI)*. Bologna: Bononia University Press, 133–146.
- Angelini, A. (2003). *Simboli e questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermatena*. Bologna: Pentragon.
- Angelini, A. (2015). "La domus academiae" en Gurreri, C. y Bianchi, I. (eds.), *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*. Avellino: Sinestesie, 287–301.
- Aretino, P. (1997). *Lettere*. Ed. moderna a cura di Paolo Procaccioli. Roma: Salerno Editrice.
- Bandini, F. (1990). "La letteratura in dialetto dal Cinquecento al Settecento" en Barbieri, F. y Preto, P. (eds.), *Storia di Vicenza. III/2. L'età della Repubblica veneta (1404–1797)*. Vicenza: Neri Pozza.
- Basile, B. (ed.) (1984). *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni.
- Basile, B. y Scioli, S. (eds.) (2014). *Le nozze dei Bentivoglio (1487). Cronisti e poeti*. Napoli: La scuola di Pitagora.
- Beccanuvoli, L. (2008). *Tutte le donne vicentine maritate, vedove e dongelle (1539)*. Vicenza: Editrice Veneta.

- Belluzzi, A. (1983–1984). “La facciata: i progetti cinquecenteschi” en Fanti, M. (ed.), *La basilica di San Petronio in Bologna*, Vol. 2 Cinisello Balsamo (Mi): Amilcare Pizzi, 7–28.
- Benati, D. y Calogero, G.A. (eds.) (2019). *Arte e Umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*. Bologna: Bononia University Press.
- Bettini, S. (2003). *Baldassarre Peruzzi e la cappella Ghisilardi. Origine, occultamento e recupero di un'opera nella basilica di San Domenico a Bologna*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Bianchi, I. (2008). *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paletti teorico e committente*. Bologna: Editrice Compositori.
- Bianchi, I. (2012). *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle 'Symbolicae Quaestiones' di Achille Bocchi*. Bologna: Clueb.
- Bortoletti, F. (2007). “Danza poesia e musica in “fabula”. Bologna 1487: nozze Benivoglio–d'Este”. *Annali online di Ferrara. Lettere*, 3, 199–226.
- Bortoletti, F. (2008). *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*. Roma: Bulzoni.
- Brizzi, G.P. (1988). “Matricole ed effettivi. Aspetti della presenza studentesca a Bologna fra Cinque e Seicento” en Brizzi, G.P. y Pini, A.I. (eds.), *Studenti e università degli studenti dal XII al XIX secolo. “Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna”*, n.s., 7, 225–259.
- Brizzi, G.P. (2008). “Lo Studio di Bologna tra “orbis academicus” e mondo cittadino” en Prosperi, A. (ed.), *Storia di Bologna. 3/III Bologna nell'età moderna (secoli XVI–XVIII). Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*. Bologna: Bononia University Press, 5–113.
- Burns, H. y Beltramini, G. (eds.) (2008). *Palladio*. Venezia: Marsilio.
- Busi, G. (2007). *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*. Torino: Arago.
- Calore, M. (1981). *Bologna a teatro. La vita di una città attraverso i suoi spettacoli*. Modena: Guidicini e Rosa.
- Canova, M. y Trovato, R. (2019). *Teatro ed eresia a Bologna nel Cinquecento. Con edizione critica della “Tragedia” e de “La Fante” di Giuseppe Baroncini*. Canterano (RM): Aracne.
- Caro, A. (1959). *Lettere familiari. Vol. II: luglio 1546–luglio 1559. Ed. crítica con introducción y notas de Aulo Greco*. Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento–Le Monnier.
- Caro, A. (1961). *Lettere familiari. Vol. III: agosto 1559–luglio 1566. Ed. crítica con introducción y notas de Aulo Greco*. Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento–Le Monnier.
- Ceccarelli, F. y Ferretti, E. (eds.) (2018). *Il Nettuno architetto delle acque Bologna. L'acqua della città tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: Bononia University Press.

- Chastel, A. (1987). "Nelle città di legno. Musaici di legname cioè tarsie". *FMR*, 50(6), 76–82.
- Comboni, A. (2017). 'Giovanni Filoteo Achillini'. En Comboni, A. y Zanato, T. (eds.), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 7–13.
- Cordellier, D. (ed.) (2005). *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*. Milano: 5 Continents.
- Cruciani, F. (1974). 'Gli allestimenti scenici di Baldassarre Peruzzi'. *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura "Andrea Palladio"*, 16, 155–172.
- Cruciani, F. (1983). *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450–1550*. Roma: Bulzoni.
- Cuppini, G. (1974). *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*. Bologna: Zanichelli.
- Da Casio, G. (1525). *Libro intitolato Cronica, ove si tratta di epitaphii, di amore, e di virtute*. Bologna: Cinzio Achillini.
- Daly Davis, M. (1992). "Jacopo Vignola, Alessandro Manzueli und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36, 287-328.
- D'Amato, A. (1988a). *I Domenicani a Bologna*. Bologna: Edizioni studio domenicano.
- D'Amato, A. (1988b). *I Domenicani e l'Università di Bologna*. Bologna: Edizioni studio domenicano.
- Danieli, M. /Ravaioli, D. (eds.) (2006). *Palazzo Bocchi*. Bologna: Minerva.
- De Benedictis, A. (2010). "Un umanista tedesco tra Bologna e Norimberga, tra le guerre d'Italia e la Riforma in Germania: Christoph Scheurl (1481-1542)" in Frommel, Sabine (eds.) (2010). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*. Bologna: Bononia University Press, 81-101.
- De Maria, S. (1988). "Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo" in Faietti, Marzia/Oberhuber, Konrad (eds.) (1988). *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*. Bologna, Nuova alfa, 17-42.
- De Maria, S. (1989). "Fra corte e Studio. La cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio" in Mansuelli, Guido Achille/Susini, Gian Carlo (eds.) (1989). *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città. L'evo antico*. Bologna: Comune di Bologna, 151-216.
- Di Felice, C. (2006). "L'esemplare di lavoro del 'Viridario' di Giovanni Filoteo Achillini (Bologna 1513)" in *La lingua italiana. Storia, struttura, testi*, 2, 43-60.
- Donati, G. (2007). "Il ruolo dell'arte in Leandro Alberti" in Donattini, Massimo (eds.) (2007). *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella 'Descrittione' di Leandro Alberti*. Bologna: Bononia University Press, 117-133.
- Dondarini, R. (2007). *Breve storia di Bologna*. Ospedaletto (Pi): Pacini.

- Dürer, A. (2007). *Lettere da Venezia. Edizione a cura di Giovanni Maria Fara*. Milano: Electa.
- Emiliani, A. / Scaglietti Kelescian, D. (eds.) (2008). *Amico Aspertini 1471-1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*. Milano: Silvana.
- Evangelisti, G. (1978). "Leone X e Francesco I a Bologna nel dicembre 1515" in *Strenna Storica Bolognese*, 28, 153-178.
- Fadda, E. (2010). "L'Apelle vagabondo e Agostino delle Prospettive: riflessioni sul soggiorno di Dürer in Italia" in Frommel, Sabine (eds.) (2010). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*. Bologna: Bononia University Press, 119-132.
- Faietti, M. (2005). Peruzzi e i bolognesi: indizi per la ricostruzione di un rapporto privilegiato in Frommel, Christoph L. (eds.) (2005). *Baldassarre Peruzzi 1480-1536*. Venezia: Marsilio, 155-167.
- Faietti, M. / Grasso, M. (eds.) (2018). *D'odio e d'amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*. Firenze: Giunti.
- Faietti, M. / Medica, M. (eds.) (2001). *La basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio*. Ferrara: Edisai.
- Faietti, M. / Oberhuber, K. (eds.) (1988). *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*. Bologna, Nuova alfa.
- Faietti, M. / Scaglietti Kelescian, D. (1995). *Amico Aspertini*. Modena: Artioli.
- Fara, G. M. (1997). "Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini" in *Prospettiva*, 85, 91-96.
- Fara, G. M. (1999). *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*. Firenze: Olschki.
- Ferrari, Simone (2015). "I viaggi di Dürer in Italia e nei Paesi Bassi: occasioni, motivazioni, incontri" in Pancheri, Roberto (eds.) (2015). *Dürerweg Artisti in viaggio tra Germania e Italia*. Trento: Giunta della Provincia autonoma di Trento, 27-50.
- Ferretti, M. (1982). *I maestri di prospettiva. In Storia dell'arte italiana*. Torino: Einaudi, 11, 459-585.
- Ferretti, M. (1986). "Casamenti seu prospettive. Le città degli intarsiatori" in De Seta, Cesare/Ferretti, Massimo (eds.) (1986). *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*. Milano: Franco Maria Ricci, 75-104.
- Ferrone, S. (2011). *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento (1993)*. Torino: Einaudi.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fonte, S. (2000). "Università e teatro umanistico: il caso di Bologna" in Andrioli, Paola (eds.) (2000). *Testo, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Sette-*

- cento. Galatina: Congedo editore, 31-47.
- Franzoni, C. (1990). "Le raccolte del 'Theatro' di Ombrone e il viaggio in oriente del pittore: le 'Epistole' di Giovanni Filoteo Achillini", *Rivista di letteratura italiana*, 8(2), 287-335.
- Fрати, L. (1907). "Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi. Rimatori bolognesi della fine del Quattrocento" *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, s. III, 25, 14-28.
- Fortunati, V. (2002). "Spie indiziarie per la storia di una committenza: Battista Bentivoglio" in Faietti, Marzia (eds.) (2002). *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*. Milano: Electa, 17-24.
- Frommel, C. L. (2005a). "Ala maniera e uso delj bonj antiqui». Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico" Frommel, Christoph L. (eds.) (2005). *Baldassarre Peruzzi 1480-1536*. Venezia: Marsilio, 3-30.
- Frommel, S. (1998). *Sebastiano Serlio architetto*. Milano: Electa.
- Frommel, S. (2004). "Serlio pittore: fantasia o realtà?" in Lenzi, Deanna (eds.) (2004). *Arti a confronto. Studi onore di Anna Maria Matteucci*. Bologna: Editrice Compositori, 85-95.
- Frommel, S. (eds.) (2005b). *Francesco Primaticcio architetto*. Milano: Electa.
- Frommel, S. (eds.) (2010). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*. Bologna: Bononia University Press.
- Frommel, S. (eds.) (2012). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*. Bologna: Bononia University Press.
- Frommel, S. (eds.) (2013). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*. Bologna: Bononia University Press.
- Frommel, S. /Antonucci, M. (eds.) (2017). *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI- XIX)*. Bologna: Bononia University Press.
- Giannotti, A. (2012). "Tribolo giovane e le figure 'meravigliose' di San Petronio" in *Nuovi studi*, 18, 167-184.
- Giannotti, A. (2015). "Sebastiano Serlio, Niccolò Tribolo e l'eredità di Baldassarre Peruzzi: l'altare della Madonna della Galliera a Bologna" in *Prospettiva*, 159-160, 174-196.
- Giannotti, A. (2020). "Bologna crocevia di forestieri: la scultura 1520-1540" in Calogero, Marcello/Giannotti, Alessandra (eds.) (2020). *Alfonso Lombardi. Il colore, il rilievo*. Rimini: NCF, 41-57.
- Gombrich, E. H. (eds.) (2019). *Giulio Romano, catalogo della mostra (1989)*. Milano: Electa.
- Grebe, A. (2010). "Albrecht Dürer e 'l'Arte segreta della prospettiva'. La sintesi di

- arte e scienza a Bologna nel 1506" in Frommel, Sabine (eds.) (2010). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*. Bologna: Bononia University Press, 105-118.
- Guarino, S. (1990). "De Marchi" in *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 38, 433-435.
- Knuyt Van Slyterhoven, H. (2016). *Scornetta*. Edizione moderna a cura di Luca Ruggio. Firenze: Cesati.
- Lambertini, R. (eds.) (2014). *Università, teologia e Studium domenicano dal 1360 alla fine del Medioevo*. Firenze: Nerbini.
- Lenzi, D. (1989). "Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza di Serlio a Bologna" in Thoenes, Christof (eds.) (1989). *Sebastiano Serlio*. Milano: Electa, 30-38.
- Lenzi, D./Bentini, J. (eds.) (2000). *I Bibiena. Una famiglia europea*. Venezia: Marsilio.
- Lines, D.A. (2018). "The University and the City: Cultural Interactions" in Blanshei, Sarah Rubin (eds.) (2018). *A companion to Medieval and Renaissance Bologna*. Leiden-Boston, Brill, 436-473.
- Lucioli, F. (2007). "La 'Phoenix' nel 'Viridario'. Fortuna letteraria di un trattato di mnemotécnica" in *Lettere italiane*, 59(2), 262-280.
- Lucioli, Francesco (2011). "Tra Dante e Ariosto. Varietas e contaminatio nel 'Viridario' di Giovanni Filoteo Achillini" in D. Brancato, Dario/Ruccolo, Marisa (eds.) (2007). *La terra di Babele. Saggi sul plurilinguismo nella cultura italiana*. Mineola-Ottawa: Legas, 83-98.
- Lucioli, F. (2015). "Intorno all'accademia del Viridario" in Gurreri, Clizia/Bianchi, Ilaria (eds.) (2015). *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*. Avellino: Sinestesie, 237-248.
- Maylender, M. (1926-1930). *Storia delle accademie d'Italia*. Bologna: Cappelli, 5 voll.
- Marotti, F. (1974). *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*. Milano: Feltrinelli.
- Massari, S. (eds.) (1983). *Giulio Bonasone*. Roma: Quasar, 2 voll.
- Mazzoni, S. (2010). *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria» (1998)*. Firenze: Le Lettere.
- Mazzoni, S. (2017). *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner, nuova edizione ampliata*. Corazzano (Pisa): Titivillus.
- Mattei, F. (2011). "Architettura, committenza, eterodossia: Palazzo Naselli a Ferrara e Palazzo Bocchi a Bologna (1530-1555)" in *Schifanoia*, 40-41, 165-182.
- Matteucci, A. M. (1985). "La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo" in Fagilo, Marcello/Madonna, Maria Luisa (eds.) (1985). *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*. Roma: Gangemi, 158-173.
- Matteucci, A. M. (1989). "Per una preistoria di Sebastiano Serlio" in Thoenes, Chris-

- tof (eds.) (1989). *Sebastiano Serlio*. Milano: Electa, 19-21.
- Matteucci Armandi, A. M. (2008). *Originalità dell'architettura bolognese ed Emiliana*. Bologna: Bononia University Press.
- Mende, M. (2007). "Norimberga, Dürer, Roma" in Herrmann Fiore, Cristina (eds.) (2007). *Dürer e l'Italia*. Milano: Electa, 23-31.
- Monari, D. (1979). "Palazzo Bocchi e l'opera rustica secondo il Vignola" in Fagiolo, Marcello (eds.) (1979). *Natura e Artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Roma: Officina Edizioni, 113-128.
- Monari, D. (1980). "Palazzo Bocchi: il quadro storico e l'intervento del Vignola" , *Il Carrobbio*, 6, 263-272.
- Muzzarelli, G. (eds.) (1996). *Verso l'epilogo di una convivenza. Gli ebrei a Bologna nel XVI secolo*. Firenze: La Giuntina.
- Orazi, A. M. (1982). *Jacopo Barozzi da Vignola 1528-1550. Apprendistato di un architetto bolognese*. Roma: Bulzoni.
- Orlandi, P. A. (1714). *Notizie degli scrittori bolognesi e delle opere loro stampate e manoscritte*. Bologna: Pissarri.
- Ottonelli, G. D. (1652). *Della christiana moderazione del theatro. Libro quarto detto L'ammonitioni a' recitanti, per avisare ogni christiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare*. Firenze: Bonardi.
- Pasquini, E. / Prodi, P. (eds.) (2002). *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*. Bologna: il Mulino.
- Pedretti, C. (1953). *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*. Bologna: Editoriale Fiammenghi.
- Perani, M. (eds.) (2002). *La cultura ebraica a Bologna tra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: La Giuntina.
- Perini, G. (1981). "La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato" in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe in Lettere e Filosofia*, s. III, 11, 181-243.
- Perini, G. (2010). "Bologna e la letteratura artistica tra Quattro e Cinquecento" in Frommel, Sabine (eds.) (2010). *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*. Bologna: Bononia University Press, 91-101.
- Pezzarossa, F. (1984). "«Ad honore et laude del nome Bentivoglio». La letteratura della festa nel secondo Quattrocento»" in Basile, Bruno (eds.) (1984). *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 35-113.
- Piana, C. (1970). *Chartularium Studii Bononiensis S. Francisci: (saec. 13.-16.)*. Firenze: X Typographia Collegii S. Bonaventurae.
- Piana, C. (1986). *Postille al 'Chartularium Studii Bononiensis S. Francisci'*. Grottaferrata:

- Collegio S. Bonventura.
- Pigozzi, Marinella (eds.) (2018). *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*. Bologna: Bononia University Press.
- Pio, B. (2019). "I luoghi della formazione universitaria a Bologna nel Trecento" in Bruschi, Caterina/Parmeggiani, Riccardo (eds.) (2019). *Sapiens, ut loquatur, multa prius considerat. Studi di storia medievale offerti a Lorenzo Paolini*. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 265-280.
- Poli, M. (2017). *Bologna: la città delle acque e della seta*. Argelato: Minerva.
- Prodi, P. (2014). *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: il Mulino.
- Prosperi, A. (2001). *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*. Torino: Einaudi.
- Puppi, L./Battilotti, D. (2006). *Andrea Palladio*. Milano: Electa.
- Revenga Domínguez, P. (2022). "Desfiles aristocráticos, mascaradas populares y artificios luminosos en los fastos regios del Toledo dieciochesco", *Revista de Humanidades*, 46, 167-188.
- Ricci, M. (2007). "«Varietà» e «bizzarria». Baldassarre Peruzzi e la tarsia lignea di fra' Damiano Zambelli con il 'Battesimo di San Domenico'" in Pigozzi, Marinella (eds.) (2007). *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento tra teoria e prassi*. Bologna: Clueb, 87-112.
- Rolet, A. (2015). *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi. Symbolicae quaestiones, 1555. Introduction et édition critique du texye latin*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rolet, A. (2019). *Dans le cercle d'Achille Bocchi. Culture emblématique et pratiques académiques à Bologne au XVIe Siècle*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais.
- Rubello, N. (2010). "Una solenne entrata? Leone X a Bologna nel dicembre del 1515", *Schifanoia*, 38-39, 261-270.
- Sambigucci, G. (1556). *In Hermathenam Bocchiam interpretatio*. Bonogna: Antonio Manuzio.
- Sassu, G. (2007). *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*. Bologna: Editrice Compositori.
- Sassu, G. (2012). "La seconda volta. Arte e artisti intorno a Carlo V a Bologna nel 1532- 1533" in Blanco, Mercedes/Bèhar, Roland (eds.) (2012). *Les Poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)*, «e-Spania», 3, <http://e-spania.revues.org/21366> (ultima data di consultazione: 26 febbraio 2020).
- Sassu, G. (2017). "Carlo V, Tiziano e il ritratto 'tutto armato' dell'imperatore", *Schifanoia*, 52-53, 299-312.
- Scannavini, R. (1991). *MDXLV Palazzo Bocchi. Una dimora nobile d'alta epoca rinascimentale*. Bologna: Grafis.
- Schmidt, J. K. (1967). "Zu Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna", *Mitteilungen des*

- Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 13, 83-94.
- Serlio, S. (1537). *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli esempi dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*. Venezia: Marcolini.
- Serlio, S. (1540). *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*. Venezia: Marcolino.
- Serrani, A. (2019). "Per un riesame della cappella Vasetti in San Petronio: il coro intarsiato e la bottega di Giacomo de Marchi" in Benati, Daniele/Calogero, Giacomo A. (eds.) (2019). *Arte e Umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*. Bologna: Bononia University Press, 211-232.
- Sighinolfi, L. (1915). *Nuova guida di Bologna*. Bologna: Cappelli.
- Stäuble, A. (1968). *La commedia umanistica del Quattrocento*. Firenze: Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento.
- Tafuri, M. (1985). *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*. Torino: Einaudi.
- Traversa, P. (1992). *Il Fidele di Giovanni Filoteo Achillini. Poesia, sapienza e «divina» conoscenza*. Modena: Mucchi.
- Trionfi Honorati, M. (1999). "Una tarsia di Fra Damiano da Bergamo con la Flagellazione e la figura di Papa Paolo III", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43, 639-644.
- Turrini, M. (2008). "L'insegnamento della teologia" in Prosperi, Adriano (eds.) (2008). *Storia di Bologna, 3/III. Bologna nell'età moderna (secoli XVI-XVIII). Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*. Bologna: Bononia University Press, 437-494.
- Tuttle, R. (1989). "Sebastiano Serlio bolognese" in Thoenes, Christof (eds.) (1989). *Sebastiano Serlio*. Milano: Electa, 22-29.
- Tuttle, R. (1994). "Baldassarre Peruzzi e il suo progetto di completamento per la Basilica petroniana" in Fanti, Mario/Lenzi, Deanna (eds.) (1994). *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*. Bologna: Tipoarte, 243-250.
- Tuttle, R. (eds.) (2002). *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa.
- Vallieri, L. (2010). «E spe in Spem». *Accademie, cultura e spettacolo a Bologna nel Cinquecento*. Tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli Studi di Firenze, Scuola dottorale in Storia dello spettacolo, 22, ciclo, 2010 (tutor: prof. Stefano Mazzoni).
- Vallieri, L. (2014). "Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)" in *Drammaturgia*, XI n.s. I, 347-368.
- Vallieri, L. (2018). "Drammaturgie imperiali a Bologna: l'Amor costante' di Alessan-

- dro Piccolomini (1542)" *Drammaturgia*, XV / n.s. 5, 291-323.
- Vallieri, L. (2020). Il convento di Santa Maria dei Servi: un luogo teatrale ritrovato nella Bologna del Cinquecento. In *Strenna Storica Bolognese* (in stampa).
- Varni, A. (2018). "«Un porto di mare terrestre». Bologna città mercato" in Montanari, Massimo (eds.) (2018). *Alla bolognese. Dalla città grassa a Fico*. Bologna: il Mulino.
- Verga Bandirali, M. (1965). "Una famiglia lombarda di maestri del legno: i De Marchi da Crema", *Arte lombarda*, 10, 2, 53-66.
- Walcher Casotti, M. (1969). *Il Vignola*. Trieste: s.e., 2 voll.
- Walcher Casotti, M. (2004). "Un episodio controverso del soggiorno di Dürer a Venezia: il viaggio a Bologna" in *Arte veneta*, 187-198.
- Wind, E. (1985). *Misteri pagani nel Rinascimento (1958)*. Milano: Adelphi.
- Zanotti, A. /Giordano, F. (2015). *Bologna labirinti d'acque. Guida, itinerari e percorsi*. Bologna: Persiani.

EL DESAPARECIDO CONVENTO DE SAN LORENZO DE MONTILLA (CÓRDOBA): UN EJEMPLO DE LA PRÁCTICA Y PRECEPTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA OBSERVANCIA FRANCISCANA

Elena Bellido Vela

Introducción

Edificado por el patronazgo del marquesado de Priego, perteneciente a la Casa de Aguilar y rama principal del linaje de los Fernández de Córdoba, el convento de San Lorenzo de Montilla (Córdoba) fue el testimonio de la culminación de un largo y complejo proceso fundacional que se dilató durante tres décadas, implicando a distintos miembros de esta noble familia. Aunque la documentación e historiografía relacionada con el objeto de estudio considera a Pedro Fernández de Córdoba (1477-1517), I marqués de Priego, como el promotor de esta iniciativa constructiva, dicha atribución no puede quedar vinculada únicamente a su persona¹. Si bien la llegada de la comunidad franciscana a la villa cordobesa y los inicios de la edificación tuvieron lugar durante los primeros años de su gobierno, la gestación de este proyecto se encuentra recogido en los testamentos de dos mujeres del linaje: Elvira de Herrera, hermana del I marqués de Priego, otorgado en 1502, y de su madre, Catalina Pacheco, redactado al año siguiente². Pese a las

1 Las fuentes manuscritas y bibliográficas utilizadas para el estudio del convento de San Lorenzo han sido las siguientes: Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque, Montilla (FBMRL), Ms. 313, ff. 185r-258v. Se trata de la principal fuente documental de la que se sirven otros autores que abordan este asunto. Arroyo, 1741, *Extracto [sic] de la fundación y cosas memorables de este Convento de Sn. Laurencio de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 259r-270v. Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, ff. 244v-266v. Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, pp. 84-89. *Testimonio en que consta que los Marqueses de Priego eran fundadores y patronos del convento de San Lorenzo de la orden de san Francisco, extramuros de Montilla*, 21 de mayo de 1733, Archivo Ducal de Medinaceli, Sevilla (ADM), Sección Priego, legajo 2, núm. 10, s.f. Torres, 1683: 116-121. Morte, 1982: 88-90. Garramiola, 1982: 160-162.

2 *Testamento de Elvira de Herrera, hija de Alonso de Aguilar y de Catalina Pacheco*, 9 de agosto de 1502 (traslado del 26 de diciembre de 1757), Archivo General de Andalucía, Sevilla (AGA), Medinaceli, Sección Priego, 1002/019-046, s.f. *Testamento de Catalina Pacheco, señora de la Casa de Aguilar*, 29 de noviembre de 1503 (traslado de 20 de noviembre de 1757), Real Academia de la Historia, Madrid (RAH), Colección Salazar, 9/289, ff. 58r-59r.

notables modificaciones que advirtieron sus respectivas mandas, la importancia de este hecho -aún voluntad expresada por escrito-, se debe por ser el primer paso para promover y sufragar una fundación conventual regentada por franciscanos, estando destinada a acoger el panteón de su linaje.

Coincidió esta iniciativa con un momento trascendental en el mayorazgo de los Fernández de Córdoba, ya que, el 9 de diciembre de 1501, la Casa de Aguilar obtiene el título de marquesado de Priego de manos de los Reyes Católicos³. Por lo tanto, la fundación conventual -aún en proyecto- se presentaba como la mejor manera de inaugurar una nueva etapa en el estado señorial de mayor relevancia política y económica del antiguo reino de Córdoba⁴. La decisión para que esta empresa constructiva se efectuase en Montilla, y no en otra villa de sus dominios, estuvo determinada primordialmente por ser el lugar de residencia de los Fernández de Córdoba y donde se gestionaba su patrimonio⁵. Además, en los albores del quinientos Montilla contaba con unos importantes efectivos demográficos, aspecto que no debemos pasar por alto en el sentido de que era un factor relevante para los franciscanos a la hora elegir la ubicación de sus establecimientos⁶. Por ello, la edificación conventual destinada a acoger la capilla funeraria del linaje de los señores de Aguilar en la villa cabecera de su estado, era un excepcional recurso para mostrar el poder del recién inaugurado marquesado de Priego a través de su arquitectura.

Aunque son ciertamente parcas las fuentes documentales directas que informan sobre los inicios del proceso constructivo, podemos concluir que esta realidad hubo de acontecer en la primera etapa de gobierno del I marqués de Priego, antes de caer en desgracia a mediados de 1508⁷. Estos años, caracterizados por una reconocida bonanza económica, permitieron solventar la financiación de las obras sin ningún tipo de reservas⁸. Las crónicas relatan que fue el marqués de Priego quien comenzó la edificación, en un enclave inmediato al entramado urbano,

3 Fernández de Bethencourt, 1905: 106. Quintanilla, 1979: 147.

4 Soria, 2003: 83-95.

5 González Moreno, 1982: 1-62.

6 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 185v. Según el autor hubo una intención primera de ubicar la fundación conventual en la villa de Priego, pensamos que por dar nombre al recién adquirido título de marquesado y por su elevado índice poblacional, sin embargo, el rechazo de sus habitantes a la comunidad franciscana impulsó al I marqués de Priego a decantarse por la villa de Montilla. Sobre aspectos demográficos, véase: Quintanilla, 1979: 225-226.

7 *Cal empleada en el derribo de la fortaleza de Montilla*, 18 de noviembre de 1508, Archivo General de Simancas (AGS), CCA, CED, 7, 100, 1. Este documento justifica que por entonces ya estaban las obras conventuales en ejecución así como la presencia de religiosos. Al respecto hemos de indicar que los autores consultados constatan el inicio de la construcción en 1512, basándose en las mandas testamentarias de Pedro Fernández de Córdoba y de su esposa Elvira Enríquez. *Testimonio del testamento cerrado que otorgó el marqués de Priego en la villa de Cañete de las Torres el 22 de diciembre de 1516*, 13 de julio de 1831, (AGA), Medinaceli, Sección Priego, 1002/390-443, s.f

8 Quintanilla, 1979: 147-149.

con un solemne ceremonial⁹, hecho que manifiesta su implicación en el proyecto constructivo. Quiso el aristócrata contar con la participación del arquitecto Hernán Ruiz el Viejo para realizar las trazas de la iglesia y de su portada, como atribuyen distintos autores¹⁰. Sin embargo, las obras hubieron de ralentizar su avance a partir de 1509, debido a las deudas que Pedro Fernández de Córdoba contrajo con la Corona, que difícilmente permitieron finalizar la edificación¹¹.

Fallecido el I marqués de Priego en 1517, fue su hija Catalina Fernández de Córdoba (ca.1495-1569) quien le siguió en la línea sucesoria del linaje y, aunque al tomar las riendas del marquesado las circunstancias económicas no eran precisamente favorables, ella asumió la continuidad de los proyectos arquitectónicos auspiciados por su padre¹², entre los que se encontraba el convento de los franciscanos¹³. Sin embargo, un hecho trascendental modificó el curso que hasta entonces llevaba la fundación religiosa. La hermana menor de la II marquesa de Priego, María de Luna, decidió ser monja de la orden de Santa Clara. Tras barajar distintas posibilidades, y contando con la aprobación de Catalina Fernández de Córdoba, se acordó que la construcción que en un principio estaba destinada a acoger la comunidad de franciscanos culminaría como una fundación femenina de clarisas desde 1525¹⁴.

Pese a los cambios acontecidos en el convento que en origen estuvo destinado a una comunidad masculina, la heredera de la Casa de Aguilar mantuvo presentes los deseos de su padre en cuanto a la fundación destinada a frailes menores donde se encontrara el panteón familiar del marquesado de Priego. Por este motivo, la aristócrata impulsó un nuevo proyecto conventual que culminará en 1530 bajo la advocación de San Lorenzo.

El convento de San Lorenzo: condicionantes de su arquitectura

Una vez conocidos los antecedentes fundacionales del convento de San Lorenzo, para analizar sus características arquitectónicas ha sido primordial realizar una aproximación a las circunstancias que rodearon su construcción, que fueron muy diferentes a las que acontecieron en los inicios de la primera fábrica conventual franciscana. Aunque se desconocen fuentes directas que testimonien el momento exacto en el que se procedió al comienzo de las obras, según Angulo tuvo lugar

9 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f.187r.

10 Garramiola, 1982: 134. Bernier, Nieto, Rivas, López, 1993: 187.

11 Quintanilla, 1979: 151-154. Estas deudas se justifican en el castigo impuesto por Fernando el Católico.

12 Sobre la educación de las damas nobles y su relación con las artes, vid. Revenga, 2021: 138-139.

13 Testimonio en que consta que los Marqueses de Priego eran fundadores y patronos del convento de San Lorenzo de la orden de san Francisco, extramuros de Montilla, 21 de mayo de 1733, (ADM), Sección Priego, legajo 2, núm. 10, s.f.

14 Torres, 1683: 458-459.

entre 1520 y 1525¹⁵. Dos hechos inadvertidos hasta ahora condicionaron la edificación del convento de San Lorenzo, por un lado la implantación del ideal de la Regular Observancia en la comunidad franciscana y, por otro, la cuestionada implicación de la II marquesa de Priego en el proceso constructivo.

En cuanto al primer aspecto señalado, hemos de indicar el reconocimiento de la Regular Observancia por el papa León X, en 1517, como movimiento con personalidad propia dentro de la orden franciscana. El ideal observante, que pretende recuperar la práctica de la pobreza y austeridad de vida que san Francisco inculcó a sus seguidores¹⁶, quedó recogido en las constituciones aprobadas en el capítulo general de Burgos de 1523, cuyos estatutos se expusieron en los denominados Avisos con el propósito de que fuesen acatados por las comunidades observantes españolas¹⁷. Aunque bastante escuetos, los preceptos que este documento sostiene en lo concerniente a la construcción de conventos -que en realidad eran los que se llevaban aplicando de una manera práctica por el movimiento observante mucho antes de su reconocimiento en el año señalado¹⁸- puntualizan que la dirección de las obras nunca recaería en persona ajena a la comunidad, y habrían de ser los frailes conocedores del oficio de la arquitectura quienes las efectuarían¹⁹. Además, se subraya que los operarios habrían de tener presentes las pautas de rigor y pobreza constructivas que san Buenaventura dictó en las Constituciones Narbonenses de 1260²⁰, insistiendo en la economía de medios, en la sencillez estructural y en la humildad de materiales²¹.

A lo expuesto hemos de añadir que las comunidades observantes, desde su aparición a finales del siglo XIV²², optaron por ubicar sus conventos extramuros de las villas, aunque a corta distancia, de esta forma recuperaban los orígenes eremíticos de la orden y, al mismo tiempo, les permitía desarrollar su labor de apostolado con la sociedad civil. La planificación conventual observante siguió la tipología monacal claustral, que fue previamente asumida por las construcciones

15 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 189v.

16 García Ros, 2000:145-146.

17 Meseguer, 1961: 4. Las constituciones de Burgos fueron aprobadas a instancias de Francisco de los Ángeles Quiñones, general de la orden en España entre 1523 y 1528.

18 Fernández, Pizarro, 2015: 77. García Ros, 2000: 137-143.

19 Meseguer, 1961: 43. El autor no facilita la traducción del texto latino, que dice así: «*Propter opus sive aedificium aliquod insciendum cuius fabrica que inter manus versatur, ab aliquo loco extra claururam commode dirigi non possit; qua necessitate, non quidem fabros ipsos comitaturi, sed tanquam in ipsa vel lignaria arte vel cementaria vel architectura periti, cum revera sic se habeant aut geometriam aliunde callere sint apti, ut operi dirigendo sint necessari, Quibus ex causis ingressi, fabricam ipsam dumtaxat petentes in nullum locum alium valebunt divertere*».

20 Meseguer, 1961: 4.

21 Cuadrado, 1991a: 57-58. Se trata de una obra de obligada consulta para el conocimiento de la evolución de la arquitectura franciscana. En las Constituciones Narbonenses encontramos las primeras normas en materia de edificación de la orden franciscana, siendo esenciales para entender la identidad de su arquitectura. Yarza, 1982: 237.

22 García Ros, 2000: 137.

franciscanas de una manera general, aunque simplificada al máximo²³. De esta forma, las iglesias suelen ser de una sola nave y presentan escasa espacialidad, mientras que las dependencias comunitarias se reducen a las estrictamente básicas para la vida diaria de los frailes -refectorio, celdas y áreas subsidiarias-, distribuidas en torno al claustro.

Este contexto normativo fue el que determinó la construcción del convento de San Lorenzo, que por entonces iniciaba sus obras siguiendo las sobrias directrices promulgadas en Burgos, ya que desde un principio la comunidad de frailes se adhirió a la Regular Observancia. Su austeridad hubo de quedar materializada en la arquitectura de la fundación franciscana que nos ocupa, que por entonces estaba en ciernes.

Asimismo, el siguiente factor que condicionó la edificación del convento de San Lorenzo lo advertimos en el papel que desempeñó la II marquesa de Priego, como promotora de la fundación, con respecto al seguimiento de las obras. El primer paso para proceder a la construcción consistió en la búsqueda de un lugar destinado a su ubicación. Según Angulo, la aristócrata propuso distintos enclaves inmediatos al casco urbano de Montilla, pensamos que teniendo como referente la situación de la primera construcción franciscana²⁴. Sin embargo, los frailes optaron por un paraje extramuros, en la conocida huerta del Adalid, situada en las faldas de la ladera de la fortaleza de la villa. La parcela presentaba a primera vista grandes ventajas, era llana y extensa -contaba con unas 11 fanegas de tierra²⁵-, disponía abundancia de agua y exuberante vegetación, y distaba de Montilla apenas un cuarto de legua. Sin duda, la elección del lugar estuvo determinada por la inclinación de la comunidad observante por establecer sus cenobios en ámbitos rurales debido a las particularidades comentadas.

Dada la trascendencia de la nueva fundación conventual, al establecer en su iglesia el panteón del marquesado de Priego, la marquesa Catalina asumió su financiación al tratarse de un patronato pleno²⁶. Sin embargo, por distintos autores sabemos que, a diferencia de su padre con respecto a la designación de un reconocido maestro que dirigiera la planificación de la edificación, ella optó por encomendar estas actuaciones a los propios frailes, ya que -como

23 Cuadrado, 1991a: 57. Según la autora, los franciscanos, aún continuando los esquemas tradicionales de la arquitectura monacal, optaron por mantener todo lo que les resultaba útil, pero rechazaron todo aquello que no tenía sentido en su vida religiosa.

24 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 189v. Según el autor los enclaves propuestos por Catalina Fernández de Córdoba fueron dos ermitas, la de Santa Brígida y la de Santa Catalina. Torres, 1683: 117.

25 *Registro de expedientes de venta de fincas del clero regular*, tomo 1º, 1838, Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPG), Libro 1452, ff. 558-559.

26 *Testimonio en que consta que los Marqueses de Priego eran fundadores y patronos del convento de San Lorenzo de la orden de san Francisco, extramuros de Montilla*, 21 de mayo de 1733, (ADM), Sección Priego, legajo 2, núm. 10, s.f.

indica Angulo-, eran quienes conocían las necesidades y funcionamiento de la comunidad²⁷. Tampoco existe constancia documental que informe sobre el inicio de la construcción con un acto solemne presidido por su benefactora, como se hizo en la anterior fábrica conventual. Sin lugar a dudas, estos hechos se ajustan a lo contemplado en los Avisos de 1523.

Al respecto intuimos que la actitud de la II marquesa de Priego en ningún caso pudiera ser considerada de pasividad ante tal empresa constructiva, dada la elevada consideración que habría de tener la misma, ya que existen motivos suficientes para su justificación. Hemos de indicar que durante los diez primeros años de su gobierno, algunos de los cuales coinciden con la edificación, hubo de enfrentarse a la compleja gestión política y económica en que se encontraban sus estados. También sabemos que se ausentó durante largas estancias en Zafra (Badajoz), donde su marido el conde de Feria tenía que presenciarse para dirigir sus dominios señoriales. Junto a doña Catalina, en la villa extremeña le cogió a Lorenzo Suárez de Figueroa su enfermedad y muerte -acaecida en agosto de 1528-, donde la II marquesa viuda permaneció hasta noviembre de 1530, como señalan distintos autores²⁸. De modo que, ante la ingente cantidad de asuntos que atender y los tristes momentos familiares que vivió, la señora de Aguilar difícilmente podría dedicar su atención al nuevo convento que por entonces se levantaba bajo la advocación de San Lorenzo, en recuerdo del fallecido conde de Feria, delegando en los frailes el control del proceso constructivo.

Un convento acorde al ideal de la Regular Observancia

Visto el escenario en el que aconteció la edificación del convento de San Lorenzo, el resultado se ajustó plenamente a los dictámenes de austeridad y humildad predicados por la Observancia franciscana. Esta realidad quedaba muy lejos de los deseos del I marqués de Priego, que pretendía manifestar la exaltación de su linaje a través de la arquitectura de la fundación franciscana en la que se establecería el panteón familiar. Asimismo, la nueva construcción no satisfizo las expectativas de doña Catalina. Además de su escasa prestancia arquitectónica, el exceso de humedad que presentaba la parcela constituyó un grave problema que amenazó continuamente a la edificación desde los primeros años de funcionamiento, como se deduce de las referencias aportadas por Angulo²⁹. En efecto, a pesar de las profundas convicciones religiosas de la aristócrata y de la admiración que profesaba

27 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 183v.

28 Fernández de Córdoba, 1954: 176-178. Fernández de Bethencourt, 1905: 180-181.

29 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 194r. El cronista afirma que: «mucha parte del año salía de la bóveda de los Señores un gran golpe de agua que corría por la iglesia, claustro y de profundis hasta la huerta».

a la Regular Observancia, el convento de San Lorenzo no estuvo concebido en su mente como un establecimiento consignado a ejemplificar la Regla del santo de Asís. Todo lo contrario, estaba programado para mostrar el poder y magnificencia de los Fernández de Córdoba. Por este motivo, aunque la comunidad de religiosos moraba desde 1530 en la huerta del Adalid, ella no se apresuró a trasladar hasta este lugar los restos de sus predecesores, llegando incluso a solicitar licencia eclesiástica para que se le permitiera instituir la capilla funeraria en el convento de Santa Clara³⁰ -primera construcción franciscana auspiciada por su padre-. de una superioridad y grandeza arquitectónica más que evidente con respecto a San Lorenzo.

No obstante, a pesar de obtener la aprobación necesaria del nuncio apostólico, se desconocen los motivos por los que esta iniciativa no llegó a consumarse. Lo cierto es que, con el paso del tiempo, la II Marquesa hubo de desistir en este proyecto. Sobre este particular, Angulo informa que, entre 1565 y 1566, la aristócrata ordenó realizar distintas actuaciones de mejora arquitectónica y de dotación ornamental principalmente en el panteón y en la iglesia de San Lorenzo³¹. Asimismo, hubo de ser entonces cuando se construyó una monumental portada renacentista, único vestigio que se conserva en la actualidad. Se trata de una excepcional contribución arquitectónica tanto por su configuración estructural como por su programa iconográfico³². Con estas aportaciones, el convento fue considerado de una manera definitiva como el enclave religioso donde reposarían los restos y la memoria del marquesado de Priego. Una vez finalizadas las obras de mejora, doña Catalina mandó inhumar en la capilla los cuerpos fúnebres de los miembros de su familia, hecho que tuvo lugar en 1566³³.

Con las intervenciones efectuadas, la arquitectura del convento de San Lorenzo quedó definida. Se conocen algunas obras puntuales realizadas con posterioridad, como las acometidas por el padre Angulo en los años que dirigió la comunidad, entre 1570 y 1573. Éstas estuvieron centradas básicamente en el área claustral, con la ampliación del noviciado, así como en el entorno natural, que advirtió un incremento del terreno cultivado y distintas actuaciones de carácter hidráulico³⁴.

30 Despacho del nuncio a favor de Catalina Fernández de Córdoba, marquesa de Priego, para que pudiese pasar los cadáveres de sus padres de la parroquia de Santiago de Montilla al Monasterio de Santa Clara, 26 de marzo de 1545, (AGA), Medinaceli, Sección Priego, 1003/158-161, s.f.

31 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 198v. Según el autor la II marquesa ordenó colocar en el presbiterio una reja de estilo renacentista junto al arco toral, además de un retablo atribuido a Francisco de Castillejo. La capilla funeraria se benefició con la elevación de su estructura, siendo cubierta por una cúpula de media naranja, además de incorporarle una reja en su cerramiento. Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p.86.

32 Bellido, 2019: 25-42.

33 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 199r. Fernández de Bethencourt, 1905: 179. Al respecto hemos de señalar que no toda la línea sucesoria del marquesado de Priego optó por tomar sepultura en el convento de San Lorenzo.

34 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 208r-v. Torres, 1683: 303-304.

A pesar de la introducción de importantes bienes artísticos a lo largo del siglo XVII, con una clara intención de magnificar el convento³⁵, la documentación manejada evidencia las deficientes condiciones de conservación que por entonces presentaba el edificio. En efecto, la comunidad franciscana hubo de recurrir al Cabildo municipal solicitando ayuda económica para paliar el grandísimo peligro de ruina que sufría³⁶.

La frágil construcción de San Lorenzo nunca llegó a corresponderse con el crédito religioso adquirido. Su escasa entidad arquitectónica, afectada por la elevada concentración de humedad, obligó a realizar continuas intervenciones destinadas a drenar el terreno, aunque el problema se mantuvo en el tiempo. Por este motivo, el bloque de edificación correspondiente a la enfermería hubo de ser demolido, hecho que tuvo lugar en 1718. A instancias de Nicolás Fernández de Córdoba, X duque de Medinaceli y VIII marqués de Priego se construyeron unas nuevas dependencias sanitarias, cuya obra fue ejecutada por Juan Antonio Camacho entre 1719 y 1722³⁷. La importancia que supone su intervención para el estudio arquitectónico del convento de San Lorenzo es primordial, ya que se conserva un dibujo que realizó sobre la configuración de algunas dependencias conventuales.

A pesar de la aportación del arquitecto Camacho, la decadencia que venía sufriendo el edificio hubo de ser motivo de continua preocupación por parte de la comunidad religiosa, acusándose aún más a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. De esta forma, la marcha forzada de la Compañía de Jesús en 1767 entrañó la posibilidad de que los franciscanos se trasladasen a la casa que los jesuitas regentaron en el casco histórico de Montilla. Tras un largo trámite que se inició en 1770, prolongándose más de veinte años³⁸, el día de la Pascua de Resurrección de 1796 la comunidad observante hizo oficial su cambio de residencia³⁹, aunque mantenía la explotación de la huerta.

Coincidiendo con el abandono del recinto conventual, fray Juan Duárez impulsó su utilización como seminario de misioneros franciscanos descalzos destinados a la Provincia de San Gregorio de Magno de Filipinas⁴⁰. Aunque el religioso mencionado se esforzó cuanto pudo por hacer prosperar este proyecto, hubo de abandonarlo en 1803 sin llegar a funcionar⁴¹. Al respecto pensamos que

35 Bellido, 2006: 15-42.

36 *Actas Capitulares*, 29 de julio de 1660, (AMM), Libro 15 (1653-1660), f. 290r.

37 Garramiola, 2008: 516-517. El autor no cita la fuente documental que trata este asunto.

38 *Actas Capitulares*, 30 de agosto de 1770, (AMM), Libro 172 (1770), s.f. *Actas Capitulares*, 27 de mayo de 1794, (AMM), Libro 96 (1794), s.f.

39 Aranda, 2011: 255.

40 Sánchez Fuertes, 2009: 385-411.

41 *Órdenes sobre el seminario de franciscanos de Montilla*, 2 de julio de 1803, Archivo General de Indias, Sevilla (AGI), Filipinas, 338, Libro 23, f. 323 r-v.

esta iniciativa hubiese contribuido a mantener el edificio en óptimas condiciones de conservación durante el tiempo que hubiese durado su actividad. A partir de entonces, el recinto franciscano desempeñó distintos usos que aceleraron aún más su decadencia, como se advierte de la documentación manejada referente a su utilización como hospital de contagiados entre agosto de 1803 y enero de 1804⁴², entregándose al abandono desde esta fecha. Con motivo de la invasión francesa, el edificio se convirtió en lugar de reclusión de soldados franceses capturados tras la batalla de Bailén, en julio de 1808⁴³.

Con los acontecimientos aludidos, la temprana ruina del convento de San Lorenzo se convirtió, a partir de la primera década del siglo XIX, en un rico arsenal de material de acarreo destinado a otras construcciones, entrañando su completa desaparición⁴⁴. Sin embargo, a pesar de su estado de destrucción, los restos mortuorios de los miembros del marquesado de Priego permanecieron depositados en el panteón familiar de la desmantelada iglesia hasta mayo de 1815, siendo trasladados hasta el templo que los franciscanos ocupaban en el centro de Montilla⁴⁵. Este hecho contribuyó más si cabe a que el convento de San Lorenzo sucumbiera en el más absoluto silencio, derruido y sin vinculación con el patronazgo del marquesado de Priego. Con la proclamación de la Ley de desamortización de bienes eclesiásticos de 1836, la parcela perteneciente al establecimiento franciscano en la huerta del Adalid fue declarada bien nacional y sacada a subasta pública. La finca se adjudicó el día 6 de octubre de 1837 a Agustín Alvear y Castilla⁴⁶, miembro de una de las familias montillanas de mayor raigambre y poder.

La arquitectura del convento de San Lorenzo según las fuentes documentales

La ausencia de vestigios arquitectónicos pertenecientes al desaparecido recinto franciscano, a excepción de la portada renacentista de acceso, así como algunos lienzos de la tapia que lo delimitaba -además de una alberca-, se constituye como el principal escollo a la hora de afrontar su estudio constructivo. A través de aquellos podríamos concretar aspectos relacionados con su planimetría y distribución de dependencias, además de la extensión construida y los materiales utilizados.

La carencia de restos materiales del edificio nos ha impulsado a realizar un estricto seguimiento de fuentes documentales antiguas, tanto escritas como de

42 *Actas de la Junta de Sanidad*, 23 de junio de 1806, (AMM), legajo 1.181, expediente 4, s.f.

43 *Actas de la Junta de Gobierno*, 13 de septiembre de 1808, (AMM), legajo 53 A, exp. 2, s.f.

44 *Cuentas de gastos de obras de las que se han practicado en las Escuelas Reales de esta ciudad*, 3 de octubre de 1811, (AMM), Hacienda Municipal, legajo 380 B, expediente 4, s.f.

45 *Memoria de los huesos que contiene esta urna*, 1815, Biblioteca Manuel Ruiz Luque, Montilla (BMRL), s.f.

46 Ruiz Arjona, 2005: 1316-1317.

índole gráfico, las cuales se constituyen como el principal medio de conocimiento en el que se apoya este trabajo. Al respecto hay que incidir en la parquedad informativa que ofrece la documentación manejada en cuanto a las características arquitectónicas del edificio, extraída en gran parte de antiguas crónicas que recogen algunas descripciones bastante escuetas, deteniéndose fundamentalmente en la fábrica de la iglesia y de sus bienes artísticos más destacados⁴⁷. Sin embargo, han resultado de gran utilidad distintos informes que, redactados a finales del siglo XVIII y principios del XIX, hacen alusión a las condiciones arquitectónicas del convento, puntualizando las dependencias que tuvo, además de esclarecer los materiales y técnicas constructivas de la edificación⁴⁸. En relación a la historiografía más reciente, los estudios consultados adolecen de aportaciones técnicas relativas al desaparecido convento, remitiéndonos a las mismas fuentes y a los mismos autores⁴⁹.

Asimismo, resulta llamativa la escasez de fuentes gráficas vinculadas al edificio objeto de estudio, ya que, hasta el momento, se desconoce un plano completo que refleje sus trazas originales. El único documento de esta naturaleza con el que contamos es el dibujo que, fechado en 1723, realizó Juan Antonio Camacho con motivo de la ejecución de una enfermería en el recinto religioso⁵⁰. El arquitecto cordobés hubo de proyectar un variado conjunto de planimetrías, puesto que el dibujo consultado especifica que es el sexto, de modo que hubieron de existir, al menos, cinco más. De gran complejidad interpretativa, dado que no es un plano al uso, más bien se trata de un estudio de volumetría en el que la enfermería goza de un mayor protagonismo. También se incluyen en el dibujo diversas perspectivas correspondientes a otras dependencias conventuales, pero sin seguir un orden espacial claro y ordenado, además de precisar la orientación del edificio. A pesar de sus limitaciones, este documento ha sido una herramienta primordial para

47 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 185r-258v. Arroyo, 1741, *Estracto [sic] de la fundación y cosas memorables de este Convento de Sn. Laurencio de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 259r-270v. Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, ff. 244v-266v. Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, pp. 84-89. Torres, 1683: 116-121. Morte, 1982: 88-90.

48 *Informe de las reparaciones que han de hacerse en el convento de San Lorenzo de Montilla en el que ha de erigirse el colegio y seminario de Franciscanos Descalzos*, agosto de 1796, Archivo Franciscano Ibero Oriental, Madrid (AFIO), 105/12, s.f. *Expediente sobre la fundación del seminario de misioneros franciscanos en el convento de San Lorenzo de Montilla*, 20 de agosto de 1796, (AFIO), 105/14, pp. 1-33. *Cuentas de gastos de obras de las que se han practicado en las Escuelas Reales de esta ciudad*, 3 de octubre de 1811, (AMM), Hacienda Municipal, legajo 380 B, expediente 4, s.f.

49 Garramiola, 1982: 160-162. Bernier, Nieto, Rivas, López, 1993: 274.

50 Descripción del plano sexto en el que se demuestra la planta superficial y el alzado della de la magnífica y sumptuosa enfermería: que a expensas del Exmo. S. D. Nicolás Fernández de Córdoba [...] se ha executado en el M. R. Convento. De No. Pe. Sn. Franco. Con la advocación de Sn. Lorenzo extramuros de la ciudad de Montilla, Juan Antonio Camacho, 1723. Archivo Ducal de Medinaceli (A.D.M), Mapas y Planos, Plano nº 374. Sánchez González, 2017: 338.

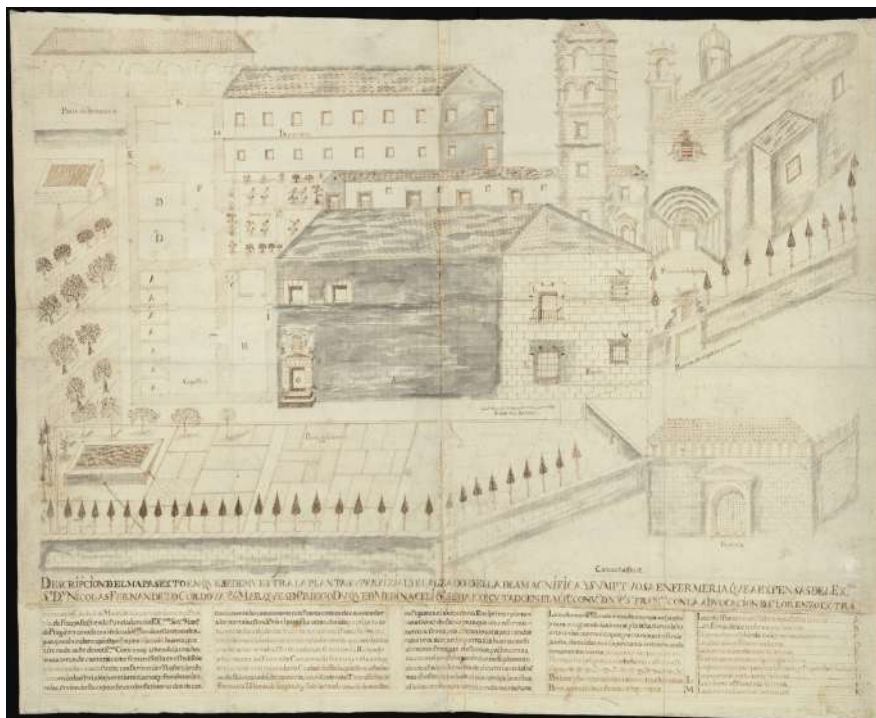


Figura 1. Juan Antonio Camacho, Descripción del plano sexto en el que se demuestra la planta superficial y el alzado della de la magnífica y sumptuosa enfermería: que a espensas del Exmo. S. D. Nicolás Fernández de Córdoba [...] se ha executado en el M. R. Convto. De No. Pe. Sn. Franco. Con la advocación de Sn. Lorenzo extramuros de la ciudad de Montilla. 1723. Fuente: Archivo Ducal de Medinaceli Mapas y Planos, Plano nº 374.

configurar la planimetría que pudo presentar el convento de San Lorenzo (Fig. 1).

La información documental obtenida sobre el edificio conventual ha sido complementada con otros referentes que han contribuido a realizar su análisis. De esta forma, se han seguido las indicaciones constructivas propias de la orden franciscana en su vertiente observante, además de efectuarse comparativas con otros conventos mendicantes y edificios de similar cronología y ámbito geográfico.

Análisis arquitectónico del convento de San Lorenzo: ubicación, materiales y técnicas constructivas

Como punto de partida hemos de tener en cuenta que un convento es un lugar destinado a la habitabilidad de una comunidad religiosa, cuyas directrices constructivas traslucen de una manera funcional la Regla y forma de vida de la orden a los que están adscritos sus miembros⁵¹. Tomando como referente la

51 Braunfels, 1975:13-16.

tipología concretada por los franciscanos, estudiada por Cuadrado⁵², ya se ha indicado que la edificación del convento de San Lorenzo estuvo condicionada por la implantación del ideal de pobreza promulgado en las directrices de la regular Observancia, concretamente en las Constituciones de Burgos y en los Avisos fijados en 1523. Esta circunstancia hubo de influir decididamente en varios aspectos, como la ubicación del convento extramuros de la villa, en los materiales empleados y en las técnicas constructivas utilizadas.

Como se ha señalado anteriormente, el convento de San Lorenzo fue edificado en la huerta del Adalid, a escasa distancia de Montilla. El hecho de erigirse a campo abierto favoreció la regularidad de su planta, al no encontrar las limitaciones que le hubiese presentado el entramado urbano. Las características de la parcela también contribuyeron a la fábrica conventual, fundamentalmente debido a la llanura del terreno. Su extensión se configuró en dos sectores diferenciados, siendo el más extenso el aprovechado por los frailes, que estaba delimitado por una cerca en cuyo trazado se abría una portada de estilo renacentista, la cual conectaba con un antiguo camino que conducía hasta Montilla.

Con respecto a los materiales empleados hemos de señalar que estuvieron plenamente relacionados con las técnicas y estructuras arquitectónicas aplicadas, las cuales fueron continuadoras de la práctica mudéjar así como las habituales en la arquitectura autóctona del momento de su ejecución. Los materiales elegidos manifiestan la humildad que los franciscanos observantes quisieron transmitir a sus edificios. Así, utilizaron aquellos extraídos del entorno más inmediato, como arena, cal y piedra para elaborar mortero, además de la obra de tapial y mampostería con la que levantar los muros de carga destinados a sustentar, cerrar y compartimentar espacios. Por lo que respecta a la cantería, su utilización hubo de ser muy restrictiva, circunscribiéndose a algunas partes destacadas de la iglesia y a las columnas del claustro⁵³. La sencillez que identifica a la Orden quedó igualmente manifestada en los revestimientos exteriores, predominantemente de cal, así como la utilización de losas de barro para el suelo, incluyéndose el pavimento de la iglesia, como afirma Lorenzo Muñoz⁵⁴.

En cuanto a los sistemas de cubrición, éstos hubieron de resolverse aplicando la técnica habitual mudéjar. De esta forma, los forjados siguieron la modalidad de estructura portante de madera con teja de barro plana. Las cubiertas exteriores

52 Cuadrado, 1991a: 15-70; 1991b: 479-552.

53 *Actas Capitulares*, 29 de julio de 1660, (AMM), Libro 15 (1653-1660), f. 290r: La pobreza de materiales queda constatada en las continuas súplicas que la comunidad franciscana hace al Cabildo municipal solicitándole ayuda económica para paliar el grandísimo peligro de ruina que por entonces sufría el edificio. *Cuentas de gastos de obras de las que se han practicado en las Escuelas Reales de esta ciudad*, 3 de octubre de 1811, (AMM), Hacienda Municipal, legajo 380 B, expediente 4, s.f.

54 Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 87.

eran a dos aguas, estando diseñadas para disponer caballetes de madera en cuya inclinación estaban protegidas por tejas de perfil curvo. Más excepcional fue la cubierta interna de la iglesia que, como era costumbre en las mendicantes de la época del área andaluza, disponía de artesanado de raigambre mudéjar, tal y como señala Jurado Aguilar⁵⁵.

Aunque se da por hecho el uso de estos materiales y técnicas por analogía con otras construcciones similares, contamos con documentación que justifica su utilización en el convento de San Lorenzo. En efecto, un informe que contempla el material sustraído del edificio religioso, entre 1810 y 1811, especifica la extracción de ingentes cantidades de «ripio, texa, ladrillo, madera, columnas y demás que se ha traído desde el convento ruinoso de San Francisco», sacados en grandes cargamentos como resultado de su demolición. El uso limitado de sillares queda manifestado en la extracción de «veinte piedras», así como una serie de elementos pétreos al constatar el traslado de cuatro columnas, tres basas y cinco capiteles⁵⁶, con toda probabilidad procedentes del claustro.

Esta información ha quedado complementada con la memoria realizada por fray Juan Duárez, fechada en 1796, sobre los reparos que necesitaba el edificio con objeto de destinarlo a colegio de misioneros, a través de la cual también podemos confirmar algunos de los materiales y técnicas constructivas empleadas. Así, en relación a las cubiertas sostiene que sería necesario «retejarse todos los tejados», además de «subir de nuevo los tres ángulos viejos», refiriéndose a los caballetes de madera, «y reponerse en los demás muchos ladrillos que faltan y otros quebrados». Con respecto al uso de cal en los paramentos, queda manifestado al insistir en «tapar agujeros y desconchados, y blanquearlo todo por dentro y por fuera»⁵⁷.

Bloques de edificación y distribución del convento de San Lorenzo

De la documentación manejada en este trabajo, concluimos que el proyecto planimétrico de San Lorenzo siguió la tipología desarrollada desde siglos atrás por la arquitectura conventual franciscana. Al respecto, Jurado Aguilar afirma que «la planta, distribución y enlaces de los cuartos y oficinas comunes pueden servir de norma a los demás de la Orden»⁵⁸. La iglesia hubo de situarse en el costado sur del conjunto edificado, mientras que el área claustral se ubicó en dirección norte, tal y como se deduce del análisis de los bloques de edificación proyectados en el dibujo de Camacho. Por lo que respecta a la extensión de la fábrica, ésta

55 Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, f. 248v.

56 *Cuentas de gastos de obras de las que se han practicado en las Escuelas Reales de esta ciudad*, 3 de octubre de 1811, (AMM), Hacienda Municipal, legajo 380 B, expediente 4, s.f.

57 *Informe de las reparaciones que han de hacerse en el convento de San Lorenzo de Montilla en el que ha de erigirse el colegio y seminario de Franciscanos Descalzos*, agosto de 1796, (AFIO), 105/12, s.f.

58 Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, f. 248v.



Figura 2. Vista satélite de la parcela del exconvento de San Lorenzo con indicaciones de arquitectura. Fuente: <https://www.google.com/maps/@37.6000028,-4.6246266,456m/data=!3m1!1e3>, señalamientos según Elena Bellido Vela.

estuvo condicionada por la adscripción de la comunidad a la regular Observancia, que nunca ambicionó grandes establecimientos, además del rango adquirido por el convento en su ámbito de actuación religiosa, focalizado en Montilla y en los pueblos de su entorno. Aunque la construcción hubo de responder a un proyecto unitario en lo referente a la iglesia y al núcleo claustral, edificados entre 1525 y 1530, se advierten diversas aportaciones realizadas en el tercer cuarto del siglo XVI, además de la enfermería levantada a principios del setecientos. Estas actuaciones quedarán recogidas en el planeamiento que se presenta en el presente trabajo.

El edificio conventual hubo de situarse en el espacio comprendido entre la alberca existente y el sendero direccionado hacia Montilla, quedando rodeado en su totalidad por el entorno natural (Fig. 2). A esta conclusión hemos llegado tras visitar *in situ* la huerta del Adalid y consultar los datos catastrales y gráficos actuales⁵⁹. Con respecto a la orientación del recinto construido, la misma hubo de quedar fijada desde un primer momento por la adquirida por la iglesia, siguiendo la dirección este-oeste, condicionando al resto de la fábrica. Así queda

⁵⁹ “Huerta de San Francisco de Montilla”: En: <https://goo.su/SYaTzLA> [Fecha de consulta: 18-12-2019].

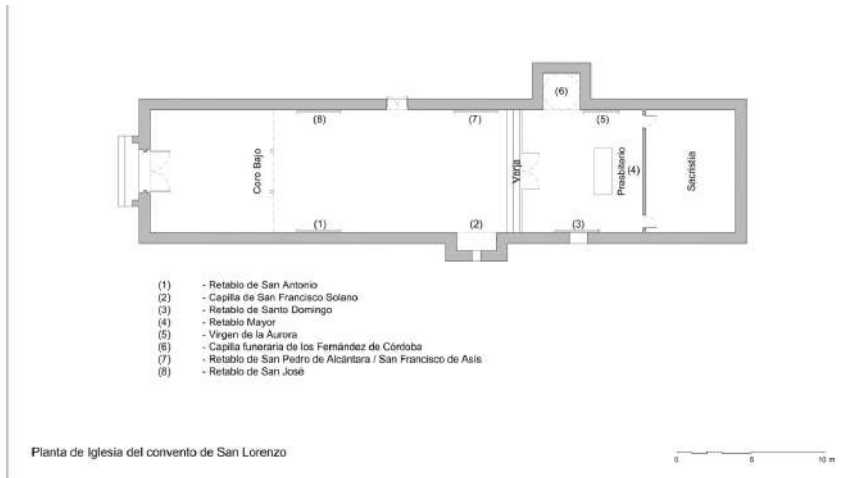


Figura 3. Planta de la iglesia del convento de San Lorenzo, según Elena Bellido Vela. Fuente: la autora.

constatado en la leyenda del dibujo realizado por Camacho: «Tiene este convento su frontis y vistas a la parte occidental, mirando a la ciudad»⁶⁰. Al igual que otros establecimientos franciscanos, el de San Lorenzo quedó configurado en su exterior como una construcción maciza y cerrada, a la cual se accedía por una sencilla puerta dirigida hacia el compás, espacio abierto ajardinado que antecedió a la iglesia y a las dependencias claustales. Según las fuentes consultadas, la mencionada portada era adintelada, con un cuerpo superior centrado por una hornacina que acogía una imagen de san Francisco de Asís⁶¹. Conocemos la fecha de construcción del compás, que Angulo data hacia 1572, coincidiendo con el tiempo que ocupó la guardianía⁶². Una vez definido el compás, a partir de ahora abordaremos los dos núcleos básicos del conjunto conventual: la iglesia y el área claustal.

La iglesia se considera el espacio más representativo y de mayor importancia del convento, debido a su prestancia arquitectónica, su espacialidad y valor simbólico. Según la documentación consultada, sabemos que la de San Lorenzo respetaba la orientación canónica en sentido levante-poniente. Los autores que ofrecen una mayor información sobre sus características arquitectónicas son Jurado Aguilar y Lorenzo Muñoz, quienes aportan las últimas descripciones poco antes de que el convento fuese abandonado en 1796, que han sido contrastadas con el dibujo realizado por Camacho para realizar la planimetría que presentamos

60 Descripción del plano sexto en el que se demuestra la planta superficial y el alzado della de la magnífica y sumptuosa enfermería... Juan Antonio Camacho, 1723. (A.D.M), Mapas y Planos, Plano nº 374.

61 Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 85. Sánchez González, 2017: 337.

62 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 208r.

(Fig. 3). Comenzaremos con el diseño de la planta, de la que Jurado sostiene que era de un solo cuerpo «seguida, elevada y fuerte»⁶³. Se trata del modelo que, en la clasificación de tipologías eclesiales franciscanas, Cuadrado denomina como «iglesia de una sola nave rectangular, sin capillas a los lados y cabecera plana»⁶⁴, constituyendo la variedad más sencilla entre los distintos planteamientos de templos seráficos. Como indica la autora señalada, es un modelo funcional y económico, acorde con el espíritu de austeridad de la Orden. Con respecto a sus dimensiones, Lorenzo Muñoz afirma que contaba con 40 varas de longitud y 10 de ancho⁶⁵, medidas estimadas en 33,50 metros de largo por 8,50 de ancho. La obtención de las mismas ha resultado primordial para proyectar de manera aproximada las dimensiones del claustro que, a su vez, determinan la espacialidad de las dependencias que le estuvieron vinculadas.

Como se deduce de las fuentes citadas, la iglesia estaba estructurada en tres ámbitos: presbiterio, nave y coro alto. El presbiterio, de planta cuadrangular, se encontraba delimitado del cuerpo de la iglesia mediante un arco toral. Este elemento estructural quedó complementado con una reja que ordenó colocar la II marquesa de Priego en 1566⁶⁶, estableciendo una separación simbólica entre el ámbito reservado al clero con respecto a los fieles, acentuado aún más por varios peldaños dispuestos entre ambos espacios. En cuanto a sus dimensiones, teniendo como referente las medidas totales del templo, advertimos que se aproximarían a unos 8,50 metros de lado, con capacidad suficiente para acoger a toda la comunidad de frailes, además de adosar en uno de sus laterales la sepultura de los marqueses de Priego. En efecto, en el lado del Evangelio se ubicaba el recinto sepulcral, enclave que justifica la iniciativa fundacional⁶⁷. Pensamos que, en origen, su definición espacial tomaría la que presentaba la primitiva capilla construida en Santa Clara, de planta cuadrada y con unas dimensiones muy cercanas a aquella, de unos 2,50 metros de lado y, con toda probabilidad, de escasa altura. La desaprobación que doña Catalina manifestó al ámbito funerario de San Lorenzo, ya que a la simplicidad de su arquitectura había que añadirle las filtraciones de agua que le perjudicaban, impulsaron la realización de diversas intervenciones antes de proceder al traslado de los restos de sus antepasados, en concreto el saneamiento de las conducciones hídricas que le afectaban y la colocación de una verja a modo de cerramiento. También se procedió a la elevación de los muros de la capilla con

63 Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, f. 248v.

64 Cuadrado, 1991b: 495-497.

65 Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 87.

66 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 195r. y 198v. *Expediente sobre la fundación del seminario de misioneros franciscanos en el convento de San Lorenzo de Montilla*, 20 de agosto de 1796, (AFIO), 105/14, pp. 26-27.

67 Torres, 1683: 118. Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 86.

la introducción de una bóveda semiesférica sobre tambor; elemento constructivo que manifiesta el conocimiento que disponía la aristócrata con respecto a las novedades arquitectónicas que se ejecutaban por entonces⁶⁸.

Saliendo del presbiterio, el desarrollo de la nave disponía una marcada linealidad a tenor de su tipología. Sin embargo, a mediados del siglo XVII se abrió una capilla de planta rectangular en el lado de la Epístola, inmediata a la capilla mayor. Este espacio se relaciona con el altar dedicado a san Francisco Solano, como queda justificado en el manuscrito de Jurado y en el dibujo de Camacho⁶⁹. A los pies de la iglesia se encontraba el coro alto, ámbito reservado a la comunidad. Como es habitual en la disposición de estos espacios, su proyección elevada obligaba a rebajar la altura del primer tramo de la nave mediante la introducción de forjados, soportados por zapatas mudéjares.

Con respecto a la fachada de la iglesia, pensamos que ésta quedó configurada una vez finalizadas las obras en 1530, presentando una austeridad acorde con la fisonomía común a los templos observantes⁷⁰. El acceso se realizaría por una portada concretada en un escueto arco de medio punto, exento de la más mínima ornamentación, culminando en su conjunto mediante un piñón definido por las dos vertientes de la cubierta (Fig. 4). Sin embargo, las mejoras realizadas a instancias de la II marquesa de Priego beneficiaron ostensiblemente la fachada, concediéndole una portada de piedra con decoración acorde al primer renacimiento, como se advierte en las fuentes utilizadas⁷¹.

Construcción complementaria al templo fue el campanario, cuya presencia se confirma en la documentación consultada. Estaba adosado en el lado izquierdo de la fachada y su morfología respondería al modelo de torre campanario⁷². Siguiendo el dibujo de Camacho advertimos una doble interpretación. La primera, que damos por cierta, tendría sección cuadrada y gran solidez constructiva, presentando una apertura en el cuerpo superior a modo de arco de medio punto -donde se alojaría una campana-, cuyo remate pudiera responder al modelo cónico de paños facetados. La segunda interpretación, bastante más monumental que la anteriormente descrita y con un protagonismo destacado en el dibujo por el que nos guiamos, manifiesta el prototipo de torre campanario extendido en el área

68 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 194r. 195 r. y 198v. Torres, 1683: 118. Sánchez González, 2017: 337.

69 Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, f. 248v. Sánchez González, 2017: 337.

70 Cuadrado, 1991b: 482.

71 Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, f. 248v. Muñoz Ruiz 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 86. Sánchez González, 2017: 337. Descripción del plano sexto en el que se demuestra la planta superficial y el alzado della de la magnífica y sumptuosa enfermería..., Juan Antonio Camacho, 1723. (A.D.M.), Mapas y Planos, Plano nº 374.

72 *Actas Capitulares*, 13 de junio de 1623, 27 de agosto de 1622 y 16 de marzo de 1629, (AMM), Libro 11 (1616-1630), ff. 111v. 243r. y 499r.

andaluza durante el siglo XVIII, que difícilmente encaja con el ideal constructivo observante y con las fuentes escritas⁷³.

Una vez vistas las características de la iglesia del convento de San Lorenzo, es momento de analizar el área claustral⁷⁴. Sabemos que cuando la comunidad se instaló en 1530 las principales habitaciones estaban dispuestas siguiendo el esquema de claustro principal⁷⁵. Angulo avanza las existentes en los comienzos de la andadura del convento: claustro, sala de profundis, refectorio y cocina, celdas, enfermería con su botica y librería⁷⁶, mientras que Torres señala la presencia de un mirador, pero sin concretar el lugar exacto de su ubicación⁷⁷. De gran utilidad es la descripción realizada por fray Juan Duárez, cuyo informe sobre el edificio alumbra una pormenorizada relación de sus dependencias, añadiendo a las mencionadas el noviciado con sus aulas y una hospedería, aunque sin especificar su localización en el conjunto conventual⁷⁸. Estas aportaciones documentales, cotejadas con el dibujo de Camacho, han permitido dar el primer paso para realizar una planificación arquitectónica y distribución del edificio. De esta forma, las estancias que se han detectado en las fuentes escritas y gráficas consultadas serán las que se tomen como las unidades de habitación que configuraron el convento de San Lorenzo, que se podrán comprobar en los planos que se incluyen en este trabajo⁷⁹.

Iniciaremos el recorrido del área claustral situándonos en la puerta de acceso, una vez pasado el compás, que sería de una gran sencillez y destacaría sobre la fachada enalada (Fig. 5). Desde este enclave entraríamos en la portería-hospedería, dependencia que es habitual en los conventos franciscanos y antecede al resto de las habitaciones que conforman el cenobio, dado que allí se alojaban personas ajenas a la comunidad. De las fuentes manejadas concluimos que esta estancia ocuparía un espacio considerable al desempeñar una doble función. Desde esta unidad de habitación llegaríamos al claustro, espacio abierto que se

73 Sobre esta segunda interpretación planteamos la posibilidad de que se tratase de un proyecto que el arquitecto presentara a Nicolás Fernández de Córdoba con el interés de poder ejecutarlo, ya que ninguna de las fuentes escritas manejadas refiere la existencia de un campanario con tales características.

74 Cuadrado, 1991b: 529. Como se ha indicado anteriormente, las dependencias existentes en los conventos franciscanos reflejan el modo de actuación de la orden, centrada en la pastoral y en la predicación, teniendo como resultado unas construcciones caracterizadas por una planimetría funcional y simplificada, acorde con su forma de vida.

75 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 194r. Torres, 1683: 118. Jurado, 1777, *Historia de Montilla*, (FBMRL), Ms. 103, f. 248v.

76 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 194r, 196v, 197r y 208v.

77 Torres, 1683: 118.

78 *Informe de las reparaciones que han de hacerse en el convento de San Lorenzo de Montilla en el que ha de erigirse el colegio y seminario de Franciscanos Descalzos*, agosto de 1796, (AFIO), 105/12, s.f.

79 Sobre esta particular conviene señalar que las estancias de los conventos franciscanos no obedecen a una estricta organización, como ocurre en los monasterios cistercienses. Aún así, las principales dependencias se encuentran repartidas en torno al claustro principal.



Figura 4. Alzado de la fachada occidental del convento de San Lorenzo, según Elena Bellido Vela. Fuente: la autora.

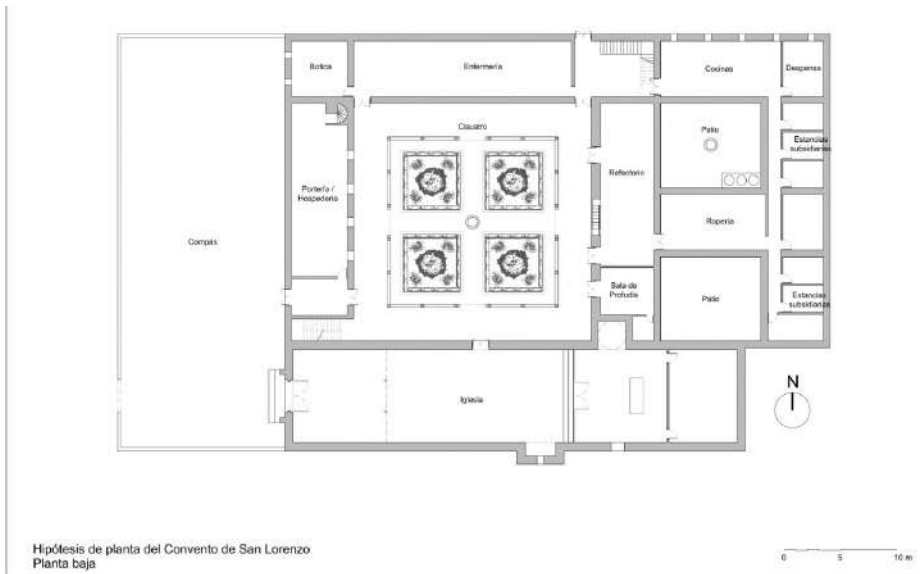


Figura 5. Planta baja del convento de San Lorenzo, según Elena Bellido Vela. Fuente: la autora.

constituye como el núcleo distribuidor de las principales estancias conventuales. Su ubicación hubo de seguir la establecida en los claustros desde los orígenes de la arquitectura monacal, construyéndose anexo a uno de los laterales de la iglesia. De esta forma, el de San Lorenzo se encontraba junto al muro norte, donde estaba la puerta reglar que comunicaba ambos espacios⁸⁰. Su morfología, según Torres y Lorenzo, atendía al modelo de planta cuadrada -con zona ajardinada y un pozo-, disponiendo galerías laterales definidas por arcos de medio punto sobre columnas, y contaba con dos cuerpos de altura⁸¹. Las galerías, que organizaban los recorridos de ambas plantas, estaban abiertas en el primer nivel, mientras que las del segundo quedaron tabicadas al exterior; aunque incluirían vanos adintelados que se corresponderían a eje con las arcuaciones (Fig. 6). Alrededor de las tres galerías que no coincidían con el muro de la iglesia, se encontraban las respectivas crujías en las que se distribuían las dependencias necesarias para el funcionamiento de la comunidad.

La coordinación de unas letras capitales que aparecen en el dibujo de Camacho nos ha permitido deducir su correspondencia con algunas de las estancias que, de forma inequívoca, estarían ubicadas en torno a las crujías del primer cuerpo del claustro, pudiendo diseñar su planimetría. El refectorio se constituye como la principal unidad de habitación del nivel inferior⁸², siendo el lugar donde la comunidad al completo -frailes y novicios- toma las respectivas comidas, de ahí sus importantes dimensiones, al tiempo que uno de los religiosos realiza la lectura de los textos sagrados. Por el dibujo de Camacho interpretamos que el refectorio ocupaba la crujía oriental del claustro, en perpendicular con el muro de la iglesia. Dos elementos le concedieron identidad propia con respecto a otras dependencias: el púlpito y el banco destinado al asiento de los frailes. El púlpito estaría realizado en obra, accediéndose por una sencilla escalera que, por su elevación, permitiría una óptima audición de la lectura. Además, se encontraría ubicado en un punto medio del muro colindante con la galería del claustro, de forma que el lector recibía luz natural mediante una ventana que quedaba a su misma altura. Con respecto al banco de asiento, éste también estaría realizado en obra, quedando adosado al muro de forma corrida.

Junto al refectorio hubo de situarse la sala de profundis. El motivo de esta ubicación se debe a que, antes de iniciar las comidas, la comunidad rezaba el salmo que da nombre a la sala, condicionante que ha determinado su emplazamiento

80 Muñoz Ruiz, 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 87.

81 Torres, 1683: 118. Muñoz Ruiz 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 87.

82 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, f. 196v. Muñoz Ruiz 1779, *Historia de la M.N.L. ciudad de Montilla*, (FBMRL), Ms. 54, p. 87. *Informe de las reparaciones que han de hacerse en el convento de San Lorenzo de Montilla en el que ha de erigirse el colegio y seminario de Franciscanos Descalzos*, agosto de 1796, (AFIO), 105/12, s.f.

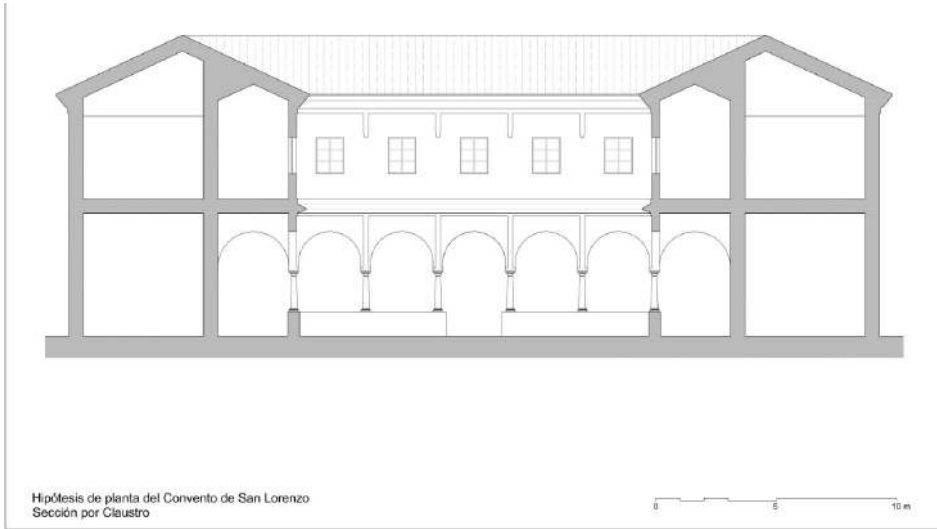


Figura 6. Sección longitudinal del claustro del convento de San Lorenzo, según Elena Bellido Vela. Fuente: la autora.

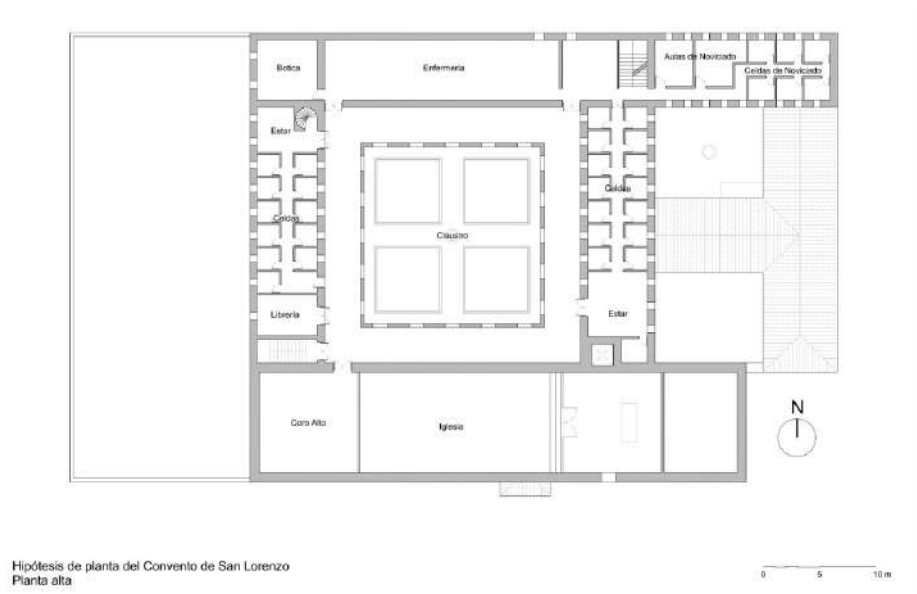


Figura 7. Planta primera del convento de San Lorenzo, según Elena Bellido Vela. Fuente: la autora.

en la planimetría que presentamos. Este ámbito quedaría encajado en un espacio comprendido entre el refectorio y los muros del presbiterio pertenecientes a la capilla funeraria de los marqueses de Priego, situación que justificamos con el testimonio de Angulo⁸³. La sala de profundis presentaría planta cuadrada y, dado que el rezo se realizaba en pie, su extensión no sería muy destacada. En la planta baja del claustro también se encontraba la enfermería, cuya existencia queda confirmada en las fuentes documentales escritas más antiguas⁸⁴, aunque no especifican una localización exacta. Sin embargo, a propósito del dibujo de Camacho sabemos que ocupaba la crujía norte del conjunto conventual. Su planteamiento constructivo hubo de estar proyectado como un espacio doble en sentido vertical, habitual en otros conventos, estando el inferior destinado para verano y el superior para invierno, mientras que su definición espacial -tanto en planta baja como en alta-, estaría concebida como un amplio salón de planta rectangular, con un espacio reservado para la botica, y carecería de separación entre las camas.

Las estancias descritas estaban asociadas directamente al primer nivel del claustro, sin embargo, existían otras dependencias no regladas -pero igualmente necesarias- que cumplían funciones de carácter doméstico, como la cocina y las destinadas al almacenamiento, junto a la ropería con sus patios de ventilación adyacentes. Estos espacios ocupaban un lugar subsidiario y presentaban unas características constructivas más modestas aún. Siguiendo la interpretación del dibujo de Camacho, las mencionadas dependencias hubieron de situarse en el sector noreste del conjunto conventual, detectándose que la cocina se comunicaba con el refectorio y lindaba con la huerta, como puede comprobarse en el plano que se ha realizado.

Al segundo nivel del claustro se accedía mediante una sencilla escalera, la cual pudiera situarse a efectos de funcionalidad inmediata con la puerta del coro de la iglesia, creando un núcleo de comunicación vertical vinculado con los recorridos claustrales hacia otras estancias comunitarias. Para realizar la organización de las unidades de habitación contamos con dos referentes, por un lado sabemos que el muro sur del claustro coincidía con el de la iglesia y, por otro, la enfermería alta ocupaba la crujía norte. De esta forma, los cuerpos de edificación correspondientes a las crujías situadas en el lado meridional y de poniente hubieron de ser las destinadas a integrar las celdas de los frailes, además de una pequeña librería (Fig. 7).

83 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 194v.

84 Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 197v. Torres, 1683: 118.

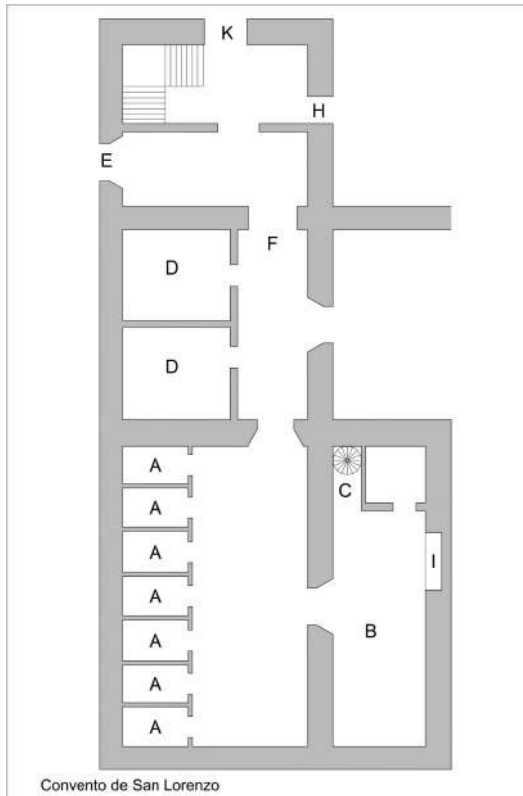


Figura 8 . Planta de la enfermería del convento de San Lorenzo según el diseño de Juan Antonio Camacho. Fuente: la autora.

Una vez concretada la ubicación de las celdas, con respecto a su distribución espacial partimos del número de componentes de la comunidad. Aunque carecemos de documentación que verifique los que moraban en el momento de la toma de posesión, Angulo informa que durante su guardianía se advirtió un aumento de religiosos, contabilizándose hasta treinta, incluyendo veinticuatro frailes y el resto novicios, integrantes que se mantuvieron a lo largo de los siglos XVII y XVIII⁸⁵. Estos efectivos humanos han permitido el diseño planimétrico de las celdas, que se establecen en las dos crujías indicadas. Los espacios quedarían organizados de la siguiente manera: en cada una de las crujías se establecería un pasillo intermedio -paralelo a la galería del claustro-, quedando a un lado y a otro una doble hilera de estrechas y angostas celdas de manera perpendicular, como se refleja en la planta proyectada.

Esta modalidad se ha encontrado en el convento franciscano observante de Nuestra Señora de Loreto de Espartinas (Sevilla).

Además de las celdas, en comunicación directa con la planta alta del claustro se encontraba la enfermería de invierno, cuya configuración espacial era similar a la de la planta baja, al tratarse de una unidad de edificación que disponía de duplicación de espacios. La única diferencia constructiva la encontramos en la cubierta que, como se ha indicado al hablar de las técnicas arquitectónicas, presentaría el sistema a dos aguas del tejado soportado por caballetes de madera. También en la planta superior

⁸⁵ Angulo, 1590, *Fundaciones de los conventos de San Esteban de Priego y San Lorenzo de Montilla*, (FBMRL), Ms. 313, ff. 205v. Torres, 1683: 121. Aranda, 2011: 239.

se ubicaba el noviciado, implantado hacia 1567, que acogería entre seis y ocho aspirantes a fraile. Hubo de ser entonces cuando se amplió el edificio conventual para alojarlos, dado que se establecía una separación con respecto a los frailes de coro⁸⁶. El pabellón destinado a noviciado, siguiendo otras tipologías conventuales observantes, hubo de situarse en un área secundaria, pudiendo establecerse con toda probabilidad en el noreste del conjunto conventual, concretamente sobre la cocina y dependencias subsidiarias de la planta baja. Su organización espacial comprendería dos aulas de formación y las celdas necesarias⁸⁷. Volviendo al dibujo de Camacho advertimos que sobre su cubierta se encontraba un mirador a modo de terraza, cuyo alzado refleja una sucesión de arcos de medio punto⁸⁸.

Como se ha reiterado a lo largo de este trabajo, las deficientes condiciones constructivas del convento de San Lorenzo forzaron la demolición del bloque de edificación perteneciente a la enfermería, en 1718, obligando a construir otra en el mismo solar. Nicolás Fernández de Córdoba asumió su financiación, y las obras fueron encomendadas a Juan Antonio Camacho, comenzándose en 1719 y finalizando en 1722⁸⁹. Retomando el dibujo que el arquitecto cordobés dedicó a esta edificación, en el que se incluyen una serie de estudios de volúmenes correspondientes al pabellón sanitario y un sucinto bosquejo planimétrico, hemos podido plasmar la organización espacial que adquirió el edificio. De esta forma, la nueva enfermería, al igual que la anterior construcción, estaba estructurada en dos plantas de altura vinculadas al claustro, manteniendo la duplicación de espacios con la finalidad de alternar su uso en función de las estaciones del año. Su proyección espacial quedaría concretada como se muestra en el plano que se ha diseñado, que es una interpretación del realizado por Camacho (Fig. 8). La entrada principal se encontraría en el lado norte del edificio, desplazada hacia la izquierda de la fachada, mientras que el interior del espacio sanitario incluía dos salas para enfermos crónicos, así como siete habitáculos separados para los temporales, también disponía un espacio acotado para los frailes cuidadores y para la botica. Las dos plantas quedaban comunicadas mediante una escalera de caracol.

La construcción de esta enfermería fue la última intervención arquitectónica ejecutada en el convento de San Lorenzo. Como se ha señalado en la secuencia histórica de su trayectoria, los frailes permanecieron en el recinto hasta el año 1796. El abandono del establecimiento religioso significó la completa desaparición del edificio, pero también el olvido de un lugar impregnado por el espíritu de

86 Torres, 1683: 121.

87 *Descripción del plano sexto en el que se demuestra la planta superficial y el alzado della de la magnífica y sumptuosa enfermería...*, Juan Antonio Camacho, 1723. (A.D.M), *Mapas y Planos, Plano nº 374*.

88 Muñoz Ruiz, 1683: 118. El autor deja constancia de la existencia de este mirador, aunque sin especificar su localización, siendo identificado con el alzado de Camacho.

89 Sánchez González, 2017: 338.

humildad y sencillez de los franciscanos observantes, traslucido a través de su arquitectura, la cual hemos querido recuperar a través del presente trabajo⁹⁰.

90 En este trabajo no se ha incluido el estudio de la portada renacentista que, construida a instancias de la II marquesa de Priego, se encontraba inserta en la cerca que definía la parcela conventual. Al respecto creemos que el asunto del presente artículo, ajustado a los preceptos arquitectónicos de la Observancia, no se corresponde con la monumentalidad de esta construcción. Un análisis de esta portada puede consultarse en: Bellido, 2019: 25-42.

Bibliografía

- Aranda, J. (2011). "El convento franciscano recoleto de San Lorenzo de Montilla durante el siglo XVIII" en Peláez del Rosal, M. (ed.) (2011). *San Francisco Solano en la Historia, Arte y Literatura de España y América*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 234-264.
- Bellido, E. (2006). "El convento de San Lorenzo de Montilla: dispersión de su patrimonio artístico" en Peláez del Rosal, M. (ed.) (2006). *La Orden Tercera seglar: Historia y Arte*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 15-42.
- Bellido, E. (2019). "La portada del convento de San Lorenzo de Montilla (Córdoba): nuevas aportaciones sobre su definición arquitectónica y análisis iconográfico", *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 8, 25-42.
- Bernier, J. , Nieto, M. , Rivas, J. , López, F. (1993). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba (vol. IV)*. Córdoba: Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba y Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
- Braunfels, W. (1975). *Arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral.
- Cuadrado, M. (1991). "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", *Archivo Ibero-Americano*, 201-202, Madrid, 15-70.
- Cuadrado, M. (1991). "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", *Archivo Ibero-Americano*, 203-204, Madrid, 479-552.
- Fernández de Bethencourt, F. (1905). *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española y Grandes de España*. Madrid: Enrique Teodoro.
- Fernández de Córdoba, F. (1954). *Historia y descripción de la Casa de Córdoba*. Córdoba: Real Academia de Córdoba.
- Fernández, Y., Pizarro, F. J. (2015). "Trasferencias de modelos constructivos y arquitectónicos entre Extremadura y América. El caso de los conventos de la orden franciscana en Nueva España", *Graffilia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Puebla*, 20, Puebla, 76-86.
- García Ros, V. (2000). *Los franciscanos y la arquitectura*. Valencia: Asís.
- Garramiola, E. (1982). *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*. Córdoba: El Almendro.
- Garramiola, E. (2008). "El alfolí del castillo de Montilla y las cuitas del arquitecto cordobés Juan Antonio Camacho (siglo XVIII)", *Temas toledanos y estudios varios*. Córdoba: Real Asociación Española de Cronistas Oficiales, 507-520.
- González Moreno, M. (1982). "Montilla, capital del Estado de Priego" en *Montilla, aportaciones para su Historia*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla, 1-62.
- Meseguer, J. (1961). "Programa de gobierno del P. Francisco de Quiñones, Ministro General O.F.M: (1523-1528)", *Archivo Ibero-Americano*, 81, Madrid, 1-47.
- Morte, J. (1982). *Montilla. Apuntes históricos de esta ciudad*. Montilla: Ayuntamiento

de Montilla.

- Quintanilla, C. (1979). *Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba. La Casa de Aguilar (siglos XIV y XV)*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Revenga Domínguez, P. (2021). "Talento femenino y creación pictórica: Mujeres pintoras en la Edad Moderna" en Alegre Carvajal, E.: *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna*. Madrid: UNED, 135-163
- Ruiz Arjona, R. (2005). *Córdoba, tierra desamortizada (1836-1866). Datos para el estudio de la desamortización en Córdoba*, tomo II. Córdoba: Cajasur.
- Sánchez Fuertes, C. (2009). "Juan Duárez de Santa Cruz, fundador del pueblo de Daraga (Filipinas) y el seminario de misiones de Montilla" en Peláez del Rosal, Manuel (ed.) (2009). *Perfiles y figuras del franciscanismo andaluz*. Córdoba: El Almendro, 385-411.
- Sánchez González, A. (2017). *El Arte de la Representación del espacio. Mapas y planos de la Colección Medinaceli*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Soria, E. (2003). "Los Fernández de Córdoba, un linaje de la nobleza española" en *I Jornadas Cátedra Gran Capitán. Montilla: Ayuntamiento de Montilla*. Cátedra Gran Capitán, 83-98.

IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS Y VOLÚMENES ORIGINARIOS DE LA RECONSTRUCCIÓN EN 1645 DE LA IGLESIA DE ALCABÓN (TOLEDO)

Lourdes Arroyo Rosa

Introducción

La iglesia de Santo Tomás Cantuariense es un edificio del seiscientos reconstruido en su totalidad por el arquitecto Felipe Lázaro de Goiti durante los años en los que ejerció como Maestro Mayor de la Catedral de Toledo. Se encuentra ubicada en la villa de Alcabón, al oeste de la provincia de Toledo.

El principal documento y fuente de información concreta del proceso al que se sometió este edificio, en cuanto a su morfología original, es el pliego de condiciones¹ perteneciente al proyecto y redactado por el arquitecto Felipe Lázaro de Goiti, en aquel entonces Maestro Mayor de la Catedral de Toledo (1643-1653)². Este documento contiene una información precisa de ciertos materiales y sistemas constructivos a emplear, junto con decisiones de diseño y composición. Por lo que ha sido el fundamento para poder interpretar e identificar los elementos y volúmenes originales del seiscientos.

Para poder hacer esta labor es importante destacar el buen estado de conservación del edificio en la actualidad, quizás favorecido por las coherentes decisiones arquitectónicas y constructivas a lo largo de estos siglos, además del respeto de su carácter original del SXVII y la labor de mantenimiento de los habitantes de Alcabón, cabildo e, incluso, el paso casi desapercibido a lo largo del tiempo de este pueblo respecto a las circunstancias históricas como han podido ser la guerra de la independencia y la guerra civil española.

En esta investigación se ha tenido en cuenta que la primera reforma o ampliación tras la importante intervención, casi de completa reconstrucción, en

¹ Pliego de Condiciones para hacer la obra de la Iglesia de la Villa de Alcabón, 5 de marzo de 1645, Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), Protocolo .3.133, ff. 517-522v. Cfr. en Revenga Domínguez, 1989: 120, nota 15 y 134-135.

² Revenga Domínguez, 1990: 520-542 [521].

1645, fue en el año 1766, pues existen constancia de cambio de uso de espacios y ampliaciones al encontrar una inscripción con esa fecha al pie de la pila bautismal ubicada en uno de los espacios presumiblemente añadidos del edificio. De aquí cabe destacar, el gran valor del documento redactado por Felipe Lázaro de Goiti, el cual era acompañado de una planimetría en este proyecto redactado en 1645. No obstante estos documentos gráficos suelen ser difíciles de hallar, pues al destinarse para uso en obra pueden sufrir un importante deterioro o incluso desaparecer, como es el caso que nos ocupa.

Los resultados obtenidos son las conclusiones tras el análisis de ambas realidades: el archivo documental y la inspección visual del edificio en su estado actual.

La archidiócesis de Toledo en el siglo XVII

Como ya es conocido a través de otras investigaciones³, la función del Consejo de Gobernación del Arzobispado es de un organismo omnipresente, desde la época de la reconquista hasta su supresión en 1886, en todas las cuestiones de gobierno y administración de justicia en la diócesis y provincias metropolitanas de Toledo⁴.

En las zonas más dispersas de la Archidiócesis los vicarios además ejercían de visitadores. Estos estaban obligados a pasar visita a todas las parroquias y sus anejos cada dos años, lo que no se cumplía muy rigurosamente por lo que existía un importante catálogo de parroquias con necesidades de mantenimiento y reconstrucción. En el caso de las obras nuevas, de reparación o reposición cualquier decisión que superara los doscientos ducados debían ser autorizadas por el Consejo de Gobernación⁵, el cual lo autorizaría tras la comprobación de la necesidad de la petición, justiprecio de la obra y pago y cumplimiento de los contratos entre las iglesias y los diferentes oficios, es por ello que el Maestro Mayor de la Catedral de Toledo asumía también la responsabilidad y ocupación de redactar la documentación precisa por toda la extensión de la Archidiócesis toledana.

Felipe Lázaro de Goiti, arquitecto y Maestro Mayor de la Catedral de Toledo 1.643-1.653

Felipe Lázaro de Goiti pertenece a una familia de Arquitectos que trabajaron en torno a la corte a lo largo del siglo XVII. No era un arquitecto común, pues

³ Gutiérrez García-Brazales, 1983: 66.

⁴ *Ibidem*: 72.

⁵ *Ibidem*: 88.

su inquietud por la perspectiva artística a través de la traducción de tratados originales era su trabajo complementario a su actividad en la arquitectura. En 1643 tradujo capítulos de los tratados de *Daniele Barbaro* y *Vignola-Danti* dedicados a la representación gráfica aplicada a la arquitectura⁶, siendo su labor más destacada la preparación en el año 1646 de su edición del Libro de Cortes de Cantería de Vandelvira⁷.

El 13 de agosto de 1643⁸ Felipe Lázaro de Goiti fue nombrado oficialmente el maestro mayor de la catedral de Toledo. Por lo tanto, una de las ocupaciones que asume es la de visitar y realizar la documentación necesaria para las obras de conservación, reconstrucción en el vasto territorio de la Archidiócesis. En general las obras realizadas por Felipe Lázaro de Goiti en las iglesias parroquiales visitadas fueron intervenciones o rehabilitaciones puntuales en cubiertas, estructuras o reconstrucciones de campanarios u otros elementos parciales de las edificaciones. Únicamente la iglesia de Alcabón, hubo de ser construida totalmente debido a su estado ruinoso⁹. Quizás de esta experiencia profesional restauradora y/o rehabilitadora por el territorio toledano fundamenta sus conocimientos en detección de patologías, la aplicación de técnicas constructivas eficaces y resolutivas además de su constante interés por priorizar la reutilización de materiales que refleja en los distintos pliegos de condiciones de sus intervenciones.

Para determinar la intervención Goiti desarrollaba una planimetría en la cual establecía, mediante distintos tipos y colores de líneas, los espesores de muros, disposición espacial del conjunto, sus componentes y usos, mientras que los pliegos de condiciones recogía instrucciones precisas del modo de abordar la construcción, descripciones concretas de diseño, acabados, colores, materiales..., no obstante en este documento suele hacer referencia a las trazas delineadas y su significado o métrica¹⁰.

A rasgos generales podría destacarse en sus intervenciones que predomina una construcción tradicional con racionalidad geométrica; su diseño de volúmenes limpios (o con pocos ornamentos y de geometría regular); el empleo combinado de ladrillo y mampostería compuesta por piedras de la zona; y además culmina con chapiteles la cubierta a cuatro aguas de las torres o cruceros. Todo esto puede determinar una tendencia arquitectónica con raíces herrerianas que, seguramente provenga de su, no documentada, formación o vinculación a Juan Gómez de Mora¹¹.

6 Díaz, 2003: 194/Suárez, 2002: 129-148.

7 Biblioteca Nacional de España, bdn-rd.bne.es (consulta 15/11/2016).

8 Revenga Domínguez, 1989: 118.

9 Revenga Domínguez, 1990: 521.

10 *Idem* nota 1.

11 Revenga Domínguez, 1989: 117.

Identificación de espacios proyectados y usos descritos en el pliego de condiciones para la reconstrucción de la iglesia de Alcabón

En el documento protocolizado recoge técnicas y opciones constructivas para poder resolver las distintas casuísticas según fuera el avance de la construcción. Respecto al espacio principal se refiere a él como “cuerpo de la iglesia” y como elemento estructurador de todo el edificio y el cual sería abovedado. Para la capilla mayor y presbiterio indica que incrementará su altura respecto al resto de nivel de suelo mediante tres gradas o un escalonado además de delimitarlos mediante cuatro arcos torales que configurarán el espacio superior de la cruz que compone la planta. Toda esta implantación es coincidente con la realidad actual del edificio.

Una incoherencia hallada es acerca de la escalera de subida a la torre, pues dispone que en su inicio o primer tramo ascendería hasta la tribuna y posteriormente ascendería hasta el nivel de las campanas. Esta condición no es coincidente pues la escalera de ascenso hasta las campanas se encuentra en el interior de la propia torre y la de acceso a tribuna (actual coro) termina en este nivel. Tras analizar los materiales y acabados se entiende que esta condición fue modificada en la ejecución del edificio en el seiscientos.

El arquitecto determinaba en el documento la existencia de dos atrios de entrada y describía para ambos dos pares de puertas de madera y portones que debían disponerse. A lo que hoy únicamente existe un acceso ubicado por el lateral de la fachada Norte. Igualmente describe la ejecución y detalles a realizar en las dos capillas especificando que una es la destinada al “Santo Cristo y Nuestra Señora” y otra para la pila bautismal, estos espacios existentes presentan algunas modificaciones evidentes, las cuales describiremos más adelante.

Respecto a la sacristía es mencionada para indicar los acabados de los paramentos de su interior, por lo que se deduce que en la representación gráfica se encontraba todo bien localizado e indicado.

Para determinar las condiciones de la realización de la tribuna, hace referencia a las trazas punteadas en la planimetría además del uso de materiales como la madera, argamasa, ladrillo y el acabado previsto de solado de baldosas de barro.

Respecto a los altares o “colaterales” son mencionados a distinción de las capillas, es decir, a diferencia de los otros usos, ya que pueden llegar a crear confusión e interpretarse como un mismo espacio. Son indicados los acabados de los techos interiores e impone la condición de realizar en su cubierta exterior buhardas para ventilar e iluminar estos espacios.

Por lo que podemos concluir que los espacios descritos en el pliego de condiciones del proyecto de 1645 son los siguientes:

Atrios o vestíbulos de entrada (un total de dos)

Altar Mayor (entre los arcos torales)

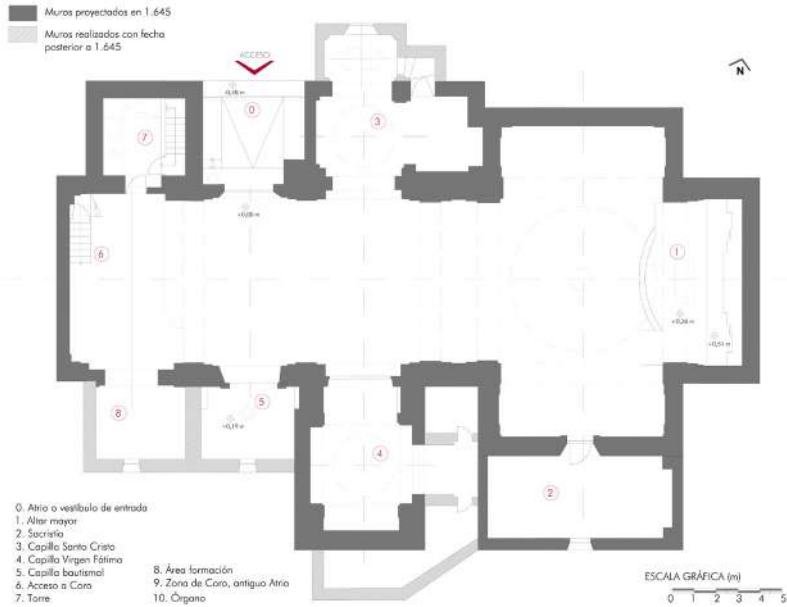


Figura 1. Plano de planta alta. Estado actual.

Altares laterales (a los extremos del altar Mayor)
 Sacristía
 Capilla de Sto. Cristo y Ntra. Señora
 Capilla Bautismal
 Torre
 Tribuna

Elementos descritos en el pliego de condiciones

Una vez identificados podrán ser contrastados con la realidad existente y poder determinar: su existencia además de los elementos que los componen, la transformación espacial o de uso sufrida, o la eliminación del mismo. Por lo tanto vamos a extraer y analizar los datos que nos ofrece específicamente este documento:

Fachadas

En este edificio es identidad toda su fachada y aunque haya sufrido ampliaciones y modificaciones, éstas han seguido las mismas pautas, colores y materiales en su composición tal cual el edificio de 1645.

<< (...) dichas paredesa de ser labrado y fabricado de pilares/ de ladrillo y historias de manposteria como se be y enseña el dicho perfil de afuera de los pilares/ o

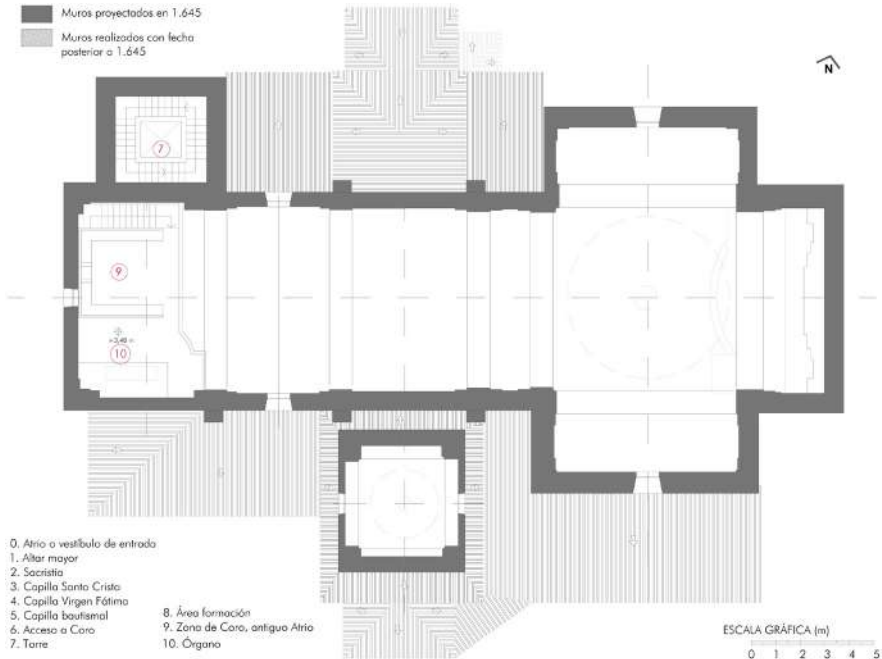


Figura 2. Plano de planta superior: Estado actual.

machos de los arcos torales y los del cuerpo/ de la yglesia y los arcos todos que an de cargar/ en dichos pilares todos ellos, unos y otros, an del ser de albañilería muy bien (o) brados con ell mejor ladrillo que ubiere y se diere de gastar / en toda la dicha fábrica y con mucha foga(sic)/ a tiranería plomo como lo enseña todo ello/ el perfil del dentro hecho y trazado para ell dicho efeto. (...) .>>¹²

<<(…)ytem es condición que toda esta dicha fábrí(ca) / por la parte de afuera a de quedar rrebocada / la albañiría a dos cortes pinzelado de al/mazarrón y la manpostería rrebocado y (falta) / rrazado todo ello con cal blanca pura.(…)>>¹³

En estos fragmentos podemos extraer elementos que actualmente son fácilmente identificables, pues permanecen, esto sería:

- Ladrillo tintado “almazarrón” con anchas llagas de mortero blanco de cal y arena.

- Arranque de los muros realizados con mampostería resultante de la mixtura de piedras grandes y restos del edificio original de 1095¹⁴ adheridos con argamasa.

¹² *Idem ut supra*, nota 1, ff. 518 r.

¹³ *Ibidem*, ff. 520 v.

¹⁴ Información contenida en paneles dispuestos en exterior del edificio por Ayuntamiento de Alcabón y Diputación Provincial de Toledo, 2016.

- Elementos estructurales de mampostería que constituyen parte de los muros de carga, colocados de forma rectangular y decorativa con llagueado marcado, dispuestos en composición simétrica dentro de cada fachada.
- Recrecidos perimetrales a huecos de ventanas, de forma rectilínea y con dintel ornamentado con hiladas colocadas en diagonal con centro en el eje del hueco.
- Cornisas compuestas con varias geometrías: a bocel antes de la cornisa y a talón o cima reversa y filete hasta llegar a las bocas de las tejas macizadas o tapadas.
- En la torre introduce una composición geométrica en cada cuerpo y en todas sus caras al realizar hendiduras en la disposición de la fábrica de ladrillo.

Estructura y cubiertas

La estructura de este edificio está resuelta mediante muros de carga, la sección de los mismos es la dispuesta con distintos espesores según los niveles para soportar el peso del propio elemento, la altura de los muros y el propio de la cubrición.

Respecto a las vigas del forjado que soporta la tribuna, se puede observar que el zuncho de atado del forjado en el lateral por el cual se realiza la subida hasta este nivel es el colocado en su reconstrucción del seiscientos. Este elemento cuenta con hendiduras y tallados que lo adornan. Perpendicular a ésta, se observa encima de la puerta de acceso otra viga de carga de madera en buen estado y por lo tanto este forjado se presupone que es del siglo XVII.

En la configuración de las cubiertas, tanto para el cuerpo central como las capillas y el crucero, mantienen la estructura de par y nudillo de vigas de madera dispuestas en 1645, tal como se puede observar en las imágenes. En definitiva, los elementos que componen el sistema estructural, casi en su totalidad, los pares, nudillos, tirantes, solera, trassolera del cuerpo superior, son originales de los recogidos por el proyecto de Goiti. No es así para los de la cubrición de unión de los pares y las propias tejas, pues habrán sufrido grandes desperfectos a causa del paso del tiempo. No obstante gracias a este mantenimiento se han podido aislar de la humedad, lo que ha favorecido una buena salud para la estructura del seiscientos existente.



Figura. 3. Fragmento de la fachada norte y detalle de composición de fachada.



Figura. 4. Fachada norte, atrio de entrada.



Figura.5. Desembarco a escalera de Tribuna. Detalle de atado de forjado con hendiduras en la madera.



Figura 6. Estructura de par y nudillo de la cubierta de la nave principal.



Figura 7. Puerta de acceso en su cara exterior e interior y llaves conservadas de las puertas.



Figura 8. Puerta de acceso a torre (izq.) a sacristía (drcha.)

Carpinterías

Se mantiene la composición de carpinterías en ventanas de las mismas dimensiones y empotradas en los huecos con cerco de madera y elementos metálicos que lo dividen en varios fragmentos rectangulares y acristalados. Debido a las distintas situaciones históricas se prevee que no sean los originales, pero se observa que han sido repuestos de forma similar.



Figura 9. Barandilla madera de Tribuna (actual coro).

De gran valor es el par de puertas de acceso al templo manteniendo todos sus elementos, adornos, herrajes, sistemas de apertura... incluso las llaves, localizadas en una tabla colgada como adorno en la sacristía, en ella se encuentran varias de las que se deduce que corresponderán a las carpinterías de las demás salas de la parroquia resultantes del proyecto de 1645.

La puerta de acceso a la sacristía, de subida a tribuna y la de subida a la torre también son las colocadas en el siglo XVII, ya que cuentan con similares características y espesor a las de entrada, cuentan con cerradura de loba similar a la que describe Goiti. Ambas presentan un acabado de pintura color marrón de reciente aplicación.

Destacar la barandilla de madera colocada en la tribuna, su espesor y robustez han favorecido su permanencia en el tiempo. Se puede observar los herrajes usados para el anclaje entre los diferentes tramos, y el sistema de estabilización mediante el empotramiento a forjado con tirantes metálicos. Este elemento es coincidente con la descripción en el documento, por lo que se deduce que también pertenece al seiscientos.



Figura 10. Paramentos interiores: Sacristía y nave principal



Figura 11. Cúpulas: Capilla Santo Cristo y Capilla de Ntra. Sra. de Fátima.

Paramentos o elementos de acabados

Según el pliego de condiciones las paredes en su acabado eran guarnecidas lisas y blancas en todo el cuerpo de la iglesia, condición tal como se encuentra en la actualidad, lo cual es algo común en su mantenimiento. Para las paredes y techo horizontal de escayola de la sacristía establecía que su unión fuera mediante una moldura, la cual se conserva hoy en día. No obstante al tratarse de elementos de fácil reposición no se puede garantizar que sean los dispuestos en la ejecución del proyecto de 1645.



Figura 12. Solado escalera y actual coro.

Sin embargo las cornisas y molduras interiores de la nave principal dispuestas a una misma altura y a lo largo de todo el volumen, delimitan el cambio geométrico entre la vertical y el inicio de la curvatura que conforma la cubrición de cada espacio tal como especificaba el arquitecto en el pliego de condiciones y si son elementos claramente no modificables con respecto al siglo XVII.

En las superficies curvas de intersección de los arcos y bóvedas, Goiti concretó que los acabados y gravados se ejecutaran según detallaba en planimetría. Pueden observarse molduras y tallados, los cuales se identifican como los posiblemente delineados por él.

Respecto a los solados, el del actual coro y la escalera para acceder a este lugar es de barro tomado con argamasa. En el peldañeado del segundo tramo son utilizados listones de madera para configurar la huella de la subida. En la parte central de tribuna enmarca un área donde gira la composición de baldosas creando así un espacio de mayor entidad en comparación con una composición rítmica y repetitiva. Se puede deducir que estos elementos, son los ejecutados por orden de Goiti.

Destacar la pila de agua bendita ubicada en el acceso del edificio, la cual según la descripción del arquitecto, se corresponde con la pila bautismal que ubicaba en una de las capillas que configuraban el edificio y posiblemente pertenezca a la iglesia original de 1095.



Figura 13. Fachada sur.

Análisis y conclusiones sobre los volúmenes edificatorios añadidos o transformados respecto del proyecto original de 1645

Fachada norte

Como ya se ha indicado, en la fachada norte se ubica la única entrada existente en la actualidad a la iglesia parroquial. Analizando la composición en el alzado se aprecia como existe una ruptura en el ritmo de la composición de la fachada. Un volumen es añadido como apéndice a una parte trasera resultante de una ampliación de la capilla del Santo Cristo, en él se aloja la escalera de acceso a la trasera de la capilla, ya que presenta diferente cota respecto al resto del templo. Así mismo, la trasera a esta capilla presenta una disposición diferente respecto a cualquier espacio de la iglesia, como es una altura mayor del nivel del suelo, moldura de adorno en el techo elíptica y en lugar de ventana cuenta con balcón. Además esta carpintería dispone de una reja diferente a las existentes en todo el edificio. En los dos casos, para la cubrición de estos elementos, la cubierta dispuesta se encuentra bajo la pendiente de varios volúmenes, el motivo es evacuar las aguas de lluvia correctamente y no entorpecer la de las cubiertas del atrio y de la capilla. Por todos estos motivos se deduce que ambos volúmenes son añadidos con posterioridad al edificio proyectado en 1645.

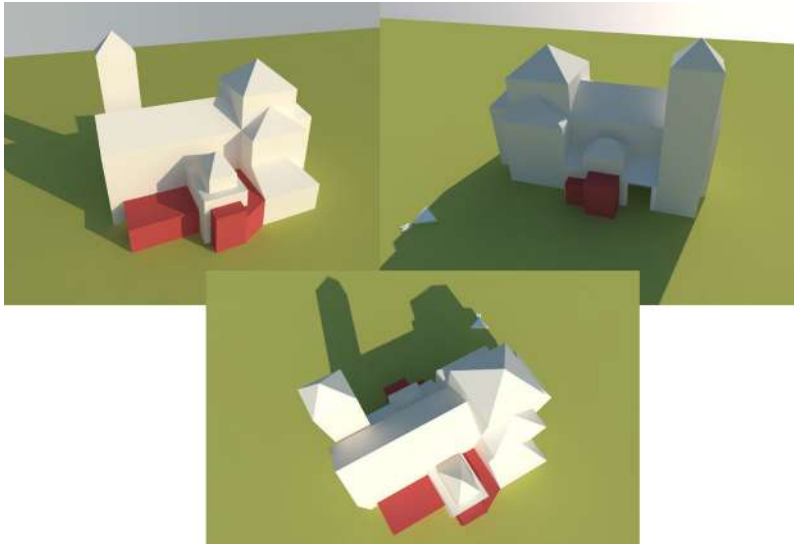


Figura 14. Esquema volumetrico elementos originales y añadidos.

Fachada sur

En esta fachada se observan varias casuísticas que nos indican varias reformas y ampliaciones:

- Se perciben marcas bajo la ventana del crucero que muestran la existencia de una cubierta con inclinación mayor a la actual.

- Una ventana con dintel curvo se encuentra semitapada por la pendiente de esta cubierta. Todas las ventanas en fachada del edificio presentan recrecidos y dinteles de forma rectangular. Los únicos elementos curvos en ventanas se encuentran en el interior de la iglesia.

- La sacristía limita con un volumen resultante de la unión en diagonal de las fachadas entre la sacristía y la capilla. Esta pieza aloja actualmente la caldera del edificio.

Estas condiciones muestran la existencia de la cubierta perteneciente a la sacristía con una mayor pendiente a la actual, esto provoca que la ventana lateral de la capilla quedara interior entre la capilla y la sacristía.

La fachada inclinada delimita el volumen que alberga la caldera. En ella se puede observar la discontinuidad de zócalo, incluso ausencia del mismo en algunos tramos; falta de trabazón en las hiladas de ladrillo con exceso de mortero en la unión entre los cambios de dirección del paramento; geometría no coherente con el edificio en su conjunto. Por todos estos motivos se afirma que este volumen no pertenece al proyecto de Felipe Lázaro de Goiti.



Figura 15. Modelo de reconstrucción virtual del estado original o elementos originales y añadidos.

Avanzando en la misma fachada sur pero dirigiéndonos hacia el oeste podemos observar lo siguiente:

- Existe un volumen anexo a la capilla, o de ampliación de la misma, con una ventana o balcón que cuenta con una reja diferente a todas las halladas en el resto del edificio (similar a la descrita en la capilla de la fachada opuesta).
- Ocurre la condición de existir una ventana con dintel curvo y parcialmente

tapada, al igual que en la cara simétrica de la capilla.

- Bajo la ventana del cuerpo de la iglesia se observa una marca de una inclinación mayor del forjado en su origen.

- Un volumen de prisma rectangular que aloja los usos de capilla bautismal y de formación: el zócalo del mismo es diferente, tapa parcialmente un elemento en la pared. Además en el interior la zona de la capilla bautismal cuenta con el pórtico de piedra berroqueña.

Por todo lo anterior, se deduce que el espacio resultante de la ampliación de la capilla junto a los que componen el prisma son posteriores al proyecto de 1645. Además al alojar en su interior el pórtico descrito en el pliego como envolvente de las puertas de entrada, se entiende que en esa zona debería de haber existido el otro atrio de entrada al templo. El elemento tapiado correspondería a una hornacina similar a las existentes en el vestíbulo actual de acceso. A esto se suma la evidencia de una altura mayor para la cubrición del elemento anteriormente descrito, posibilitando la integración en el interior porticado de la ventana lateral de dintel curvo para iluminación indirecta de la capilla.

Por la doble entrada de luz tamizada se ha concluido que esa es la capilla en la que se albergaba la pila bautismal.

Fachada oeste

Para la fachada lateral oeste, se deduce que su composición original es coincidente con la actual, pues las hiladas de ladrillo y zócalos son continuos, existiendo los elementos de arranque del edificio y de la torre, tal como fueron descritos para su ejecución.

En la figura 15 se muestra una reconstrucción virtual del posible estado original de la iglesia de Alcabón tras su reconstrucción según el proyecto redactado en 1645 por Felipe Lázaro de Goiti.

Bibliografía

- Gutiérrez García-Brazales, Manuel (1983): "El consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo", *Anales Toledanos*, nº 16, 63-138.
- Revenga Domínguez, Paula (1989): "Felipe Lázaro de Goiti, Maestro Mayor de la Catedral de Toledo" en *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº68, 115-152.
- Revenga Domínguez, Paula (1990): "Testamento y otras noticias inéditas de Felipe Lázaro de Goiti" en *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº70, 520-542.
- Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A. y Rubio Pozuelo, N., (eds) (2019): *Visiones interdisciplinares sobre patrimonio arquitectónico*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-UCOPress.
- Rivera Blanco, José Javier (1997). "Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días: conceptos, teoría, historia" en Clemente San Román, C./ Aymat, C., Rivera Blanco, J.J., Balbín Behrmann, R., (coords.). *Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio. Vol. I* (Teoría e historia de la restauración), Madrid: Munilla Leria, 102-171.
- Suárez, Diego (2002): "Felipe Lázaro de Goiti y sus manuscritos de cantería de la Biblioteca Nacional (Madrid). Una aproximación a autor y obra en su contexto", *Anales de Historia del Arte*, nº12, 129-148.

HEGEL AND THE 20TH CENTURY: THEORY AND PRACTICE ON HERITAGE

Ramón Alemany Güell

Plant & Prune: Winckelmann & Hegel

If Johann J. Winckelmann (1717-1768) well deserves the honour for planting the seed of the modern history of art, Georg W. F. Hegel (1770-1831) merits an honourable mention for watering and prune the tree until its final shape.¹ Influenced by Johann G. Herder (1744-1803),² Hegel became familiar with the arguments stated in Winckelmann's book *The History of Art in Antiquity*³ and soon came to be its most enthusiastic advocate. He adopted three main ideas from this work. The first one was that he understood the artist's activity as something out of its own context, with no links to its culture nor its surrounding environment, but as an evocation of uppermost values.⁴ The second was that he interpreted artefacts –and styles– as mirrors of the entire civilization in which they were created. And last but not list, Hegel also inherited the biologic conception of art, believing that the evolution of any craft was an inevitable progress from archaic to decadence – like any living organism.⁵ The first of these ideas has survived until our days in a secularised form, in the popularized thought that the artist is a super-human that is lifted to the realm of art transcending the uncultured rabble. The second one, as we will see in the course of this paper, has also survived until today, mainly in non-academic circles. And the last one has a long tradition: beginning on Aristotle's analysis of the tragedy in his *Poetics*, is then taken by many authors, being Vasari the most important of them. Contrary to what it may seem, this approach has also reached our days: being perhaps the easiest way to explain and understand the course of history, its presence is abundant in art textbooks.

1 See: Gombrich, 1984b: 51-52.

2 Cf. Lorda, 1991: 182.

3 Original title: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764.

4 It was the super-artist who expressed their innermost self and revealed the essence of the nation and the age they were living in, and not the surrounding context what might have influenced the decisions of the artist. Cf. Gombrich, 1980: 17.

5 Cf. Lorda, 1991: 180-182. Also: Potts, 2003: 129-130.

But while Winckelmann focused only in Antiquity, Hegel went far beyond and applied those ideas through all history and to all arts.⁶ And aside from the initial triad, from Hegel's philosophical system –which will be debated later– two more ideas can be deduced; two ideas that came to be of major relevance in the course of art history. The first one is the notion that progress actually exists, and that history is just the manifestation of the *Geist*, or Absolute Spirit. This progress, of course, also applies to art. The second thought is a consequence of the first: relativism. If history is just the process of the spirit trying to conquest its own self, then the different elements of reality are deprived from their autonomy and their particular authenticity, and they are reduced to just symbolic manifestations of that spirit.⁷ Including the three premises that Hegel took from Winckelmann, these five ideas have shaped the course of art history.

At this point it is worth focusing on Hegel's philosophy prior to continuing our historical review. His philosophy established that the only way of knowing the truth was to depart from the only sure thing: the existence, or Being, which is known theoretically as a thesis. Then, using a dialectic system of reasoning, the thesis is negated, creating an antithesis, which has also to be true by pure logic. For the example given, it would be Nothing. In order to reconcile the two ideas, Hegel proposed a synthesis: Becoming. This would be the first step of an almost never-ending process, since the synthesis then becomes a thesis in itself, demanding a new synthesis.⁸ Following this process, the philosopher finds the culmination when the Spirit is finally reached, negated by the existence of Nature. And in between there's the human consciousness; which starts as a mere unconscious morality, all the way to pantheism, to religion –with its apex in Christianity– and, at the very end, the spirit knowing itself as spirit. That's Philosophy. So according to Hegel, “[...] the whole of human history is a process through which humankind has been making spiritual and moral progress and advancing to self-knowledge. History has a plot, and the philosopher's task is to discern it”.⁹ History then, as has already been noted, is just the mere process of the spirit trying to conquest its own self.

But what's interesting to us is that Hegel applied these ideas to art in his famous *Lectures on Aesthetics*,¹⁰ published by one of his pupils with the aid of the philosopher's own notes and those of his students. This set of lectures were delivered for the first time in 1818, and they are the first attempt to produce a

6 Gombrich himself deals with this issue in: Gombrich, 1984b: 66-69.

7 Cf. Rossi, Mario (2001): "Hegelianism". In: < <https://www.britannica.com/topic/Hegelianism> > [12 December 2019].

8 For a wider explanation of this see: Kaminsky, 1962: 11-16.

9 Knox, Malcolm (1998): "Georg Wilhelm Friedrich Hegel". In: < <https://www.britannica.com/biography/Georg-Wilhelm-Friedrich-Hegel> > [13 December 2019]

10 *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835.

unified system for all the arts and epochs. The spirit was the key cause to which all aspects of a culture or an entire age could be traced back.¹¹ So they should be understood, as Hegel states, as the manifestation of that Absolut Spirit (Fig. 1A). So as we read in the first chapter of the second part of the lectures: "As a symbol for this proper meaning of the Egyptian spirit we may mention the Sphinx. [...] Out of the dull strength and power of the animal the human spirit tries to push itself forward, without coming to a perfect portrayal of its own freedom and animated shape, because it must still remain confused and associated with what is other than itself. This pressure for self-conscious spirituality which does not apprehend itself from its own resources in the one reality adequate to itself but only contemplates itself in what is related to it and brings itself into consciousness in precisely what is strange to it, is the symbolic as such which at this peak becomes a riddle".¹²

Hegel's scheme offered the illusion of a complete understanding of the past, and the real problem came when this system became a method for scholars. Soon it was felt as a need in every study of culture and art. It provided a confident framework in which the art –and culture– historian could undergo: what Gombrich named the exegetic method.¹³ Ever since then, any cultural study would take "the unity of all manifestations of a civilization"¹⁴ for granted and would ask "how they can be shown to be the expression of the same spirit".¹⁵ This paragraph of *Ideals and Idols* endorse my statements: "I believe it is one of the undesirable consequences of the Hegelian habit of exegetics that [...] everything must be treated not only as connected with everything else, but as a symptom of something else. Just as Hegel treated the invention of gunpowder as a necessary expression of the advancing spirit, so the sophisticated historian should treat the invention of oil painting [...] as a portent of the times. Why should we not find a simpler explanation in the fact that those who had gunpowder could defeat those who fought with bows and arrows or that those who adopted the van Eyck technique could render light and sparkle better than those who painted in tempera?"¹⁶

But Hegel not only proposed that system, he also proposed a hierarchisation of the arts depending on their capacity to convey the Spirit. Architecture, being the art that most depends on materials and physical laws, is the lowest in the rank. Then comes sculpture, followed by painting, music, and poetry, the highest art. Each of them were divided into three different stages: from symbolic, to classical and then romantic – which is linked to the Aristotelian conception of birth, progress and

11 Cf. Gombrich, 1979: 46.

12 Hegel, 1975: 360-361.

13 Cf. Gombrich, 1979: 42.

14 *Idem*

15 *Idem*

16 *Ibidem*: 46

decline of the arts. Paradoxically, this division –with all its subdivisions, which will not be discussed further– did not had the same impact as his reflection on the Geist.¹⁷

End of the eighteenth century.



Figure 1. Scheme of different Hegelian interpretations of reality. Infographic by Ramon Alemany Güell.

Admiration and Negation: The History of Culture

The true expansion of Hegel's philosophical system into the world of art history started in Germany in the nineteenth century, with the rise of the so-called *Kulturgeschichte*. This new branch of knowledge was to become the soil from which the modern conception of history of art was to be born, and in which Hegel's method –which he never thought as such– would expand widely.

It was E. H. Gombrich who wisely proclaimed that Johan Huizinga (1872-1945) and Jacob Burckhardt (1818-1897) were the greatest cultural historians. In fact, the former was an admirer, critic and successor of the latter.¹⁸ The Viennese even considered Burckhardt “the father-figure of cultural-history”.¹⁹ And they both were bearers of Hegel's legacy. We must acknowledge, in favour of Burckhardt, that he often expressed his dislike of Hegel's philosophy, but in his tries to discard preconceived theories he succumbed unconsciously to their power.²⁰ This fragment of a letter sent to Karl Fresenius proves this point: “By nature I cling to the tangible,

17 Alois Riegl was clearly influenced by this hierarchization. See: Lorda, 2001: especially the section “A Hegelian fate”, 110-112.

18 Gombrich, 1979: 45.

19 Gombrich, 1979: 38.

20 Cf. Gombrich, 1979: 34-35. Is quite illustrative how Burckhardt described the Laurentian Library as “an incomprehensible joke of the master” since it couldn't fit on his preconceived Spirit of the Renaissance. For this discussion, see: Watkin, 2001: 127.

to visible reality and to history. But I have a bent for incessantly looking for parallels in co-ordinating facts and have thus succeeded on my own in arriving at a few generalized principles. I am aware of the fact that there exists a yet higher principle of generality soaring above these multifarious principles and, maybe, I shall be able to rise towards that level".²¹

It can be understood, then, that now the task of the historian was to study the different aspects of reality so that a generalized principle could be deduced, or as Hegel would call it, a *Geist* (Fig. 1B). That is in itself a problem because in most cases there is no such key cause for such a variety of aspects. "It is one thing to see the interconnectedness of things, another to postulate that all aspects of a culture can be traced back to one key cause of which they are the manifestations".²² In recent times, this scheme has evolved into the naïve idea that all aspects of a civilization must be interrelated by an infinite number of invisible strings (Fig. 1C). There is no doubt that such interconnectedness exists, but we must be warned that usually things are not complicated, they are extremely varied; and some of them might be directly related to others, or maybe just a bit, and others non-related at all.²³

But let's pick up the threads of our story. "Like Hegel, Burckhardt sees the progression of the spirit as an inevitable process, and like him he sees it embodied in successive national spirits".²⁴ But his Hegelian background should not overshadow his achievements: his "... portraits of a given society or period were not scientific, they were based on intuition. [...] You get the feel of a period by reading a lot. You don't know everything that happened in the past, but you develop a sensitivity for what might not have happened, for what is impossible within that period. That intuition may be wrong. [...] But you have certain reasons for your confidence".²⁵ This was of an enormous importance, and Johan Huizinga is worth—in Gombrich's words—the same credit. He was the first scholar to seriously question the Hegelian system, but its shackles were too strong to be shattered by just one man.²⁶ By just reading the title of his widely appreciated book *The Waning of the Middle Ages*, any academic can feel the Hegelian taste of its ideas. And so we must be warned once again: "He sees human culture against the awe-inspiring backdrop of a metaphysical problem; deeply religious as he had become, he was concerned with the ultimate questions of the justification of culture in the eyes of God".²⁷

21 Translated by Gombrich. From: Burckhardt, 1949: 206.

22 Gombrich, 1979: 46.

23 Cf. Lorda, Joaquín (?): "Classical Architecture: The Grand Manner". In: <<http://www.unaves/ha/000-02-METO/actitudes-historia-para.htm>> [4 January 2020].

24 Gombrich, 1979: 39. See also: Drake, 2003: 183.

25 Burke, 1973: 882.

26 Cf. Gombrich, 1979: 45.

27 Gombrich, 1984b: 141.

Gradually, the Hegelian metaphysics –Hegel's philosophy– disintegrated, but the system was too good to throw away. The core of it remained: everything had to be related to a general principle. The real question was: What is that general principle to which all things are related? Coetaneous to Huizinga, Wilhelm Dilthey (1833-1911) and Karl Lamprecht (1856-1915) developed the idea of the mentality of an age. They “tried [...] to translate Hegel's *Geist* into psychological terms”,²⁸ It was Dilthey who stated that “[...] the relationship of the elements of the culture [...] is expressed in [...] the configurations of poetry, religion and philosophy [...]”,²⁹ clearly influenced by the omnipresent Hegel. Lamprecht would later become Aby Warburg's professor at the University of Bonn,³⁰ though Warburg would be also influenced by another scholar: Carl Justi (1832-1912), a thorough individualist who tried to get away from Hegel's shadow.³¹ An oversight to the index of one of his masterpieces on Spanish Siglo de Oro will highlight the effort he put on trying to contextualize the artists and their works. Between those poles, with Burckhardt's influence,³² Aby Warburg (1866-1929) developed his ideas.

It is not the aim of this paper to discuss if Warburg is being misunderstood, as some scholars have pointed out.³³ One of the main focusses of the German culture historian was how the Western tradition was forged and how its symbols kept transfiguring until his days.³⁴ By these means he rejected the stylistic approach for the history of art, and by that he forgot about the Spirit of the Age.³⁵ Instead, he tried to demonstrate that there was an underlying collective mind, for which he developed a psychological theory of social memory.³⁶ In his way, Warburg often showed an interest for the philosophy of culture.³⁷ As other scholars mentioned here, the efforts he put to clarify a single situation, a single work of art,³⁸ as well as those done to cross the conventional borders of the academic fields –well demonstrated in his genuine library– are worthy of admiration.³⁹

But in the upcoming field of the history of art there were also some tendencies towards the Hegelian principles. Heinrich Wölfflin (1864-1945) and Alois Riegl (1858-1905) are perhaps some of the most known. The former was a pupil of Burckhardt and succeeded him to the chair in history of art at Basel. His

28 Gombrich, 1979: 43.

29 Quoted in Gombrich, 1979: 43.

30 Cf. Gombrich, 1984b: 119.

31 See Espagne, 2003: 223. Also: Gaberson, 2012.

32 Cf. Gombrich, 1979: 38.

33 See for instance: Gombrich, 1986: 312-313.

34 Cf. Gombrich, 1938: 4.

35 Cf. Gombrich, 1986: 313.

36 Gombrich, 1986: 309.

37 Cf. Gombrich, 1984b: 118.

38 Cf. Gombrich, 1986: 315.

39 Gombrich, 1986: 323. Also: Gombrich, 1984b: 136.

works are no mystery to any heritage researcher, and his statements against the Hegelian assumptions can be found in his masterpiece *Renaissance und Barock*.⁴⁰ But while trying to push himself away from the enemy, he fell into the same collectivist principles.⁴¹ Among its pages we read: “[...] in a word, architecture expresses the ‘Lebensgefühl’ [the attitude of life] of an epoch”.⁴² The same could be argued about Riegl. His approach, however, is much more likely to be considered as evolutionist, even though he denied the Darwinian theses. It must be acknowledged that the Hegelian tradition shined with the published work by Darwin. It offered the idea of an existing general explanatory law, the idea of a non-stoppable progress to better times, even in the history of art and culture.⁴³ Riegl’s masterpiece, *Problems of Style*, has in any case an indisputable Hegelian heritage.⁴⁴ His successor as curator of public monuments was no other than Max Dvorák (1874-1921), who would also inherit some of the Hegelian principles, especially historical collectivism, the most useful principle when your task is to analyse the whole history of Western art.⁴⁵

Émile Mâle (1862-1954) was another famous scholar of those years. He studied widely the arts of the Middle Ages and in some of his writings we can find traces of those same thoughts. When he described the abbey of Fossanova he wrote: “It is one of those churches where the medieval spirit appears in its untrammelled purity. [...] One side of it, [the cloister] however, was later reconstructed in a different spirit: the patterned columns, the elaborately sculptured capitals where crowned heads mingle with the foliage, the ornamental bases, all speak of the approaching 14th century”.⁴⁶

At the end, the *Formgefühl*, the *Kunstwollen*, the *Geistesgeschichte* –even if exaggerated by historiography– are just substitutes for Hegel’s *Geist*. They happen to end up being the same: preconceived ideas to try to fill the gaps that history has left us. An idea the human mind was not ready to surrender to. Not even during the twentieth century.

Hegelian Ashes: A Burning Coal

Heir of Wölfflin and influenced by Riegl, Sigfried Giedion (1888-1968) would carry on with this tradition. Anyone who has flipped through his book *Space, Time and Architecture* must have acknowledged its Hegelian background. At the very beginning of the text he confesses: “As an art historian I am a disciple

40 Wölfflin, 1992: 73-78.

41 Cf. Wölfflin, 2015: 29, 315-316.

42 Wölfflin, 1992: 78.

43 Cf. Gombrich, 1984b: 119.

44 Lorda, 2001: 110-112. Also: Solà-Morales, 1982: 73-74. See footnote 16.

45 Cf. Dvorák, 1967: especially chapter II “To New Relationship with Nature”.

46 Mâle, 1960: 161.

of Heinrich Wölfflin. In our personal contacts with him as well as through his distinguished lectures, we, his pupils, learned to grasp the spirit of an epoch".⁴⁷ But the historic collectivism is not the only principle Giedion inherits from Hegel. In the new Introduction written for the fourth edition –in 1962– he describe history of architecture in three different stages; the first one being when space was brought into being by the interplay between volumes (Egypt, Summer and Greece), the second when the formation of inner spaces were conceived as hollow-out interior spaces (Roman period); and the third when the single viewpoint perspective was abolished in order to create new the new space conception, achieved thanks to the intermediary link of the nineteenth century.⁴⁸ This hierarchisation is curiously similar to that established by Hegel in his *Lectures on Aesthetics*, even if it is only used to synthesise the whole history of architecture, from 2700 a. C. to the 1960s. This book had a huge influence on twentieth-century architects, and it is still considered a masterpiece by any reputable and read professional in the field. Its success and influence must be no mystery since it defended modern architecture –Modern Style architecture– to be the result of a non-stopping evolution and perfectionism since the pyramids. Who wouldn't like to be part of such an important heirloom?

Another praiser of the so-called modern architecture was Nikolaus Pevsner (1902-1983), who happened to be another safe conduct for the Hegelian heritage. He was a German exiled based in England. A year after he settled in the United Kingdom he published his book *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*.⁴⁹ Despite what may seem from its title, we must be warned: "Pevsner apparently wanted an end to individualism and independent artistic creativity; architecture had to conform to the *Zeitgeist*, or 'spirit of the age', and to demonstrate rationality and unity within the social system".⁵⁰ A quick overlook to the preface and introduction of another book of his, *An Outline of European Architecture*,⁵¹ will bring to light these statements. We can read: "Whether St. Michael's, Coventry, is really a more complete or suitable example of a Perpendicular parish church than Holy Trinity, Hull, the Palazzo Rucellai of the Italian Renaissance than the Palazzo Strozzi, is of course debatable".⁵² Hegel's heritage is undeniable. The mere intuition that there's a pure style that has to be explained through tainted buildings is proof enough of this point. But Pevsner continues: "Whoever makes up his mind to write a short history of European architecture, or art, [...] must decide in which part of Europe at any time those things happened

47 Giedion, 1967: 2.

48 See Giedion, 1967: iv-ivi; 1958: 112-115.

49 Pevsner, 1936. Later published as *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*.

50 Amery, 2017: 71.

51 Pevsner, 1963.

52 *Ibidem*: 9.

which seem to him to express most intensely the vital will and vital feeling of Europe".⁵³ At the end of the Introduction he gives himself away with the words: "Architecture is not the product of materials and purposes –nor by the way of social conditions– but of the changing spirits of changing ages".⁵⁴

Even if those ideas may have been overcome by scholars, the general public still may bear in mind his words broadcasted back in 1955 in the public radio. The whole quotation deserves our attention: "The historian of art, after having looked at a stature, or a picture, or a chair, purely for its own sake, then asks himself: What it can tell us of the age that made it? And that also can be a thrilling enterprise for the layman as well. It can be applied to literature, philosophy, music and even to science. [...] The historian need not underestimate the individual, but he tends to neglect the individual. He is more fascinated by what men and works of one age have in common. And he watches how one age develops to another. He says that the spirits of ages, as he watches them, are greater than the individuals. He is the generaliser. And I may just as well make it clear right now that I am one of them."⁵⁵

This harsh review should not cloud our sight. Pevsner achievements are no mystery, whichever his theoretical background. *The Buildings of England*,⁵⁶ a forty-six-volume work, is just one proof of his awe-inspiring capacity: "With his prodigious learning, energy, and enthusiasm for his subject he has been more successful than any critic since Ruskin in opening the reluctant eyes of Englishmen to works of art".⁵⁷ We must conclude, then, that "the impact Pevsner made on the study of English architecture was very great indeed, but it was by way of bringing it to attention, rather than interpreting it".⁵⁸

Yet another tendency can be found among scholars by the same years, one in which the Hegelian tradition gradually faded away. Rudolf Wittkower (1901-71), a pupil of Wölfflin, was one of them. Influenced by Erwin Panofsky (1892-1968),⁵⁹ he was more cautious than Pevsner with the Hegelian heritage of the collective spirits, but this non-conscious partial-acceptance of the unifying principle may be the most dangerous negligence.⁶⁰ A brief look to the notes and to the selected bibliography of his books reveals his allies: the names of Erwin Panofsky, Émile Mâle or the already mentioned Nikolaus Pevsner march among his recommendations.

53 Pevsner, 1963: 11.

54 *Ibidem*: 17.

55 *The Englishness of English Art: The Geography of Art*, 16 October 1955, BBC Radio 4. Available on: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p00hg2b8>>.

56 Published between 1951 and 1974.

57 Watkin, 2001: 4.

58 Middleton, 1984: 235.

59 On Panofsky's Hegelian background see: Gombrich, 1984a: 256.

60 Cf. Montes, 2003: 61. Also: González, 1979: 11.

Even Ernst Cassirer (1874-1945) is to be found.⁶¹

But let's focus on his own ideas. In his masterpiece *Architectural Principles in the Age of Humanism* we read: "During the Renaissance [...] metric proportion was the guiding principle of order and reveals the harmony between all the parts, and the parts and the whole".⁶² Ruffi, as his pupils called him, equated our need for order to our need for proportion – what he called mathematical order.⁶³ He exposed "to what extent this discovery of the mathematical nature of harmony inspired the great architects of the Renaissance. [...] The buildings which resulted were undoubtedly of great beauty, but the underlying theory could not survive scientific analysis".⁶⁴ Anyone who has tried to design something knows how hard it would be to start from scratch with such principles. Wittkower takes mathematical proportion not as a medium but as an end. "Doubtless in designing [...] buildings [the architect is] initially guided by his eye rather than by an abstract ratio in his mind".⁶⁵ However, "its impact on theories of proportion was immense".⁶⁶ It is worth mentioning that this scholar took a step forward by giving more importance to the typology, a better and fructiferous way of approaching the history of architecture.⁶⁷ He also tended to focus on a single situation, period or architect, studying as many fields of the culture of that time as it was necessary. Even Sir Ernst H. Gombrich appreciated him for having changed the course of this academic field.⁶⁸

Architectural Principles was revered by Wittkower's pupil, James S. Ackerman (1919-2016), in a review published in the *Art Bulletin*⁶⁹ two years after the book came out. Ackerman moved further away than his mentor from the Hegelian shadow, as we can read in his *Theory of Style*: "The idea that Germans, Catholics, or Baroque Man embody a creative expressive will (I am recalling Riegl's *Kunstwollen*) apart from the contributions of their artist I find incomprehensible and distasteful".⁷⁰ Published years later in his book *Distance Points*, in its postscript Ackerman reneges even of the concept of style⁷¹ and confesses that he works "[...] more with context and ideologies as the background for history and criticism".⁷² Another step to move Hegel off the scene.

61 The books inspected are: *Allegory and the Migration of Symbols*, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, and *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*.

62 Wittkower, 1998: 141.

63 *Ibidem*: 145.

64 Gombrich, 1984a: 286.

65 Watkin, 2015: 244.

66z Millon, 1972: 84.

67 Cf. Montes, 2003: 64.

68 Cf. Gombrich, 1979: 119.

69 Ackerman, 1951.

70 Ackerman, 1962: 232.

71 Cf. Ackerman, 1994: 20-21.

72 *Ibidem*: 34.

Colin Rowe (1920-99) was also a Ruffi's pupils and might be considered more eclectic than Ackerman. Rowe is mostly known among architects for writing *The Mathematics of the Ideal Villa* and *Mannerism and Modern Architecture*.⁷³ These two brief articles should not be taken literally nor too seriously: its interest resides in the analysis of the buildings rather than in their comparison. In his other work – I am thinking inevitably in *The Architecture of Good Intentions* and the book he co-wrote, *Collage City* –⁷⁴ he shows a remarkable knowledge on the historiography we are dealing with in this paper. The names of Hegel, Karl Popper, Nikolaus Pevsner, Rudolf Wittkower and even David Watkin (1941-2018) appear among his publications, and the paragraphs where he tracks down the Hegelian principles down to Modern-Movement architects are elucidating. But even with all that knowledge he dared to write the following letter to one of his friends: “[...] Dear Cynthia, I'm quite fond of the Zeitgeist – when it's in its proper place. It's an old sheep; I've drunk its milk [...]. Unlike Isaiah Berlin and Karl Popper, my attitude towards it is not one of disdain. But when it comes to super-Zeitgeist [...] then I become compelled to say something about critical irresponsibility”.⁷⁵ Apparently, he found a compromise. Something that twentieth-century architects were not able to do.

Building upon Hegel's Shoulders: The Modern Movement

It was precisely an architect, not a scholar, who was responsible for a scission in the realm of architecture during the twentieth century. Le Corbusier (1887-1965) proclaimed a new republic, and it affected both the intellectual and the physical worlds. Established upon Henry Sullivan's (1856-1924) maxim “form follows function”, the new trend went on not only with his praise of the functionality but also with his Hegelian heritage. As we read in Sullivan's *Kindergarten Chats*: “An art of expression must flow from an inner reservoir. [...] It is not as a garment [...] it is inseparable from life, a symbol of life”.⁷⁶ And follows: “Having discovered one man, his spirit and his powers, we have discovered all men”.⁷⁷ No doubt of the historical collectivism background of such statements: if all men can be found in one man, which may happen to be an architect, and if the buildings that this man designs are to be understood as a symbol of his life, then an entire civilization could be deduced from just one building. I know this deduction is simplistic and reductionistic, but so are Sullivan's thoughts. Functionalism had been planted.

73 Rowe, 1947; 1950.

74 Rowe, 1994; and Rowe/Koetter, 1978. A selection of his main texts can be found in Rowe/Caragone, 1996.

75 Letter to Cynthia Davidson (1994). In: Rowe/Naegele, 2016: 419.

76 Sullivan, 1947: 162.

77 *Ibidem*: 166.

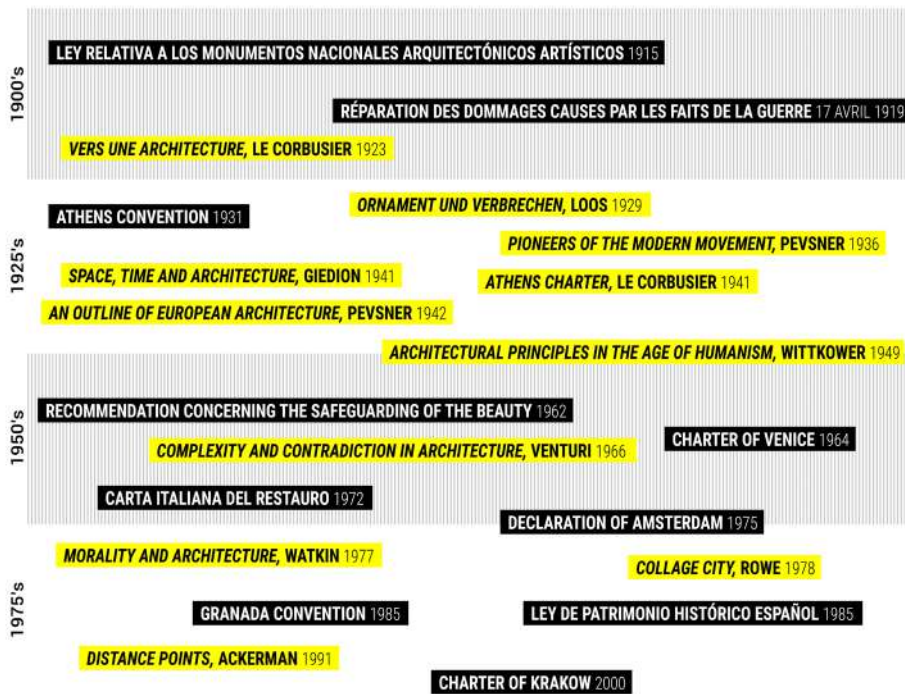


Figure 2. Some of the main charters and most influential books of the twentieth century discussed in this article. Infographic by Ramon Alemany Güell.

Following this chain of events, Le Corbusier would be even more forthright than Sullivan. In his revolutionary book *Towards an Architecture* (1927) he established the dogma for the new style – yes, a style. In this book the prophet asks: “How to talk about architecture with elegant detachment, about architecture as resulting from the spirit of an era, at a time when this spirit is still obscured by the unbearable rags of a dying era?”⁷⁸ The Hegelian influence is undeniable. The new spirit could be easily represented by the Ville Saboye, and the dying era by Lutyens’ Viceroy’s House (Rashtrapati Bhavan), both built in 1929. At least in Le Corbusier’s mind. But it so happened that the conjunction of several circumstances –and precedents– helped in its success. Joseph Paxton and his modular buildings, Auguste Perret in the use of reinforced concrete, the factories designed by Peter Behrens, Adolf Loos’ *Ornament and Crime*, the need for quick dwelling after World War II, the

⁷⁸ Le Corbusier, 2008: 84.

mature steel industry after the conflict... are just a few of them. And maybe the most important one: Le Corbusier was not alone, he had his squad – in which discrepancies would easily arise.

Walter Gropius (1883-1969) and Mies van der Rohe (1886-1969) were his most outstanding teammates. The former established his own school, the Bauhaus (designed by himself), in which the new style was forged into a true artistic movement. His thoughts were that “the character of an epoch is epitomized in its buildings. In them, spiritual and material resources find concrete expression, and, in consequence, the buildings themselves offer irrefutable evidence of inner order or inner confusion. A vital architectural spirit, rooted in the entire life of a people, represents the interrelation of all phases of creative effort, all arts, all techniques”.⁷⁹ It would take an entire encyclopaedia to glimpse the vast influence that this school had –and still has– among other schools of design and architecture, and of the Hegelian ideas that they bruited. The latter, Mies, took over the direction of the Bauhaus in 1930, after Hannes Meyer was dismissed by the city of Dessau. He would be the last director of the school, which was closed by the Nazis in 1933. After emigrating to the US, Mies was appointed head of the architecture department of the Illinois Institute of Technology in 1938, and in 1950 he had the opportunity to design his own school of architecture: S. R. Crown Hall. Even though Mies van der Rohe did not publish such an influential book as Le Corbusier or Gropius did, he published several articles in which he clearly stated the same precepts as his modern colleagues. He thought, as the others, that they were living in an age of decadence, and strongly believed that through the new and modern architecture a better civilization could be achieved.⁸⁰

At this point it is convenient to quote another architect, less known but with greater common sense, in an attempt to humble my fellow designers: “No major social changes can be traced back to architecture”.⁸¹ It might have been a consequence of those changes, but never its cause.

Yet the materialisation of this new style was promoted by two main factors, one being practical and the other theoretical. The first was the erection of the Weissenhof Estate, a dwelling neighbourhood built by seventeen different architects, for the Werkbund Exhibition of 1927. The second one, was the MoMA exhibition of 1932 *Modern Architecture: International Exhibition*.⁸² These facts established the best propaganda for the flourishing architects.

79 Bayer, Gropius., 1938: 22.

80 See: Rohe, 1960.

81 Adam, 2012: 2.

82 *Modern Architecture: International Exhibition*. New York: Museum of Modern Art. February 10th to March 23th, 1932.

It would be stating the obvious to fully develop the influence of Hegelianism on the modern movement. It is largely known for the academics and theorists this relationship.⁸³ Of course this does not diminish its accomplishments nor disqualifies its achievements, but it does deny its arguments – still very much in use nowadays.⁸⁴

Restoring Hegel's Heritage: International Charters

It is worth noting that neither Le Corbusier nor Mies studied architecture, at least as a formal training. The first one trained as an engraver and the second one started working in his father's stone-carving shop. This should not be surprising to anyone, since it was quite common in those years to start your training directly in an architect's office. Yet this situation is of the most importance because it means that the creators of the heritage of the twentieth century also played around with the heritage of past centuries without any specific training in history nor in restoration.

The most influential charter ever written about restoration is the one produced by the CIAM, the International Congress of Modern Architecture, led by Le Corbusier himself. This charter, as all the other texts by the prophetic architect, was taken as dogma by many generations of young architects, and its influence can be felt until today. The Athens Charter of the CIAM – which must not be confused with the Athens Charter by the UNESCO – was written in 1933. A quick look to it will reveal the same Hegelian principles as we already saw in *Towards an Architecture*. But in this case, the attendants to the congress decided to add a section called “Historic Heritage of Cities”. Its moralizing and preachy tone is almost unbearable: “By no means can any narrow-minded cult of the past bring about a disregard for the rules of social justice. Certain people, more concerned for aestheticism than social solidarity, militate for the preservation of certain picturesque old districts unmindful of the poverty, promiscuity, and diseases that these districts harbor. They assume a grave responsibility. The problem must be studied, and occasionally it may be solved through some ingenious solution; but under no circumstances should the cult of the picturesque and the historical take precedence over the healthfulness of the dwelling, upon which the well-being and the moral health of the individual so closely depend”.⁸⁵ And even though the charter also entitles the government and the architect to study each particular case, it would be useless to attempt a list of demolitions – in historic contexts – that were based upon those words. There was no chance for restoration, no room for nostalgia: it had to be all or nothing. The

83 See for instance: Rowe, 1994: 13; Mallgrave, 2005. Also: Kellow, Peter (2006): “The Ideology of Architecture”. Available via: <<https://www.intbau.org/resources/documents/>> [6 February 2020].

84 For an interesting report on the Modern Movement see: Richards, 1972.

85 Le Corbusier, 1973: 87.

new architecture had come and its intention was to lecture the whole civilisation on how they should live. Its importance cannot be exaggerated. The influence of the CIAM charter was felt all over Europe, with perhaps the exception of Italy, which had its own tradition of restoration.⁸⁶ The world would have to wait over thirty years for a specific charter against this powerful influence, when the *Declaration of Amsterdam* was approved in 1975.⁸⁷

But let's focus on the other charters, the ones written by international organisations such as the UN, the UNESCO or the ICOMOS. It must be acknowledged that these charters are usually ambiguous, non-binding, do not provide concise definitions, and sometimes they can even be contradictory; so they can be very differently understood and applied by different architects – if it happens that they decide to read them. Yet those documents have something else in common regardless their writers or influences: they all agree that restoration is not desirable, and should be avoided by means of regular maintenance, which in its turns can be attained by a proper use of/for the building. Since 1931, when the *Athens Charter* was adopted at the First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, over 40 international charters have been published by many different organisations. That first text had a broad influence, partially because of the destruction caused by the Second World War, and even though it was more politically correct than the other *Athens Charter* – the one written by the CIAM – it also had its flaws. Architecture is portrayed as an expression of the highest degree of civilisation, which has already been disapproved in this paper.⁸⁸ The roots of this reasoning, of course, are to be found in the Hegelian principles discussed in the first section. But leaving theory aside, there is one important issue that this appreciation of art influences on, and that is restoration. If art is conceived as an expression of an always-changing civilisation, or an evolving spirit as Hegel would put it, every age is entitled to restore its heritage with its own materials and techniques. It is because of this that the charters recommends the “[...] judicious use of all the resources at the disposal of modern technique and more especially of reinforced concrete”,⁸⁹ which would cause tremendous damage to historic heritage. It is not the purpose of this paper to discuss this further, but the different salts inside cement, the rust that affected the iron bars, and the difference in dilatation gradients, which could produce severe cracks in the historic building, revealed over time the incompatibility of this material with heritage restoration.⁹⁰ It

86 See for instance: Brandi, 2005.

87 A more influential attack in the *Washington Charter*, approved in 1985.

88 Cf. ICOMOS (2011): “The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments - 1931”. In: <<https://www.icomos.org/en/167-the-athens-charter-for-the-restoration-of-historic-monuments>> [23 January 2020].

89 Ídem.

90 See for instance: Aggelakopoulou, 2013. Also: Tonganidis, N. (2007), “Parthenon Restoration Project”.

would take many years of failed experiences to reconsider those thoughts.⁹¹

That was the very first document regarding restoration published by an international organisation. There had been some international laws against the damage and destruction of monuments and museums in the past, like the Hague Conventions of 1899 and 1907, but their focus was put on the regulation of war, and the mention of heritage is pretty anecdotic.⁹² But the course of events would change that perspective: the First World War came in, and the colossal efforts to reconstruct the north of France, the most affected area by the war, was not guided by any international law but for the citizens themselves,⁹³ even though a commission of leading architects was created “[...] to decide on all the questions affecting the restoration of the *monuments historiques*”.⁹⁴ That is the background in which both of the *Athens Charters* were created. And it was maybe because of the amount of devastation produced by the improved weapons during the Second World War that it was felt the need for their update.

In the *Venice Charter* of 1964 we can still find some of the assumptions we found in the charter of 1931. It states that restoration “[...] must stop where conjecture begins”, a commonplace for any restorer, but adds that any additions “[...] must be distinct from the architectural composition and must bear a contemporary stamp”.⁹⁵ It will not be discussed here the suitability of such statements, since it seems that it stipulates the death of any craftsmanship based upon tradition; but the assumption that every time has its own way of expressing itself is clearly beneath those words. It should be acknowledged here that art, unlike science, is cumulative. Science, otherwise, is progressive: each new theory that is proved discards an old one, such as what happened with Copernicus' scheme when Kepler proposed his own. But even though there are many similitudes between science and art, I would rather suggest that art is better understood under the other adjective: cumulative.⁹⁶ Even though there's an objective progress between Mantegna's Saint Sebastian and Michelangelo's Adan, the latter does not exclude the former. This means that even though the debate on historic imitation is necessary, it should not be underestimated the power of tradition, especially

In: *Proceedings of the XXI International CIPA Symposium*, available via: <<https://www.isprs.org/proceedings/XXXVI/5-C53/>> [23 January 2020].

91 See the *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura* (1987), especially article 7 section d, and annexe B.

92 See the Annex to the Convention with Respect to the Laws and Customs of War on Land (Hague, II) (29 July 1899) “Regulations Respecting the Laws and Customs of War on Land”, section III, article 56. Available via: <https://avalon.law.yale.edu/19th_century/hague02.asp> [24 January 2020].

93 See Ford, 1919: especially chapters VIII “Government Organization for Reconstruction” and IX “Private Organization and Effort”.

94 Ford, 1919: 221.

95 “The Venice Charter (1964-2004)”, In: <<https://www.icomos.org/venicecharter2004/>> [23 January 2020].

96 For a great account of these matters see: Lorda, 1991: passim.

on local craftsmen that have no interest and no fault over theorists' opinion on restoration – nor of the Hegelian principles.⁹⁷

Another commonplace in this kind of documents is to interpret heritage as an expression of history,⁹⁸ an “[...] expression of the culture of a community”,⁹⁹ or even as “[...] a testimony to a culture, a style, an age, and often to the originality of a creative artist”.¹⁰⁰ Those are vague considerations that may or may not have their roots in the Hegelian principles, but most importantly, they can lead to some misinterpretations. Any building is just a testimony of itself. There is no possible way of reconstructing an entire culture or “age” with the walls of a building. Not even possible if its fully furnished! The hypothetical reconstructions of our past, which are always refutable, are built upon objects, tools, clothes, bones, layouts, patrons, and most importantly upon the texts that we find and interpret. To try to supplant this net of evidences for the built heritage or even to try to trace back all those evidences to the building is a naïve thing to do. Of course the words used in the charters do not help dealing with this kind of issues, neither the definitions they provide – if they provide any at all. If we persist in interpreting our built heritage upon those foundations we are condemning ourselves to ignore some of the greatest achievements of human creativity: i.e. the buildings themselves.¹⁰¹

And so we arrive to the end of the millennium, when more specific charters were written, moving away from the Hegelian shadow. The *Principles for the Preservation of Historic Timber Structures* adopted by ICOMOS in 1999 is a great example.¹⁰² The previous worries about expression and falsification have been practically banished from it. In its ninth article we read: “New members or parts of members should be made of the same species of wood with the same, or, if appropriate, with better, grading as in the members being replaced. [...] Craftsmanship and construction technology, including the use of dressing tools or machinery, should, where possible, correspond with those used originally. Nails and other secondary materials should, where appropriate, duplicate the originals. [...] If a part of a member is replaced, traditional woodworking joints should, if appropriate and compatible with structural requirements, be used to splice the new and the existing part.” However, there must be limits to these reconstructions: “To copy the

97 It must be acknowledged that most recent charters incorporate articles fostering the protection and promotion of traditional crafts.

98 See for instance the European Charter of the Architectural Heritage (1975), adopted by the Council of Europe. Available via: <<https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/chartersandstandards/170-european-charter-of-the-architectural-heritage>> [24 January 2020].

99 ICOMOS (1999): Charter on the Built Vernacular Heritage, introduction. Available via: <<https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>> [25 January 2020].

100 ICOMOS (1982): *The Florence Charter 1981: Historic Gardens*, article 5. Available via: <<https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>> [25 January 2020].

101 For an outstanding introduction to the history of design see: <<http://www.unav.es/ha>> [25 January 2020].

102 Available via: <<https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>> [29 January 2020].

natural decay or deformation of the replaced members or parts is not desirable",¹⁰³ even though "appropriate traditional or well-tested modern methods may be used to match the colouring of the old and the new [...]".¹⁰⁴ Reason has prevailed.

By the same year a book by the Architectural Heritage Service of the Province of Barcelona was published.¹⁰⁵ Even though it is not an international charter it is worth mentioning as the last link in this chain of thoughts. It is a memoir of all the knowledge that the author and his partners got during their many years of experience, and all the protocols they implemented during their restorations. All that aside, a theory of restoration can also be found among its pages. Any monument is analysed under three different perspectives: as a work with artistic value, as a product of the past with historical value, and as part of our heritage with social value.¹⁰⁶ With the appropriate evaluation of those aspects a complete appreciation of our heritage can be achieved. It is probably one of the most common-sensely doctrinal text ever written, standing completely away from any kind of Hegelian heritage. Even if we find references of monuments as memory of history or as capable of evoking the past, those loose reference must not obscure the whole text. There is no room for misinterpretation in this case.

And so the new millennium has started, in which other challenges will prevail: mass tourism, digital data, terrorism... and above all, the environment. But that would be another story: one that has just begun.

Addendum:

It was not the aim of this paper to write a history of the theories in restoration, in which many pages have been written,¹⁰⁷ but to provide a useful map of the Hegelian principles and its heritage, up until today's restoration charters. The focus of this paper was to pay attention to the culture and art historians, the ones who shaped the mind of the populace in matters of art appreciation. That was considered to be the most realistic and interesting approach, since the restoration charters were not only written by the heirs of Ruskin, Viollet or Semper, but also by architects with non-specific training and international congress committees.

Some key scholars have been left out –consciously– and it might be argued if the ones that are dealt with are being treated and portrayed properly (Panofsky is relegated to a single footnote, for instance). With all that possible criticism in mind, the main aim of this paper is to offer a rough map of the great influence that Hegel had until the twentieth-century art theories, especially in the field of

¹⁰³ Article 10 of the charter.

¹⁰⁴ Article 10 of the charter.

¹⁰⁵ González, 1999.

¹⁰⁶ *Ibidem*: 31-35

¹⁰⁷ See for instance: Jokilehto, 1999.

architecture. Aware of the many limitations that such an enterprise has, we shall find comfort once again in Gombrich's words: "I think that even a crude map is better than no map".¹⁰⁸

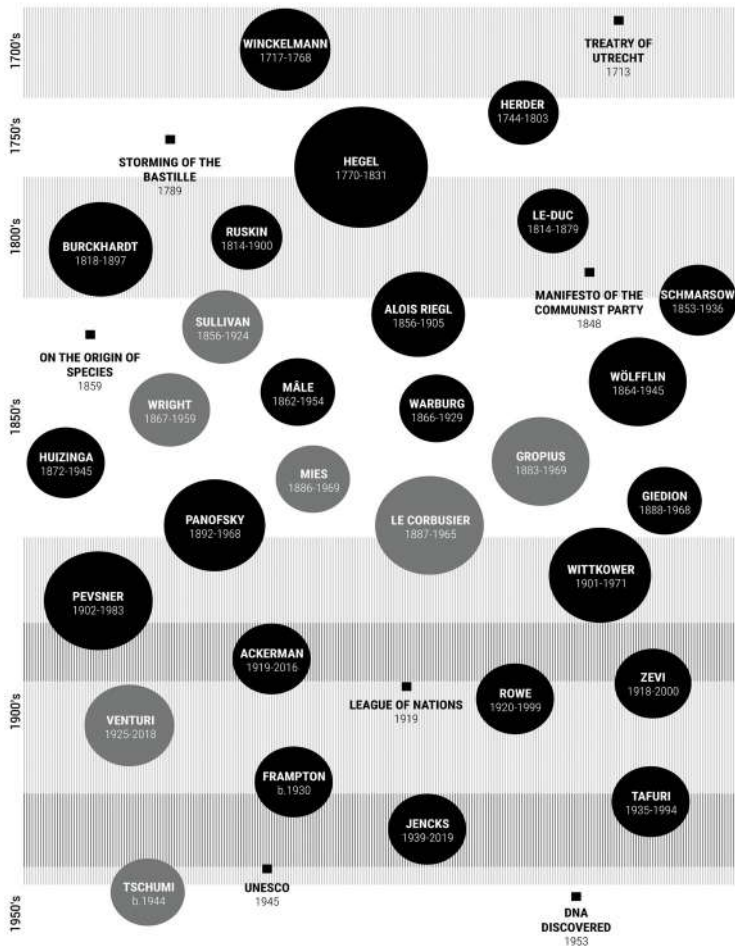


Figure 3. Main scholars and architects discussed in this article. Infographic by Ramon Alemany Güell.

108 Gombrich, 1984b: 90.

Bibliography

- Ackerman, J. S. (1951). "Review to Architectural Principles in the Age of Humanism", *Art Bulletin*, 33, 195-200.
- Ackerman, J. S. (1962). "A Theory of Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 227-237.
- Ackerman, J. S. (1994). *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Adam, R. (2012). *The Globalisation of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design since 1990*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Aggelakopoulou, E. (2013). "Design and evaluation of restoration mortars for the Acropolis monuments", *The Acropolis Restoration News*, 13, Athens, 13-17.
- Amery, C. (2017). "Nikolaus Pevsner", in Shone, R. and Stonard, J. P. (eds.) (2017). *The Books that Shaped Art History*. London: Thames & Hudson, 67-75.
- Bayer, H., Gropius, W., Gropius, I. (eds.) (1938). *Bauhaus 1919-1928*. New York: The Museum of Modern Art.
- Brandi, C. (2005). *Theory of Restoration*. Firenze: Istituto Centrale per il Restauro.
- Burke, P. (1973). "Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke", *The Listener*, 90, 882.
- Burckhardt, J. (1949). *Briefe*. Basel: Benno Schwabe.
- Dvorák, M. (1967). *Idealism and Naturalism in Gothic Art*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press.
- Drake, R. (2003). "Jacob Burckhardt (1818-97)" in Murray, C. (ed.). (2003). *Key Writings on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*. London: Routledge, 183-188.
- Espagne, M. (2003). "Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg", *Revue Germanique Internationale*, 19, 221-236.
- Ford, G. B. (1919). *Out of the Ruins*. New York: The Century Co.
- Gaberson, E. C. (2012). "Review of Carl Justi. *Moderne Irrtümer, Briefe und Aphorismen*", *Journal of Art Historiography*, 7.
- Giedion, S. (1958). *Architecture, You and Me: The Diary of Development*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Giedion, S. (1967). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (1938). "Review of Aby Warburg: 'Gesammelte Schriften'",

- Meier, H., Newald, R., Wind, E. (1938). *A Bibliography of the Survival of the Classics*, London, 3-5.
- Gombrich, E. H. (1979). *Ideals and Idols*. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1980). "Four Theories of Artistic Expression", *Architectural Association Quarterly*, 12, 14-19.
- Gombrich, E. H. (1984a). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. (1984b). *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1986). *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon.
- González, A. (1979). "Prólogo a la edición castellana: Dos o tres observaciones sobre la obra de Rudolf Wittkower" in Wittkower, R. (1979). *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Barcelona: Gustavo Gili, 5-11.
- González, A. (1999). *La Restauración Objetiva: (Método SCCM de Restauración Monumental): Memoria SPAL 1993-1998*. Barcelona (province): Servicio del Patrimonio Arquitectónico.
- Hegel, G.W.F. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Jokilehto, Jukka (1999). *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Kaminsky, J. (1962). *Hegel on Art: An Interpretation of Hegel's Aesthetics*. New York: State University of New York.
- Le Corbusier (1973). *The Athens Charter*, New York: Grossman Publishers.
- Le Corbusier (2008). *Towards an Architecture*. London: Frances Lincoln Limited.
- Lorda, J. (1991). *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona: EIUNSA.
- Lorda, J. (2001). "Problems of Style: Riegl's Problematic Foundations" in Woodfield, R. (ed.) (2001). *Framing Formalism: Riegl's Work*. Amsterdam: G+B Arts International, 107-133.
- Mâle, E. (1960). *The Early Churches of Rome*. London: Ernst Benn Limited.
- Mallgrave, H. F. (2005). *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Middleton, R. (1984). "Obituaries: Sir Nikolaus Pevsner, 1902-1983", *The Burlington Magazine*, 126, 973, 234-235.
- Millon, H. A. (1972). "Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture", *Journal of Architectural Historians*, 31, 83-91.

- Montes, C. (2003). "Los orígenes de la moderna Historia de la Arquitectura. En el centenario de Rudolf Wittkower (1901-1971)", *RA. Revista de Arquitectura*, 5, 59-70.
- Pevsner, N. (1936). *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber.
- Pevsner, N. (1963). *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Potts, A. (2003). "Johann Joachim Winckelmann (1717-68)" in Murray, Chris (ed.) (2003). *Key Writers on Art From Antiquity to the Nineteenth Century*. London: Routledge, 127-33.
- Revenga Domínguez, P. (2019). "Apuntes sobre la evolución de los criterios de conservación y restauración del Patrimonio Arquitectónico" in Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A., Rubio Pozuelo, N. (eds.). *Visiones interdisciplinarias sobre patrimonio arquitectónico*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Ucpress, 254-268.
- Richards, J. M. (1972). "The Hollow Victory: 1932-72", *RIBA Journal*, 80 (5), London, 192-197.
- Rohe, M.V.D. (1960). "Wohin gehen wir nun?", *Bauen und Wohnen*, 15, 391.
- Rowe, C. (1947). "The Mathematics of the Ideal Villa", *The Architectural Review*, 101-104.
- Rowe, C. (1950). "Mannerism and Modern Movement", *The Architectural Review*, 289-299.
- Rowe, C. (1994). *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*, London: Academy Editions.
- Rowe, C., Caragone, A. (1996). *As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays*, Cambridge (Mass.): MIT Press, vol. I-II-III.
- Rowe, C., Koetter, F. (1978). *Collage City*, London: MIT Press.
- Rowe, C., Naegele, D. (2016). *The Letters of Colin Rowe*. London: Artifice Books on Architecture.
- Solà-Morales, I. (1982). "Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion", *Oppositions*, 25, New York, 69-77.
- Sullivan, L. H. (1947). *Kindergarten Chats and Other Writings*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.
- Watkin, D. (2001). *Morality and Architecture Revisited*. London: John Murray.
- Watkin, D. (2015). *A History of Western Architecture*. London: Laurence King Publishing.
- Wittkower, R. (1998). *Architectural Principles in the Age of Humanism*,

Chichester: Academy Editions.

Wölfflin, H. (1992). *Renaissance and Baroque*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

Wölfflin, H. (2015). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. Los Angeles: Getty Research Institute.

“LA CATEDRAL OLVIDADA”: UN CASO DE PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO E INDUSTRIAL EN LA LOCALIDAD DE GUADALCÁZAR. REFLEXIONES SOBRE SU PUESTA EN VALOR

Elena Díaz Navarro

Guadalcázar, territorio y memoria agrícola

Guadalcázar es una localidad al oeste de la capital de la provincia de Córdoba (Fig. 1), situado entre Fuente Palmera y La Carlota. Su población ha variado entre el siglo XIX y el XX de más de 2000 habitantes a las cifras actuales de 1500. Restos prerromanos pueden servir como indicio de presencia ibérica en la zona, aunque la certeza de un asentamiento la encontramos durante época romana, según el arqueólogo francés Michel Ponsich. A pesar de la escasa calidad del suelo cultivable, algunas zonas han permitido el desarrollo óptimo de la agricultura, fuente principal de su economía hasta las últimas décadas del siglo XX. Su principal producción fue herbácea, con cierta importancia del cereal, y una progresiva tendencia -dominante en la actualidad del paisaje colindante al municipio- hacia el olivo.

La subasta para la construcción de un silo en la localidad de Guadalcázar figura en el Boletín Oficial del Estado, número 278, del año 1961¹. La estructura dotaría a un área cuya base productiva es el sector agrícola de un medio de almacenamiento que había sido solicitado por el propio municipio. Esta necesidad se traduce en una obra arquitectónica de carácter industrial que formó parte de la historia reciente de la población -como pieza componente de la Red Nacional de Silos y graneros-, marcando su trayectoria vital y el propio paisaje en el que se enmarca.

Los silos en perspectiva histórica

En la contextualización del silo de Guadalcázar atenderemos a dos ejes vertebradores que permiten enmarcar las circunstancias históricas y arquitectónicas que condicionan a la obra que actualmente conocemos.

¹ Boletín Oficial del Estado, 1961: 1665.



Figura 1. Vista panorámica de Guadalcázar, 2007.

Por un lado, es necesario hacer referencia al período que propiciará el surgimiento de la Red Nacional de Silos. Tras la Guerra Civil Española nos situamos en un contexto de cambio sustancial en la arquitectura nacional, motivado por factores como el exilio de algunos de los profesionales de este campo², así como el control del medio justificado no solo por causas ideológicas, sino también utilitarias y funcionales. El complejo panorama que impregna al país en la inmediata posguerra se ve inevitablemente agravado por la necesidad de reconstrucción, que además se encontró influenciada por una perspectiva propagandística en cuanto a la elección de que espacios serían intervenidos con prioridad³.

Añadimos a estas circunstancias una de las piezas clave en la importancia que ostentarán los silos: el especial interés por parte del régimen en controlar el éxodo rural, empleando medios para mantener al campesinado en sus núcleos de residencia⁴, sumado por su puesto a otras herramientas como la creación de nuevas localidades -poblados de colonización-, articulados por una casa sindical, ayuntamiento e iglesia⁵ que pretendían perpetuar la forma de vida agreste. En el primer cuarto del siglo XX, España se encontraba en una situación de desventaja

2 Morales y Marín, 1987: 1839-1841.

3 *Ibidem*: 1842.

4 *Ídem*.

5 *Ídem*.

frente a otros países en el ámbito industrial triguero, y la carencia de una infraestructura adecuada se extiende hasta los años previos a la República, donde suscitaba un debate importante a pesar de la falta de medios: en 1932 se planteaba la creación de una red de depósitos articulada para normalizar el mercado, que hasta 1937 no tuvo cierta concreción legal, promulgándose el Decreto Ley de Ordenación Triguera⁶, así como el Decreto fundacional de la Red Nacional de Silos bajo el Servicio Nacional de Trigo, en Burgos, dentro del Movimiento Nacional⁷. Con la consecuente victoria y establecimiento del régimen franquista, de esta base se constituye el macroproyecto que será el Plan General de la Red Nacional de Silos y Graneros, planteando en el año 1945 la construcción de casi 500 silos y más de 600⁸.

Por otro lado, debemos hacer referencia a los factores estéticos-arquitectónicos internacionales de estas edificaciones. Podemos, por tanto, retroceder a las primeras articulaciones de elevadores de grano americanos que despertaron fascinación en nombres propios como Le Corbusier o Walter Gropius⁹. Gropius publica en el año 1913 el célebre artículo *Die kunst in industrie und Händel*¹⁰, donde muestra fotografías de silos americanos y Le Corbusier hace lo propio en el año 1923 -incluso modificando material gráfico que Gropius ya había mostrado en su escrito- con *Vers une architecture*, haciendo patente la importante influencia que ejercieron los silos en figuras tan claves para la arquitectura del siglo XX y la configuración del Movimiento *Moderno y Estilo Internacional*¹¹.

Sin embargo, estos arquitectos no se implicaban como tal en la construcción de silos: sus reflexiones eran someras en el sentido de que se limitaban a la mera aproximación teórica y rara vez práctica -mezclada con una admiración hacia los avances tecnológicos-, lo que hace que estos escritos sean más bien reflexiones estéticas y trascendentales que se alejan de lo que constituían los silos: edificaciones concebidas y construidas por ingenieros -no arquitectos-¹². Trasladar este discurso al contexto español no es sencillo, por las circunstancias históricas que lo separan con el resto de Europa. Los primeros silos bajo la Red Nacional de Silos se edifican en el 1949 y el primero inaugurado será el de Córdoba, dos años más tarde. Fueron un grupo de ingenieros agrónomos los encargados de llevarlos a cabo, siguiendo los principios de utilidad, sencillez y economía. Ignacio Fiter otorgó pautas estéticas, siempre supeditadas a la función, pero inevitablemente constituyendo una red de

6 Ferreira-Lopes, Mateo Caballos y Landi, 2022: 382-383.

7 Azcárate Gómez, 2002: 57-58.

8 Ferreira-Lopes, Mateo Caballos y Landi, *Op. Cit.*

9 Azcárate Gómez, 2002: 56-57.

10 Gropius, 1913.

11 Azcárate Gómez, 2002: 56-57.

12 *Ibidem*: 57-61.

diferentes tipologías¹³ que modificaron y marcaron el paisaje rural español. Otros autores sí hablan de un trabajo conceptual explícito como base de la elevación de estos silos -apuntando a directrices de dignificación de los edificios agrarios, bajo una lente vernácula e historicista-¹⁴, idea que coexiste con las preocupaciones del régimen de dar cobertura al mundo rural en un intento de mantener la tradicional idiosincrasia campestre. La solemnidad y magnitud que estas edificaciones perviven incluso tras el fin de su vida útil tal y como fueron concebidas, lo que ha conducido a calificativos¹⁵ como rascacielos rurales o catedrales olvidadas¹⁶. En ese sentido Carlos Barciela habla como estas construcciones -especialmente en silos de grandes dimensiones- rivalizaban en tamaño con las propias catedrales o castillos de los lugares donde se instalaban¹⁷.

No obstante, no podemos olvidar los albores de su concepción y verdadero propósito: organizar una red de almacenes para la salvaguarda de los cosechas, conectados por puntos de comunicación y facilitando además la regulación del trigo, la compra por parte del estado de estos productos para asegurar mínimos¹⁸ en un momento muy convulso de la historia reciente de España, pero también ejerciendo el control al que hacíamos referencia sobre el campo y buscando la renovación de infraestructuras para que una sustancial mejora de medios permitiese que los agricultores pobladores de las diferentes localidades no las abandonasen en búsqueda de mejores condiciones en las urbes:

“El problema triguero nacional queda definido en el preámbulo del Decreto Ley Fundacional, cuyos párrafos segundo y tercero expresan la situación general con completa claridad, según se transcriben a continuación: Por un lado el capitalismo liberal venía sacrificando al labrador, que vivía directamente de su esfuerzo, quedando inerme y desesperado ante la empresa poderosa o el acaparador desaprensivo, mientras que por el otro, una situación clara de superproducción agravaba las trágicas consecuencias de una especulación arraigada y unos especuladores desarticulados y sin control sobre el valor de su propio producto. Todo esto se ha traducido en el provecho desordenado de algunos intermediarios del trigo y sus derivados, en el desmerecimiento del precio de nuestro más cuantioso producto del campo y en una ventaja económica para la gran ciudad. Con fe en las normas que animan al nuevo Estado, consideramos como única solución

13 Azcárate Gómez, 2002: 57-61.

14 Cañizares Ruiz, 2021: 657.

15 *Íbidem*: 656.

16 Término empleado en el título del capítulo, utilizado por Azcárate Gómez.

17 Barciela, 2007: 10.

18 Cañizares Ruiz, 2021: 657.

totalitaria del problema que interesa resolver a la ineludible necesidad de realizar una política de revalorización, asegurando al trigo sus precios mínimos remuneradores, ordenando la producción y distribución del mismo y sus principales derivados y regulando su adquisición y movilización”¹⁹.

En este extracto de Veinte años de actuación, por parte del Ministerio de Agricultura, queda recogidas las circunstancias -canalizadas para los intereses del régimen- que habían rodeado en los años previos a la Guerra Civil al mercado triguero. 1932, fecha anteriormente mencionada, se puede establecer como punto que marcaba la primera propuesta de una red articulada con depósitos de grano. Este hecho se vio motivado por la compleja situación que vivieron los agricultores en el citado año, -en este texto recogida como consecuencia del capitalismo liberal, que “venía sacrificando al labrador”- la depresión que sufrieron los precios por una cosecha de gran calidad con un excedente muy superior al consumo²⁰. La problemática se convirtió en un objeto político, el cual -al margen de las implicaciones ideológicas- necesitaba soluciones especialmente en una dura posguerra. El establecimiento de un precio mínimo y la protección del grano adquieren máxima prioridad durante el primer franquismo, y las herramientas de control aplicadas sobre este mercado fueron plenamente intervencionistas, autoritarias y estatistas²¹, lo que ha llevado a las inevitables comparaciones con actuaciones de otros núcleos como Alemania, Portugal, Italia o Francia²². Existe además una base falangista en el decreto fundacional de 1937, canalizada por las palabras de Dionisio Martín Sanz²³, quien defendió la importancia de sustituir el modelo libre mercantil por el nacionalsindicalista, dentro de los ideales de defensa del sistema agrarista.

A pesar de los esfuerzos de regulación y control del mercado, las medidas provocaron un efecto contrario, extendiéndose los intentos de aplicación de esta política autárquica hasta el año 1951, fecha clave en la que se produjeron cambios importantes en los ministerios, afectando como consecuencia al de agricultura. Rafael Cavestany y Miguel Caveró emplearon un modelo económico que buscaba la aproximación de los precios del trigo al mercado capitalista, además de abolir ciertas imposiciones que se habían aplicado a los agricultores que asimismo habían resultado contraproducentes dado el volumen de cosecha de los años anteriores²⁴. Estas nuevas modificaciones del mercado nacional se tradujeron en una necesidad

19 Ministerio de Agricultura. Servicio Nacional de Trigo, 1958: 7.

20 Barciela, 2007: 11.

21 *Ibidem*: 17-19.

22 Ferreira-Lopes, Mateo Caballos y Landi, 2022.

23 Barciela, 2007: 19-21.

24 *Ibidem*: 24-25.

de mayor volumen de almacenamiento para la recogida y distribución- coincidiendo cronológicamente con la aplicación de las medidas con la plena ejecución de la Red Nacional de Silos y Graneros²⁵-. El legado silero en territorio andaluz constituye una décima parte de la totalidad de la red²⁶ y en él y su contexto incluimos al Silo de Guadalcazar:

Revisión documental: coordenadas históricas

En este apartado examinamos el material documental relativo a la construcción del silo de Guadalcazar, utilizando la correspondencia mantenida entre Madrid y la localidad. Destacamos el siguiente comunicado, por el cual el secretario general del Servicio Nacional del Trigo respondía confirmando al alcalde del Ayuntamiento de Guadalcazar que el municipio ahora formaría parte del entramado industrial de la Red de Nacional de Silos:

En contestación a su escrito de abril de 1958, comunico a V.S que Guadalcazar se encuentra incluido en los planes futuros de la Red Nacional de Silos, estando pendiente su construcción de que sea aprobado por la Superioridad y que las posibilidades económicas del Servicio lo permitan.

No obstante, este Servicio de los terrenos precisos, en el día que se fuera a llevar a cabo su construcción facilitaría la labor, para lo cual deberán remitirnos certificado del Ayuntamiento de los terrenos necesarios a tal fin²⁷.

En el precedente año 1957 la sesión ordinaria del día 15 de diciembre certificaba la carencia en la localidad de una estructura adecuada para el almacenamiento de la propia producción agrícola. Esta situación había suscitado la necesidad de acudir a otros núcleos de población para utilizar espacios adecuados al depósito del grano, entre ellos la capital de provincia²⁸. Esto conducirá a una petición formal al Servicio Nacional del Trigo, exponiendo las circunstancias que rodeaban a Guadalcazar: un territorio tradicional y eminentemente agrario pero desprovisto de graneros locales donde poder salvaguardar las cosechas de trigo y otros productos.

La situación afectaba especialmente a los pequeños agricultores, que se veían forzados a desplazarse para poder almacenar los frutos de lo cultivado. Se solicitó desde la alcaldía la construcción de un granero o un silo, que contara como mínimo con la mitad de capacidad para la demanda de la localidad, o en el mejor de los casos suplir las necesidades del territorio al completo²⁹. En similares términos se

25 Barciela, 2007: 25-26.

26 Salamanca Cascos et al, 2011a: 93.

27 Serrano Serrano, 1957.

28 *Ídem*.

29 Muñoz Delgado, 1958a.

dirigió al ingeniero jefe del Servicio Nacional del Trigo, insistiendo en el perjuicio económico que suponía para los trabajadores agrícolas los trayectos a otros puntos de la provincia, además de mencionar en la petición la cesión de un solar apto para la edificación³⁰, perteneciente al propio Vicente Muñoz, alcalde de Guadalcazar, como consta a través de su comunicación en el año 1961, con objeto de ser cedido a la Red Nacional de Silos. Se describe su futura ubicación, al norte de la denominada "carretera redonda", dentro de los terrenos en propiedad que se segregaron con motivo de su construcción. También se indican las dimensiones, tres mil metros cuadrados, destinados a albergar el nuevo y celebrado silo³¹, tal y como el propio alcalde agradecía el año anterior ante las favorables noticias para el pueblo:

[...] no sabe la grata sorpresa que nos ha producido a todos la construcción de un silo en lugar de un granero en esta población donde tanta falta hace. [...] dándole las más expresivas gracias por el interés que se ha tomado en que nuestros sueños dorados se convirtieran en realidad [...].

En octubre del mismo año, la Delegación Nacional del Servicio Nacional del Trigo aceptaba la cesión de los terrenos, solicitando además por escrito el certificado titularidad de la finca en la que se encontraba dichos metros cuadrados³². Sin demasiada demora comenzaron a efectuar los primeros pasos para su construcción y en este sentido podemos señalar documentos como el boceto que acompañaba la carta de José María Palencia –perito agrícola del estado– al alcalde de Guadalcazar, con la intención de comprobar la viabilidad del terreno para la futura cimentación del silo³³. En cuanto a la edificación, Construcciones Palacios S.L fue la empresa encargada en llevar a término la obra, en el año 1963.

Las noticias positivas acerca de la construcción de un silo, frente a un granero de menor tamaño, quedaron con rapidez obsoletas, puesto que, si bien el anterior regidor de la localidad había solicitado un almacén con al menos la capacidad de albergar para la mitad de la producción municipal, en menos de un lustro el nuevo alcalde se dirigió al delegado del Servicio Nacional del Trigo para una posible ampliación. Se alega a que la aptitud de la estructura se estaba viendo sobrepasada por su uso, el cual no quedó no quedó limitado al propio municipio: fincas y terrenos colindantes en un rango de entre quince y veinte kilómetros también se sirvieron del mismo, por lo que se declara la necesidad de un aumento de como mínimo el doble de la capacidad que tenía en ese momento³⁴.

30 Muñoz Delgado, 1958b.

31 Serrano Serrano, 1961.

32 Fernández Trigo, 1960.

33 Palencia, 1960.

34 Rojo Marqués, 1967.

Que encontrándose construido en esta población un Silo-Granero, por ese organismo en terrenos cedidos por este Ayuntamiento, desde el año 1963 y como quiera según ha demostrado estos últimos años, que la capacidad del mismo es insuficiente para alojar o recibir el trigo recolectado en este término municipal y fincas limítrofes al mismo [...].

Ante esta petición, no existió aparente respuesta por parte del ministerio. No obstante, la comunicación y, por consiguiente, el funcionamiento del silo se extiende hasta la década de los ochenta como consta en la carta enviada por José Soler Salcedo, jefe provincial, acerca de la entrada en vigor del impuesto sobre el Valor Añadido³⁵. Durante más de veinte años ostentó un papel principal en la economía de la localidad.

Protección patrimonial y situación física del inmueble

En el año 2011, el Silo de Guadalcázar (Fig. 2) fue inventariado Carlos Mateo Caballos, dentro de la Red no básica y bajo la tipología de silo Tipo D. En el año 2000 se había producido la declaración de innecesaridad, no obstante, esta edificación -tal y como consta en la ficha- pasó a ostentar un nuevo uso, que continúa hasta la actualidad: almacén. En el año 2006 había recibido una rehabilitación, renovando la pintura de la fachada. Su privilegiada posición dentro de la localidad, con una excelente visibilidad, puede otorgarnos un enfoque optimista de sus posibilidades de puesta en valor. Sin embargo, el panorama cuenta con factores que lo hacen mucho más complejo³⁶. La ausencia de restauraciones en elementos como la cristalería, así como la necesidad de limpieza o la erosión de la pintura exterior del edificio, han formado parte de estos pequeños escollos que afectan a la conservación en su totalidad. Actualmente, la situación del silo continúa en unas condiciones similares a la de 2011 y sus problemáticas no han sido subsanadas. En el interior de la propia estructura correspondiente al granero encontramos escombros pertenecientes a las ventanas, así como excrementos de aves que dificultan la preservación adecuada del edificio. Añadimos que al igual que la mayoría de los municipios andaluces, este no cuenta con ningún tipo de protección patrimonial y perteneciendo su titularidad a la Junta de Andalucía³⁷.

Su uso como almacén ha supuesto una segunda oportunidad, adaptándose a las necesidades concretas de un municipio cuyo importante pasado reciente agrícola forma parte de la identidad de la localidad, sin embargo, la ausencia de protección legislativa dificulta su conservación, como ha ocurrido con muchos

³⁵ Soler Salcedo, 1986.

³⁶ Salamanca Cascos et al, 2011b: 93, Revenga Domínguez, 2019: 254-255.

³⁷ *Ídem*.



Figura 2. Fachada Silo de Guadalcázar. Elaboración propia, 2025.



Figura 3. Mural lateral del almacén, Silo de Guadalcázar. Elaboración propia, 2025

otros silos tanto en territorio andaluz. Entidades como el Grupo de Investigación de Silos y Graneros, ha promovido desde el año 2004, la investigación documental e histórica de las construcciones y objetos generados entorno a las mismas, aspirando a la puesta en valor y revitalización de estas estructuras en sus circunstancias y contextos³⁸, espíritu que aquí trasladamos en esta aproximación al silo guadalcaceño. El Proyecto Silos de Andalucía también forma parte de las propuestas que han buscado resaltar la importancia de estas obras características arquitectónicas³⁹. No obstante, los silos continúan siendo objeto de estudio y debate por su precario estado de conservación⁴⁰ en muchos de los núcleos en los que fueron instalados, al margen de la ley -sin herramientas para protegerlos-, condenados por su especialización⁴¹, y forzados a desaparecer o ser abandonados por la complejidad de su reutilización y las altas cifras de inversión necesarias para su correcta conservación o rehabilitación⁴².

38 Cañizares Ruiz, 2021: 657-658.

39 *Ídem*.

40 *Ídem*.

41 *Ídem*.

42 *Ídem*.

Matriz DAFO

Análisis de debilidades, fortalezas, amenazas y oportunidades del Silo de Guadalcázar como recurso patrimonial.

	Aspectos Negativos	Aspectos Positivos
Origen interno	<p>Debilidades</p> <ul style="list-style-type: none">-Ausencia de protección legislativa como bien patrimonial.-Suciedad y escombros que impiden el tránsito adecuado por el interior del granero.-Falta de intervenciones de restauración y rehabilitación, que han favorecido la progresión de los deterioros existentes.	<p>Fortalezas</p> <ul style="list-style-type: none">- Cimentación férrea que mantiene al edificio sin daños estructurales.-Silo en uso. Su función como almacén le dota de un propósito alineado con los intereses actuales de la localidad.
Origen Externo	<p>Amenazas</p> <ul style="list-style-type: none">-Techumbres susceptibles a los cambios de humedad del entorno.-Presencia de aves en el inmueble, particularmente por su ingreso en el interior y acumulación de excremento.- Limitada viabilidad financiera.	<p>Oportunidades</p> <ul style="list-style-type: none">-Posición privilegiada por su localización y altitud de recibir otros usos además de almacén.-Importancia histórica del silo en la localidad. Posibilidad de reconexión entre la sociedad y el edificio facilitando su puesta en valor.

Figura 1. Propuesta de red semántica con los resultados obtenidos a partir de la búsqueda del término villa en el tesoro TA&A. Elaboración propia.

Reutilizar para resignificar: perspectiva comparada

La adecuación de los silos en los diferentes núcleos de población les permite continuar su ciclo vital adaptándose a las nuevas necesidades del contexto en el que se encuentran insertos. Desde la creación de edificios culturales, hasta usos de carácter institucional han sido algunas de las iniciativas que han dotado a estas estructuras de una segunda oportunidad. Un caso muy cercano por proximidad es el de la capital de provincia, cuyo silo -protegido como Bien de Interés Cultural- alberga fondos del Museo Arqueológico⁴³. Entre los casos de revitalización podemos destacar el proyecto Titanes: desplegado en diferentes puntos de Ciudad Real, se aprovechó de una característica que, aunque en algunos casos resulta negativa, en las intervenciones llevadas a cabo supuso una clara ventaja por la superficie de trabajo que daban a los artistas: las dimensiones de los silos⁴⁴. De esta forma, artistas urbanos resignificaron estructuras frente a un pasado que las había anclado en un contexto histórico concreto.

Salvando las distancias, el silo de Guadalcázar no ha sido totalmente olvidado en el siglo XX, y además de su actual uso, se intervino en el mismo a través de un mural que todavía podemos observar en el lateral derecho de su fachada (Figs. 3 y 4). El pasado que lo marca, lejos de alejarlo de su población, estrecha puentes con ella, por lo que supuso -tal y como se encuentra demostrado y contrastado en la documentación municipal- para una población en la que tan necesario era este medio de almacenamiento triguero.

El silo canaliza un patrimonio tanto inmaterial -cargado de significado por la importancia que tuvo en su historia reciente- como material, por la huella arquitectónica que ha legado a su municipio. Aún sin protección, continúan siendo uno de los elementos arquitectónicos principales de la localidad, y su importancia es recordada, aunque el paso del tiempo lo erosione físicamente. Con unas dimensiones singulares por el lugar en el que se encuentra, el silo se convierte en uno de los puntos de mayor altura desde la que se puede observar el pequeño punto blanco que supone la localidad en la campiña cordobesa, un mirador a un pueblo donde la única torre con la que rivaliza es el antiguo vestigio del palacio de los Marqueses de Guadalcázar.

Los silos, más allá del caso concreto tratado, constituyen ejemplos patrimoniales de un mundo rural que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo en el campo andaluz y español.

43 Cañizares Ruiz, 2021: 659.

44 *Ídem*.

Bibliografía

- Azcárate Gómez, C. A. (2002). "Los silos de cereal en España. ¿Arquitectura? Industrial en la España rural" en *Actas del congreso internacional Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Pamplona: T6 ediciones, 55-62.
- Barciela, C. (2007). *Ni un español sin pan: La red Nacional de Silos y Graneros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Boletín Oficial del Estado. (1961). *Resolución del Servicio Nacional del Trigo por la que se anuncia subasta para la ejecución por contrata de las obras de construcción de los silos para cereales de La Puebla de Arganzón, Treviño, Villarcayo, Herencia, Guadalcazar, Pinos Puente, Lebrija, Los Palacios, Híjar, Puebla de Híjar, Camarena, Villatobas y del granero de Zarzuela del Monte*. Boletín Oficial del Estado, 278, 16555-16556
- Cañizares Ruiz, M. C. (2021). "Recuperación del patrimonio industrial urbano: Los silos en España" en Parreño Castellano, J. M., y Moreno Medina, C. J., (ed.) *La reconfiguración capitalista de los espacios urbanos: transformaciones y desigualdades*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC), 653- 666.
- Fernández Trigo, J. (1958). *Comunicación del Ministerio de Agricultura, Servicio Nacional del Trigo, a la Alcaldía de Guadalcazar*. Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar, (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Fernández Trigo, J. (1960). *Petición del Servicio Nacional de Trigo de la titularidad de los terrenos para el silo*. En Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar, (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Ferreira-Lopes, P., Mateo Caballos, C. y Landi, S. (2022). "La historia y fundamentos de la construcción de la Red Nacional de Silos mediante un análisis comparativo entre España, Italia y Portugal" en *Actas del Duodécimo Congreso Nacional y Cuarto Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 381-394.
- Gropius, W. (1913). *Die kunst in industrie und Händel*. Jena: Verlegt bei eugen diederichs.
- López Ontiveros, A. (1974). *Emigración, propiedad y paisaje agrario en la Campiña cordobesa*. Ariel: Barcelona.
- Ministerio de Agricultura. *Servicio Nacional de Trigo (1958). Veinte años de actuación*. Madrid.
- Morales y Marín, J. L (1987). "La arquitectura de la autarquía (1940-1950)" en A. Sus (ed.) *Historia de la Arquitectura Española. Arquitectura del siglo XIX, del modernismo a 1936 y de 1940 a 1980*. Zaragoza: Exclusivas de Ediciones, 1839- 1842.

- Muñoz Delgado, V. (1958a). *Petición de Vicente Muñoz Delgado, alcalde de Guadalcazar, al delegado del Servicio Nacional del Trigo*. Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Muñoz Delgado, V. (1958b). *Petición de Vicente Muñoz Delgado, alcalde de Guadalcazar, al ingeniero-jefe del Servicio Nacional del trigo*. Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Palencia, J. M^a. (1960). *Petición de excavación del terreno para la construcción del silo*. Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Revenga Domínguez, P. (2019) "Apuntes sobre la evolución de los criterios de conservación y restauración del Patrimonio Arquitectónico" en Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C. A. y Rubio Pozuelo, N. (Eds.), *Visiones Interdisciplinarias sobre Patrimonio Arquitectónico*, Universidad Michoacana de San Nicolas Hidalgo-Ucopress, 254-268.
- Rajo Marqués, V. (1967). *Petición para la ampliación del Silo de Guadalcazar*, Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Salamanca Cascos, D, Mateo Caballos, C., Moreno García, M., Rodríguez Moreno, L., Alarcón Gordo, A. (2011a). *Red Nacional de Silos. Tomo 1. Integración en la realidad urbana andaluza y su reutilización para nuevas tipologías*. Junta de Andalucía.
- Salamanca Cascos, D, Mateo Caballos, C., Moreno García, M., Rodríguez Moreno, L., Alarcón Gordo, A. (2011b). *Red Nacional de Silos. Tomo 2. Integración en la realidad urbana andaluza y su reutilización para nuevas tipologías*. Junta de Andalucía.
- Serrano Serrano, A. (1957). *Sesión del día 15 de diciembre de 1957*. Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Serrano Serrano, A. (1961). *Certificado de propiedad municipal del solar para la Red de Silos del Servicio Nacional de Trigo*. Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.
- Solar Salcedo, J. (1986). *Entrada en vigor del impuesto de valor añadido* En Archivo Ayuntamiento de Guadalcazar; (2.11.1.0 Agricultura, Serie C237). Guadalcazar.

ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: ESTRATEGIAS DE GESTIÓN SOSTENIBLE



EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO TARDOANTIGUO DE CÓRDOBA: REFLEXIONES Y PROPUESTAS PARA SU GESTIÓN Y USO TURÍSTICO

Inmaculada Villafranca Jiménez

Introducción

La interpretación y puesta en valor del patrimonio arqueológico es, en sí misma, una ventaja para la sociedad. No solamente porque propicia la creación de nuevos productos culturales y turísticos que promoverían la riqueza, sino también porque contribuye a la revitalización cultural de la ciudad. Una de las maneras más directas de verlo es a través del paisaje patrimonial urbano, que no es solamente la señal de identidad de la comunidad que habita ese territorio, sino la parte visible de la relación entre las personas y su lugar de habitación por lo que tiene una influencia directa en su calidad de vida¹. Por este motivo, es obligación del profesional del patrimonio buscar la forma de enriquecerlo y cuidarlo.

Entre los objetivos de este estudio están la promoción de la cultura, ya que una sociedad que vive en clave cultural tiende a un nivel de vida más alto. De hecho, según L. Vigotsky (padre de la psicopedagogía) vincular la cultura a la educación de los niños contribuye activamente a la creación de razonamientos más complejos que les llevarán a desarrollarse intelectualmente².

Asimismo, entre los propósitos que llevan a escribir este artículo destaca el de la conservación del patrimonio. El patrimonio es la forma (material o inmaterial) que adquiere la herencia cultural de una comunidad que no solamente la ha creado, sino que también la ha mantenido a lo largo de los siglos y que la distingue de otras comunidades.

El patrimonio tiene múltiples manifestaciones y un carácter irrecuperable por lo que su conservación está en la lista de deberes de cualquier sociedad. Sin embargo, y esto aplica sobre todo al patrimonio arqueológico, no podemos conservar lo que no conocemos. Este estudio busca aportar un grano de arena

1 Mata Olmo, 2008:155.

2 Vigotsky, 1978: 90.

a esta conservación a través de la redacción de unas pautas que incluyan la divulgación cultural de una forma inteligente, utilizando los productos culturales como vehículo para conocer más.

Además de las cuestiones anteriores, este proyecto busca hacer un uso responsable del patrimonio como objeto turístico, dando a conocer las pautas que llevan a la elaboración de un producto cultural y turístico que tiene como público objetivo no solamente al visitante, sino a la población local y que sirve como motor para la divulgación científica del patrimonio.

Tras la lectura de estos objetivos, puede parecer que nos encontramos ante una utopía. No obstante, tal como veremos al final de este artículo con el desarrollo del caso práctico, con las circunstancias idóneas podemos desarrollar una herramienta que permita realizar todo lo que hemos propuesto.

¿Patrimonio arqueológico tardoantiguo?

Como el propio título indica, el objeto de estudio es el patrimonio arqueológico tardoantiguo.

La tardoantigüedad es uno de los periodos más difíciles de documentar por la discreción de su registro arqueológico. Los datos que encontramos quedan fácilmente ensombrecidos por otros periodos de mayor monumentalidad o inmersos en una marea de hipótesis e interpretaciones de escaso fundamento. Sin embargo, esta escasez de materiales llamativos no lo convierte en un periodo más sombrío como comúnmente viene considerado. Cuando este estudio estaba comenzando, hicimos la prueba consultando de manera informal a varias personas (locales y turistas) y en rara ocasión salía a relucir este periodo.

Esto, llama mucho la atención teniendo en cuenta la multitud de estudios que se han venido publicando en el ámbito científico los últimos años. Decenas de artículos se han publicado desde los que realizaría el profesor J.F. Rodríguez Neila en los años ochenta (1988 a y b) hasta la tesis doctoral de M. Ruiz Bueno (2016) y posteriores.

Sin embargo, no es necesario recluirse con el ordenador en la sala de estudio para tener información sobre este periodo. Resulta que algunos de los restos más llamativos de nuestra ciudad pueden adscribirse a este periodo: Cercadilla, Santa Clara, San Vicente... sobre todos estos existen publicaciones, salvo por el caso de Cercadilla sobre el cual existe grandísima producción bibliográfica. En este sentido, los trabajos de P. Marfil³, J. F. Murillo⁴ y R. Hidalgo⁵ han sido indispensables y muy consultados.

3 Marfil, 2000a, b, 2006 y 2010-11.

4 Murillo, 2010.

5 Hidalgo, 1993, 1996a, b, c y d.

Y es que, como el lector puede adivinar, quien quiera saber más sobre este periodo debe sentarse a leer mil páginas e, irónicamente, a mayor producción bibliográfica, mayor desinformación.

Es por eso que este periodo resulta el ámbito de estudio ideal, un lienzo en blanco sobre el que trabajar para intentar desarrollar una metodología que nos permita divulgar el patrimonio tanto para la población local como para su uso turístico al mismo tiempo que promovemos su protección. Un campo sobre el cual desarrollar nuestra interpretación y puesta en valor del patrimonio, proceso fundamental para el uso turístico de los hitos culturales.

La importancia de una correcta interpretación

Si buscásemos en internet “interpretación del patrimonio” encontraríamos multitud de resultados sobre cómo es el paso final de todo el proceso de puesta en valor. La búsqueda de sistemas automáticos y personal cualificado que ayude al visitante a *interpretar* el hito que visita.

Sin embargo, el intérprete de patrimonio no es solamente la persona con la formación que permite al visitante entender dónde está. Este profesional es también el que inicia todo el proceso de puesta el valor.

Como mencionábamos anteriormente, la producción científica sobre el patrimonio ha aumentado mucho en los últimos años, pero es necesario adaptarla y prepararla. Por este motivo es necesario contar con profesionales de la historia, el arte y la arqueología que sepan manejar este tipo de documentación y una gran cantidad de información de la cual saldrán catálogos, guiones o discursos adaptados pero de base científica.

Una vez conocemos bien el hito patrimonial comienza la puesta en valor, el acondicionamiento físico del lugar para hacerlo accesible y seguro. Asimismo, en este sentido, entran los estudios de capacidad de carga y conservación preventiva pues cualquier actividad.

La gestión del patrimonio (y por consiguiente su puesta en valor) es una disciplina que se ha ido definiendo conforme se ha ido practicando, a base de prueba y error⁶ Para participar de este sistema, haremos algunas propuestas sobre diferentes plataformas.

El patrimonio arqueológico como recurso económico

Los tres pilares básicos para una puesta en valor del patrimonio arqueológico son la conservación, la sensibilización y la divulgación profesional. No obstante, el asunto que nos lleva a escribir estas páginas no es la puesta en valor del monumento

⁶ Pérez-Juez Gil, 2010: 9.

para que se vea protegido, accesible y se pueda divulgar; es aquello que viene después.

Existe una división entre quienes piensan que el patrimonio cultural no debería utilizarse como recurso económico pues corre el riesgo de deteriorarse, comercializarse y desvirtuarse, y aquellos que lo ven como un potencial recurso para generar beneficios.

El patrimonio es un motor de industria *per sé*, visto que mueve toda una serie de actividades económicas que van desde la restauración de los hitos arquitectónicos a las empresas encargadas del acondicionamiento de los mismos, desde paneles informativos a iluminación⁷. No obstante existe una industria que mueve más dinero y personal que cualquier otra: la industria turística, sobre la cual reflexionamos en este artículo.

El turismo es una actividad económica que tiene lugar a diario en nuestras calles, que va creciendo y se va diversificando pues cada día hay nuevos profesionales y empresas que se dedican al mismo así como multitud de establecimientos que se benefician de la llegada de nuevos visitantes.

Sin embargo, es un arma de doble filo para el patrimonio. Una de las mayores diferencias entre patrimonio y turismo es que mientras que el uso del primero tiene como objetivo la población local y será el sector público quien se haga responsable, el segundo tiene una finalidad económica que suele alimentar al sector privado⁸. Resulta, pues, que por un lado es un ente que contribuye al deterioro, a veces irreparable, de los lugares culturales (estén en territorio urbano o rural) y a la pérdida de los contenidos culturales en detrimento de otros más comerciales⁹. Por otro lado es un motor que mueve cientos de miles de personas anualmente hasta Córdoba, para disfrutar de su gastronomía, sus calles, sus monumentos, su música... repartiendo beneficios entre diferentes sectores: restauración, negocios y hostelería entre otros.

A pesar de lo que pueda contribuir el turismo, no podemos olvidar que los riesgos son reales, por lo que los últimos años se ha venido desarrollando una tendencia que busca marcar las pautas para conservar el patrimonio y reducir el gasto turístico para que sus beneficios se repartan equitativamente entre la población local y no provengan del coste público: el turismo sostenible.

7 Hernández y Rojo, 2012: 24.

8 Martos Molina, 2016: 56.

9 Aquí destacaré la simplificación que se hace de la cultura local en muchas ocasiones al carecer de elementos patrimoniales que ilustren los diferentes ámbitos. Un ejemplo claro de esto sería la comercialización del flamenco, riesgo que se ve suplido por la creación del Centro Flamenco "Fosforito" localizado en la plaza del Potro o iniciativas como La noche blanca del Flamenco, conjunto de actuaciones que tienen lugar en verano, intentando atraer afluencia turística en temporada baja.

Turismo sostenible y turismo cultural

El turismo sostenible es aquel que produce más beneficios que gastos, haciendo esta denominación referencia a aquel tipo de actividad que no supone un gasto a la comunidad residente en el punto turístico visitado y que no implica la destrucción o deterioro del ambiente urbano, patrimonial o paisajístico.

Entre los costes del turismo se encuentran el mantenimiento de los monumentos, el personal que trabaja en aperturas, limpiezas y vigilancia y el gasto de restauración (servicios turísticos); pero también la limpieza de las calles y recogida de basuras, la seguridad de las mismas, la sanidad (servicios no turísticos). Incluso podríamos añadir la pérdida de los lugares patrimoniales cuando la mayoría de los inmuebles acogen negocios o viviendas dedicados al turismo, impidiendo el desarrollo de la vida urbana. Con estas condiciones ¿existe acaso un turismo que sea cultural y sostenible?¹⁰

La respuesta es sí, siempre y cuando se tomen una serie de medidas que permitan hacer un uso responsable de nuestro patrimonio cultural. Sin embargo, introducir este patrimonio en la dinámica del turismo es complicado aunque no imposible, siempre que el respeto a los Bienes Culturales y a la población esté presente¹¹ pero, claro ¿qué puede hacer el profesional del turismo y el patrimonio en este caso?

De hecho, es gracias al turismo que muchos monumentos y elementos culturales se mantienen. Es el interés que tienen los visitantes que se desplazan desde sus lugares de origen para conocer otras ciudades lo que ha hecho que muchas zonas empiecen a invertir en el estudio, restauración y acondicionamiento de los hitos así como la creación de productos culturales con aplicación turística. El turismo supone una inyección económica para los núcleos urbanos y rurales por la que pueden verse revitalizados y abiertos a una nueva industria.

Entonces, ¿cuáles son los factores que llevan al turismo a convertirse en un gasto o a deteriorar los hitos patrimoniales? ¿Por qué hay yacimientos arqueológicos en territorio urbano abandonados a la vegetación o actuando como improvisados vertederos si el turismo ha crecido en los últimos años? Podríamos decir que por una falta de planificación y previsión, lo cual es cierto, pero la realidad es que no podemos hacer caer sobre el turismo la responsabilidad social de invertir y conservar el patrimonio.

No obstante, antes de continuar y en relación con lo anterior, es necesario realizar una puntualización. Un recurso cultural y un producto cultural con finalidades turísticas no son lo mismo. Los recursos culturales son aquellos que una sociedad ha ido creando y conservando a lo largo de su historia, sean tangibles o

¹⁰ Querol, 2010: 478-479.

¹¹ Martos Molina, 2016: 54.

intangibles. Cuando nosotros añadimos una buena gestión a un recurso cultural, podemos crear un producto cultural, lo que permite disfrutarlo y aprovecharlo¹². Si creamos un producto cultural, es importante tener en mente que la principal destinataria es la sociedad que lo ha creado y conservado; sin embargo, podemos añadir este producto a nuestra oferta turística con el fin de enriquecerla a través de una gestión que permita un aprovechamiento justo y sostenible del recurso. Esta necesidad es la que nos llevó a reflexionar para después enumerar las conclusiones en forma de metodología.

Una metodología nueva

Existen multitud de manuales¹³, muchos de ellos muy buenos, para la gestión del patrimonio, la gestión del turismo cultural y la elaboración de nuevos y mejores productos, a partir de su estudio y lectura, hemos elaborado una metodología para la puesta en valor y uso turístico del patrimonio arqueológico tardoantiguo en Córdoba, que aunque es, en parte, extrapolable a otros periodos históricos no lo es a otros centros urbanos; pues cada lugar es único y se debe a sus circunstancias.

Interpretación: Si antes dejábamos claro que una interpretación de los restos con fundamento científico es básica para el éxito de cualquier proyecto divulgativo o turístico, también lo es la elaboración de un catálogo de los hitos arqueológicos pertenecientes al periodo en cuestión así como un contexto histórico. En este catálogo deberá señalarse el estado de conservación, si es visitable o no y si tiene potencialidad turística dado que un yacimiento escasamente conservado, por importante que sea a nivel arqueológico, no tendrá tanto atractivo turístico como otro más monumental (a no ser que se encuentre fuertemente restaurado y/o reconstruido). Asimismo, los restos de cualquier edificio que no estén estudiados o hayan sido puestos en valor (con sus correspondientes accesos, control de entradas, salidas y medidas para su conservación) quedarán totalmente descartados para nuestro programa turístico y se notificará de su existencia (si se diese el caso) a las autoridades pertinentes.

Planificación: Según R. Hidalgo uno de los principales motivos por los que falló la puesta en valor del yacimiento de Cercadilla fue la ausencia de un proyecto propio¹⁴. La falta de planificación es la principal debilidad de la museología, no basta con restaurar los restos o poner paneles, hay que ponerlos en contexto para con la ciudad. En definitiva, para integrar el patrimonio arqueológico y que éste tenga un papel activo en la sociedad es fundamental tener un plan que prevea su protección,

12 Martos Molina, 2016: 59.

13 Hidalgo, 2010; Hernández y Rojo, 2012; Martín Piñol 2013; Pérez-Juez Gil 2006, 2010 y 2017 y Querol, 2010 por citar algunos ejemplos.

14 Hidalgo, 2010: 17.

manutención, señalización y programa museográfico a largo plazo. Entre los errores de planificación destacan la vinculación con intereses políticos, que una vez pasado un tiempo desaparecen junto con la inversión que supusieron; la falta de programas a largo plazo, pues los proyectos culturales necesitan de mantenimiento a lo largo de los años o el uso de programas museográficos complejos que se pueden realizar con una buena inversión inicial pero cuyas actualizaciones no se puedan abarcar con el presupuesto disponible posteriormente. Sin embargo, con esto no intentamos decir que todas las cuestiones deben estar claras desde el inicio sino que es necesario, al menos, plantearse todas las cuestiones posibles, tanto potencialidades como riesgos.

Público objetivo: aunque nuestro estudio se centra en la actividad turística, es importante entender que el principal destinatario de la actividad patrimonial es la población local, pues son ellos quien viven con ese patrimonio, siendo este último la parte tangible de su propia herencia cultural; por lo que hay que adaptar los programas también a las características de la población residente. Asimismo, este punto podemos volver a relacionarlo con la puesta en contexto de la ciudad. El respeto del paisaje urbano debe ser la máxima la hora de crear cualquier producto cultural o turístico, evitando de esta manera cualquier acción que pueda influir de forma negativa, por ejemplo: si podemos situar un centro de interpretación en el corazón de la axerquía cordobesa siempre será mejor opción que realizarlo en pleno centro histórico, evitando contribuir a la masificación.

Conservación: al igual que mencionábamos la necesidad de hacer un proyecto a largo plazo, es necesario que la conservación sea una parte fundamental del mismo. Descartar las actividades que, aunque rentables económicamente, puedan producir daños irreparables a los hitos arqueológicos que vamos a visitar, buscando organizarnos de forma alternativa para evitar pérdidas.

Multidisciplinariedad y profesionalidad: para la elaboración de cualquier producto o plan turístico y cultural es necesario contar con expertos de varias disciplinas. Para asegurar el rigor histórico y que se respeten los valores patrimoniales serán necesario contar con historiadores, historiadores del arte, arqueólogos... pero también será necesaria la participación de profesionales del turismo, las finanzas, la publicidad, etc. Un error muy recurrente y por el cual fallan muchos proyectos es, precisamente, esta falta de multidisciplinariedad y profesionalidad. A priori, puede parecer que disponiendo de un catálogo adecuado o de buenos conocimientos sobre el tema no se necesita contar con profesionales del patrimonio; sin embargo, solamente estos profesionales pueden hacer uso de la transposición didáctica. Este término hace referencia a la capacidad que tiene una persona con amplia formación y experiencia en un sector para “estirar” y adaptar los conocimientos al producto o actividad que se quiere crear. El riesgo de

distorsionar la realidad histórica se ve reducido por la “vigilancia epistemológica” pues esa misma formación la que permite saber a quién está delimitando los contenidos si está cayendo en un falso histórico, o no.

Didáctica y accesibilidad: el patrimonio es un motor del conocimiento y por consiguiente incidir en su factor didáctico es fundamental para ofrecer un turismo sostenible y de calidad. Este factor se relaciona directamente con la accesibilidad, no solamente física sino también intelectual ya que no todas las personas cuentan con el mismo nivel cultural y recae en nuestras manos crear productos turísticos y culturales que se adapten a diferentes públicos. Una idea interesante es la de realizar diferentes actividades con el mismo hilo argumental o, mucho más sencillo, la de realizar paneles informativos sencillos, básicos, con imágenes¹⁵, que den acceso a mayor información a través de algún tipo de link o código QR.

Divulgación: en última instancia, la actividad turística es también un motor para la divulgación científica y cultural por lo que exposiciones temporales, redes sociales y cursos para la profesionalización de los guías de turismo son una buena opción para evitar recaer en argumentos obsoletos y ofrecer, nuevamente, un turismo de calidad.

De la teoría a la práctica

En nuestra búsqueda por aplicar estas pautas a la creación de un producto cultural que tenga, asimismo, aplicaciones turísticas; llegamos a la conclusión de que tiene que haber diferentes plataformas para poder acceder a todo tipo de público: rutas autónomas, visitas guiadas disponibles con frecuencia, paneles informativos didácticos a pie de calle y talleres que combinen la didáctica y el patrimonio de forma asequible para los más pequeños. Las diferentes modalidades (gratuitas o de pago, digitales o físicas) se adaptan a los diferentes tipos de exigencias que tiene la demanda turística y nos ayudan a enlazar diferentes hitos.

Visto que las circunstancias de Córdoba a fecha de febrero de 2020 permitían la realización de uno de estos productos turísticos, lo hicimos para poder documentar todo el proceso para pasar del documento a la calle y estudiar de primera mano las fortalezas y debilidades que tenía el mismo, y con él, nuestra metodología.

La actividad que se puso en práctica fue un taller infantil que titulamos “San

¹⁵ La Junta de Andalucía elaboró el Manual de Señalización de Itinerarios Culturales (Manual de Señalización de Itinerarios culturales, 2010) una serie de pautas que permitían diseñar paneles informativos de calidad con homogeneidad por todo el territorio andaluz. Existen, sin embargo, dos problemas con este manual: en primer lugar no existe un diseño para señalar yacimientos arqueológicos por lo que se pierde esa uniformidad que los aunaba. Por otro lado, no todos los yacimientos e hitos culturales pertenecen a la Junta de Andalucía por lo que hay diferentes tipos de paneles, muchos de ellos cargados de texto y faltos de imágenes como en el caso del yacimiento de Cercadilla (Fig. 1).



Figura 1. Panel informativo en el yacimiento arqueológico de Cercadilla. Fotografía de la autora. Mayo 2019.

interacción con el propio contexto cultural tiene una influencia positiva en los niños; puesto que les hará desarrollar procesos y estrategias mentales sofisticadas, o como él las define: “*higher mental functions*”¹⁶. Según el mismo autor, el lenguaje, la sociedad y la cultura moldearán la mente de los más pequeños, por lo que entendemos que su vinculación con el patrimonio y la historia pueden ser una influencia muy positiva. Sin embargo, puesto que en un día no se van a alcanzar los beneficios descritos, una parte importante de este trabajo de divulgación dirigido a los menores es la concienciación; hacer ver a padres y tutores cómo es importante llevar la cultura a casa e inculcarla a diario, no para que sus hijos “sepan mucha historia” sino para que, como hemos visto, se desarrollen intelectualmente.

La actividad, por consiguiente, se dirige a niños y adultos con dos mensajes diferentes: mientras que a los mayores busca demostrarles la potencialidad didáctica

Isidoro y los niños” que tiene como objetivo ilustrar sobre un episodio concreto de la historia de Córdoba: la conquista visigoda de la ciudad.

Nuestro caso práctico: justificación

El objetivo de esta actividad es familiarizar a los participantes con la cultura y el patrimonio, haciéndoles partícipes de un evento histórico para intentar inculcarles un interés por la historia a la vez que estimulan su propio desarrollo cognitivo.

Cuando hablamos de desarrollo cognitivo debemos hacer mención a J. Piaget (1896-1980) y a L. Vygotsky (1896-1936), psicólogos y padres de la psicopedagogía que desarrollaron las fases del desarrollo cognitivo y la relación con el aprendizaje en los niños. L. Vygotsky ya adelantaba que la

¹⁶ Vygotsky, 1978 :90. L. Vygotsky murió a la edad de 37 años en Moscú, pero su breve obra se publicó de forma póstuma y en reiteradas ocasiones. Las conclusiones y principios que presentó el ruso han sido parte fundamental en el desarrollo de la psicopedagogía y, siendo objeto de revisiones e interpretaciones desde entonces. Concretamente, el ejemplar de 1978 (*Mind and Society*) es uno de los más completos y mejor editados.



Figura 2. Moneda a elaborar en el taller. Fotografía de la autora. Febrero 2020.



Figura 3. Copia del tremís de Leovigildo. Catálogo Ceres.

que tiene el patrimonio; también busca inculcar en los más pequeños un interés por la historia que derive en una consciencia patrimonial.

El proyecto

La idea original consistía en crear un taller teatralizado para un grupo de 20 a 30 niños compuesto de dos partes: un teatro y un taller con manualidades.

El hilo conductor de la actividad es la conquista visigoda de Córdoba, la cual se narrará durante el teatro protagonizado por San Isidoro de Sevilla, con un texto basado en la *Historia Gothorum* y en la *Crónica del moro Rasis* pero adaptado a niños de una franja de edad que oscila entre los siete y doce años, ya que se encuentran en la misma etapa de desarrollo cognitivo. Es entonces cuando el niño tiene la capacidad de hacer seriaciones, clasificaciones y correspondencias, es decir, puede extraer conclusiones lógicas, comprender la progresión cronológica (de forma que el año 400 irá antes del 800 pero después del 200), las transformaciones y es capaz de clasificar toda esta información. El límite se coloca en los 11-12 años, cuando se produce el cambio a otra fase del desarrollo cognitivo¹⁷.

Tras el teatro, donde se propuso inicialmente a un San Isidoro de Sevilla según la caracterización de Murillo, los niños habrían pasado a unas mesas donde habrían encontrado los materiales para realizar los talleres.

Durante el monólogo dramático se narrarían, en clave cómica y con un vocabulario sencillo¹⁸, tres episodios fundamentales de la conquista de Córdoba: el asedio de Agila, la primera conquista de Leovigildo y la rebelión de Hermenegildo y conquista final de la ciudad.

¹⁷ Piaget, 1977: 42-43.

¹⁸ Para la elaboración del texto nos fundamentamos en los valores de la transposición didáctica y la vigilancia epistemológica citados anteriormente.



Figura 4. Instalaciones del CRV para el taller.
Fotografía de la autora. Febrero 2020

Posteriormente, mientras que para el primer taller se planteó la realización de composiciones similares a aquellas que podemos encontrar en los ladrillos decorativos visigodos con sellos de etilvinilacetato y pintura acrílica sobre cartulina blanca; para el segundo se propuso la realización de una moneda con piezas pre-recortadas de cartulina dorada, imitando el tremís conmemorativo que mandaría acuñar Leovigildo una vez que conquistase Córdoba (Fig. 2 y 3).

Todas estas actividades se basaban en ejercicios que según los manuales sobre didáctica y educación infantil ayudarían a los participantes a trabajar la psicomotricidad y la pinza de movimientos finos, fundamentales para la escritura; así como las seriaciones ya

que deberían entender el orden de sucesión de los eventos durante la conquista de Córdoba así como repetir un modelo para la moneda y crear algo nuevo para el ladrillo.

A priori, el taller que planteamos cumplía todos los requisitos que cualquier proyecto didáctico debe tener; sin embargo, a la hora de aplicarlo salieron a la luz una serie de errores.

La oportunidad

Nuestro trabajo consiste en aportar algo nuevo, que permita revalorizar el patrimonio y ver cómo podemos aplicarlo en clave turística; por eso cuando llegó a nuestro conocimiento que el Instituto Municipal de Turismo de Córdoba (IMTUR) estaba buscando nuevas propuestas para el programa “Córdoba Púrpura” enviamos inmediatamente nuestro taller.

El objetivo de este programa era realizar actividades, conferencias y talleres para conocer mejor la Córdoba cristiana¹⁹, tanto para la población local como para crear un nuevo atractivo turístico que atrajese visitantes en temporada baja. La plataforma, que por su propia organización promueve el turismo sostenible, se

¹⁹ Se puede consultar el programa de Córdoba Púrpura 2020 en este link: <https://www.turismodecordoba.org/cordoba-en-purpura> (último acceso 26/02/2020).



Figura 5. Restos arqueológicos bajo el CRV. Fotografía de la autora. Mayo 2019.

anteponía como el vehículo perfecto para hacer nuestra prueba, pues todas las actividades son gratuitas.

Aciertos y errores

Con respecto a los presupuestos, hay que estar preparado para cambios de precios y buscar alternativas para la realización de las actividades. En nuestro caso, durante la preparación vimos cómo las cartulinas que se debían preparar para elaborar la moneda se atascaban en la

recortadora por lo que hubo que sustituirlas rápidamente por vinilo dorado.

A la hora de preparar proyectos de este estilo, puede parecer una obviedad, pero resulta fundamental buscar al menos dos alternativas que puedan sustituir el ejercicio original e incluirlas en el proyecto original junto con sus presupuestos para evitar pérdidas económicas o fallos que supongan la cancelación de la actividad.

Otro elemento que hubo que reducir fue la duración. Si en el proyecto original se estimaban hasta tres horas entre teatro y taller, durante la ejecución de la actividad vimos como los niños iban perdiendo poco a poco la atención. Tras la puesta en práctica se concluyó que la mejor opción era la realización de una única actividad, concretamente la de la moneda pues se trataba de algo nuevo.

Otra conclusión que sacamos es que la información en pequeñas dosis era asimilada mucho mejor; por lo que mientras realizaban la actividad se les interrumpía para ayudarlos, contarles anécdotas y hacerles preguntas sobre el evento histórico en cuestión. De esta manera, añadimos dinamismo al taller, pues los niños rápidamente entraron al juego, interactuando entre ellos y haciendo gala de lo que habían aprendido.

Entre los aciertos estuvo la colaboración con el IMTUR ya que nos cedieron unas instalaciones inmejorables: el Centro de Recepción de Visitantes (Fig. 4). La localización, aparte de ser muy cómoda, se encuentra sobre los restos arqueológicos del Palacio Episcopal tardoantiguo. Estas condiciones permitían realizar una pequeña “excursión” tras la actividad para ver los restos del complejo sin alejarnos más de cien metros (Fig. 5 y 6).



Figura 6. Restos arqueológicos bajo el CRV. Fotografía de la autora. Mayo 2019.

Un aspecto que nos dimos cuenta fallaba en nuestro proyecto, era que estábamos dejando aparte al público adulto, que durante la actividad se centraba en ayudar a los menores. Por esto, y tras la firma de un consentimiento que permitía que les enviásemos información relevante por correo electrónico, les hicimos llegar una octavilla donde se detallaban los fundamentos didácticos y culturales de la actividad; buscando de esta manera mostrarles cómo el taller no había sido un mero pasatiempo sino una actividad preparada con una motivación concreta.

Otro error fue la descripción que se hizo de la actividad, ya que no daba a entender qué se iba a realizar durante la misma. Una vez finalizada se cambió el nombre a “Taller teatralizado sobre la conquista visigoda de Córdoba” dando protagonismo al evento histórico y no al personaje en sí.

Conclusiones

Este trabajo nos ha servido para entender un poco mejor el fenómeno turístico en Córdoba además de para ver dónde están nuestras carencias y puntos fuertes. La cultura es, sin lugar a dudas, un motor de industria para Córdoba y la actividad turística la herramienta justa.

En primer lugar, podemos concluir que los pilares básicos de esta actividad son la sostenibilidad y la profesionalidad. Solo los productos culturales con aplicaciones turísticas que promuevan la conservación y la divulgación con fundamento científico entrarán dentro del turismo de calidad, sin que exista una alternativa. La realización de cualquier otra actividad turística que no respete el patrimonio tanto a nivel físico como académico no conducirá a otra cosa que a su paulatina destrucción.



Figura 7. Participante del taller realizando la copia de la moneda. Fotografía de IMTUR, Febrero 2020

Asimismo, la elaboración de un nuevo producto cultural para destinarlo a fines turísticos nos ha servido de “prueba y error” tal y como refería A. Pérez-Juez Gil²⁰.

Destaca la necesidad de planificar, a corto y largo plazo, desde una óptica multidisciplinar; tanto a nivel económico con sus correspondientes presupuestos, como a nivel didáctico ¿son los criterios de formación hoy iguales a los existentes hace cinco años? Si en este plazo de tiempo ha cambiado la forma de impartir conocimiento ¿por qué no iba a ser diferente dentro de otros cinco? La museología nómada, los paneles fácilmente intercambiables, los intérpretes de patrimonio... son fundamentales. Asimismo, ¿qué sentido tiene musealizar de una forma costosísima y permanente un yacimiento? ¿Tendría sentido colocar

complejos sistemas de realidad virtual en Córdoba? ¿Sabrían utilizarlos la mayoría de las personas? ¿Podríamos mantenerlos y actualizarlos sin que supusiese una grandísima inversión? La clave reside en poder actualizar la información con los últimos contenidos científicos, incluir mejoras y, por supuesto, en plantearse todas las preguntas sin que sea necesario conocer la respuesta.

Otra cuestión son las prioridades, desde conocer nuestro público objetivo a saber qué buscamos. Por este motivo, vincular los proyectos culturales a intereses efímeros como la política puede ser un error pues el interés acaba cuando cambian las prioridades. Dentro de este campo entra también el efecto que buscamos repercute en el territorio: la mejora del paisaje urbano y cultural, el aumento del nivel cultural (y por consiguiente de vida) de la sociedad cordobesa y, una vez más, la creación de empleo a través de la búsqueda de sistemas que faciliten a particulares y pequeñas y medianas empresas trabajar en clave patrimonial.

En lo particular, hemos visto cómo la creación de nuestro caso práctico ha marcado un antes y un después. Existe una especie de barrera invisible entre el mundo académico y la calle, de manera que no siempre hay medios que permitan

20 Pérez-Juez Gil, 2010: 9.

unir ambos mundos, limitando los contactos a asesoramiento en muchas ocasiones. Por este motivo, los proyectos que parecen buenos en el papel luego fallan y surgen errores.

Tras la planificación y redacción de nuestro taller, hemos llegado a varias conclusiones, cosas que podríamos mejorar; fallos que hemos cometido, cosas que dábamos por sentado serían un éxito y que, sin embargo, no han tenido ni por asomo el resultado esperado; al igual que hemos visto nuevas oportunidades, hemos adquirido nuevas ideas y visto cómo no es ninguna utopía pensar en una sociedad que viva y trabaje su cultura.

Por todo esto, esperamos haber contribuido a la rotura de esa barrera entre el mundo académico y la actividad turística gracias a la plataforma ofrecida por el 3er Congreso de Jóvenes Investigadores del Patrimonio Arquitectónico así como que las conclusiones y resultados obtenidas de nuestro tentativo de interpretación y valorización del patrimonio arqueológico tardoantiguo cordobés sirvan y animen a otros profesionales a participar de esta actividad económica ayudando, no a Córdoba, sino a todas las localidades, a crecer en clave patrimonial.

Bibliografía

- AA.VV. (2010). *Manual de Señalización de Itinerarios Culturales*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Hernández Cardona, F. X. y Rojo Ariza, M. C. (Coord.) (2012). *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos*. Gijón:Trea.
- Hidalgo, R. (1993). "Análisis arquitectónico del Complejo monumental de Cercadilla", en León, P. (Ed.) *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica*. Coloquio Internacional. Sevilla: Junta de Andalucía, 235-248.
- Hidalgo, R. et al (1996a). *El criptopórtico de Cercadilla. Análisis arquitectónico y secuencia estratigráfica*. Sevilla: Colección Arqueología. Serie monografías. Cercadilla 3.
- Hidalgo, R. (1996b). *Espacio público y espacio privado en el conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba): el aula central y las termas*. Sevilla: Colección Arqueología. Serie monografías. Cercadilla 1.
- Hidalgo, R. (1996c). "Sobre la interpretación de las termas de Cercadilla (Córdoba)", *HABIS* 27, 189-203.
- Hidalgo, R. (1996d). "Baptisterio de la Diputación Provincial". *Jornadas Europeas de Patrimonio 1996: Patrimonio y Ciudad*, Córdoba, 49-51.
- Hidalgo, R. (Ed.) (2010). *La ciudad dentro de la ciudad. La gestión y conservación del patrimonio arqueológico en ámbito urbano*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Marfil, P. F. (2000a). "La sede episcopal cordobesa en época bizantina: evidencia arqueológica" en Gurt, J.M^a. y Tena, N. (eds.), *V Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispànica*, Barcelona, 157-176.
- Marfil, P. F. (2000b). "Córdoba de Teodosio a Abd al-Rahman III", en Cabellero, L., Mateo, L. P. (coords.), *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media en Anejos de Archivo Español de Arqueología*, 23, Madrid, 117-141.
- Marfil, P.F. (2010-2011). "El complejo cristiano de Cercadilla (Córdoba)", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 21-22, 241-252.
- Martín Piñol, C. (2013). *Manual del centro de interpretación*. Gijón:Trea.
- Martos Molina, M. (2016). *Herramientas para la gestión turística del patrimonio cultural*. Gijón:Trea.
- Mata Olmo, R. (2008). "El paisaje, patrimonio y recurso para el desarrollo territorial sostenible. Conocimiento y acción pública", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXIV*, 729, 155-172.
- Murillo, J. F. (2010). "La transición de la Civitas clásica a la Madina islámica a través de las transformaciones operadas en las áreas suburbanas" en Vaquerizo, D., Murillo, J. F. (Ed.). (2010). *El anfiteatro romano de Córdoba y su entorno urbano: Análisis arqueológico (ss. I-XIII d. C.)*. Córdoba, 503- 525.

- Pérez-Juez Gil, A. (2006). *Gestión del Patrimonio Arqueológico. El yacimiento como recurso turístico*. Barcelona: Planeta.
- Pérez-Juez Gil, A. (2010). "La gestión del Patrimonio Arqueológico de la tradición al nuevo panorama del siglo XXI" en Hidalgo Pietro, R. (Ed.) (2010). *La ciudad dentro de la ciudad. La gestión y conservación del patrimonio arqueológico en ámbito urbano*. Sevilla:Universidad Pablo de Olavide, 23-40.
- Pérez-Juez Gil, A. (2017). "Gestión e investigación, de la utopía a la necesidad" en Vaquerizo, D., Ruiz, A., Delgado, M. (Eds.) (2016). *RESCATE. Del registro estratigráfico a la sociedad del conocimiento: el patrimonio arqueológico como agente de desarrollo sostenible*, Córdoba, 89-107.
- Querol Fernández, M. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Madrid: Akal.
- Reventa Domínguez, P. (2002). "Hacia una adecuada utilización del Patrimonio como recurso turístico", *Areté Documenta. Boletín de la Asociación Española de Gestores del Patrimonio*, 16, 113-124.
- Reventa Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A. y Rubio Pozuelo, N. (eds.) (2022). *Repensando el Patrimonio Arquitectónico: Aproximaciones interdisciplinarias*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-UCOPress.
- Rodríguez Neila, J.F. (1988 a). "Perfil histórico de Córdoba en la época visigoda (I)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 113, 141-53.
- Rodríguez Neila, J.F. (1988b). "Perfil histórico de Córdoba en la época visigoda y (II)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 114, 127-139.
- Ruiz Bueno, M. D. (2016). *Topografía, imagen y evolución urbanística de la Córdoba clásica a la tardoantigua (ss. II-VII D.C.)*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Desiderio Varquerizo Gil, Universidad de Córdoba.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Cambridge.

ARQUITECTURA DEL VINO EN MÉXICO: ESPACIOS DE IDENTIDAD, PAISAJE Y MARCA

María José Fernández Barberena

Arquitectura del vino

En la arquitectura contemporánea de algunas bodegas vitivinícolas, se observa una nueva perspectiva empresarial en la construcción. En el pasado, las bodegas eran exclusivamente sitios de producción, pero en la actualidad se presentan como destinos turísticos y culturales. A lo largo de las últimas décadas, el turismo y la cultura, aunque siempre han estado interrelacionados, han fusionado sus objetivos e intereses, creando una alianza que ha generado una nueva demanda social y ha establecido un espacio de consumo de servicios en lo que se conoce como turismo cultural¹.

Las bodegas son diseñadas considerando la integración con el paisaje local, buscando armonizarse con su entorno. Este enfoque transforma la relación entre el mundo del vino, la naturaleza circundante y las habilidades humanas, y transmite valores, dando forma a una nueva cultura². En los últimos años, el mercado vinícola ha experimentado un crecimiento significativo, lo que ha llevado a una notable evolución en la forma en que se cultiva la vid, se lleva a cabo la vitivinicultura, se moderniza la vinificación y se desarrollan estrategias de comercialización, todo ello reflejado en la arquitectura de las bodegas³.

De acuerdo con Merino Bobillo (2015), el diseño del edificio que alberga las bodegas implica encapsularlas en una estructura ordenada, permanente y distintiva. Esto confiere a la bodega una identidad propia, convirtiendo el edificio en un medio de comunicación poderoso que contribuye a construir la imagen de marca. Las bodegas ya no solo consideran la función de sus instalaciones, sino también la estética y la capacidad de comunicación visual, aprovechando su arquitectura.

1 Revenga Domínguez, 2006.

2 Merino Bobillo, 2015.

3 De Oliveira y Colchete Filho, 2010; Meraz Ruíz y Ruíz Vega, 2016.

Esto ha llevado a la idea de encargar a arquitectos de renombre el diseño de las instalaciones de producción, transformándolas en destinos turísticos y culturales. Este enfoque ha allanado el camino para la proliferación de bodegas de gran arquitectura y belleza, convirtiéndolas en monumentos artísticos en medio de paisajes rurales.

Esta novedosa arquitectura debe cumplir con la función esencial de la bodega, que implica la elaboración, conservación y crianza de los vinos. Al mismo tiempo, busca crear una nueva imagen corporativa que influya en el comportamiento de los clientes, reflejando los atributos y valores de la empresa. Uno de estos valores es el respeto y el amor por la naturaleza, que son apreciados por el turismo enológico, donde se fusionan elementos como el vino, el ocio y la cultura. Este tipo de turismo se basa en el aprovechamiento de los recursos vitivinícolas y su entorno, incluyendo el conocimiento de la producción, experiencias directas, arquitectura, patrimonio, degustaciones, terapias, comprensión del entorno rural, y la posibilidad de descanso en un entorno rural, entre otros aspectos⁴.

La nueva arquitectura en las bodegas busca cumplir diversos objetivos que se complementan entre sí. Uno de ellos es la funcionalidad, diseñando las instalaciones de la bodega de manera que puedan llevar a cabo sus tareas aprovechando las características del terreno, como los desniveles, la gravedad para evitar el uso de bombas hidráulicas, la iluminación natural, la ventilación, la humedad y las temperaturas necesarias para la elaboración y crianza del vino. Además, se persiguen soluciones respetuosas con el medio ambiente⁵.

La estética es otro elemento importante, ya que las bodegas buscan integrarse de manera armoniosa en el paisaje de forma sustentable y sostenible, sin dejar de lado la innovación en su diseño. También se busca la integración del ocio y la cultura, permitiendo a los visitantes conocer los procesos de producción y degustar los productos. Algunas bodegas incluso incluyen hoteles para ofrecer una experiencia más inmersiva en el viñedo, lo que ha contribuido al crecimiento del enoturismo⁶.

El término “Catedrales del Vino” se refiere a bodegas que buscan crear construcciones con un alto valor artístico y simbólico, representando así un prestigio en la industria vinícola. Estas bodegas suelen colaborar con arquitectos reconocidos o famosos para diseñar sus nuevas instalaciones o renovaciones⁷. Son consideradas pioneras en una tendencia de arquitectura icónica que ha transformado la concepción tradicional de las estructuras bodegueras. Las bodegas

4 Merino Bobillo, 2015: 1024-1027, 1037-1039.

5 Calvo-Andrés, 2019; De Oliveria y Colchete Filho, 2010.

6 Calvo-Andrés, 2019; De Oliveria y Colchete Filho, 2010; Merino Bobillo, 2015.

7 Ortega Santillana, 2011; Euskal Irrati Telebista (EITB), 2023.

se destacan por su creatividad y grandiosidad, lo que les otorga el apelativo de “Catedrales del Vino”⁸.

Indudablemente, a lo largo de la historia, la arquitectura ha cumplido un papel esencial en la comunicación de mensajes y símbolos de poder, tanto en el ámbito político como en el empresarial. Las construcciones arquitectónicas han servido como medio para representar la fortaleza y la influencia de aquellos que las financian u ocupan. En el contexto empresarial, las compañías a menudo recurren a la arquitectura como un recurso de gran relevancia para resaltar y exhibir su dominio y supremacía en su sector. La arquitectura corporativa puede convertirse en una manifestación física del éxito y la posición de una empresa en el mercado⁹.

Según Calvo-Andrés (2019), la arquitectura ha desempeñado un papel histórico al servicio del poder, creando símbolos de su fuerza debido a su capacidad para impactar y transmitir mensajes. Lo mismo sucede en el ámbito empresarial, donde las empresas desean destacar y demostrar su supremacía entre sus competidores, recurriendo a la arquitectura como un medio para hacerlo. En el contexto de las bodegas, se ha reconocido cada vez más la importancia de la arquitectura, comprendiendo que esta puede ser más que un simple recipiente para el proceso de producción del vino. Como señalan Yravedra y Pérez-Somarría Yravedra (2021), las empresas vinícolas buscan mejorar o establecer una imagen de marca mediante la utilización de la arquitectura diseñada por arquitectos de renombre internacional y con reconocimiento profesional. Construir instalaciones para la vinificación se ha convertido en sinónimo de prestigio y tiene un gran impacto mediático, lo que atrae al enoturismo. Los propietarios de bodegas se han convertido en los nuevos patrocinadores del arte, y la arquitectura de estas bodegas se ha convertido en un símbolo de renombre.

De acuerdo con Zawada-Pegiel y Zlowodzki (2015), algunas bodegas vitivinícolas, en respuesta a los cambios en el mercado y la creciente competencia, han optado por colaborar con arquitectos de renombre para crear proyectos arquitectónicos innovadores y atractivos. Esto se ha convertido en una forma de construir una imagen de marca y promocionar sus vinos. En Europa Central, existen varios ejemplos de empresas productoras de vino que combinan la producción con estrategias de ventas y marketing, y que basan su imagen en la alta calidad de la arquitectura contemporánea. Estas empresas se centran en mejorar la eficiencia de la producción, reducir costos de materiales y contribuir significativamente al desarrollo de tecnología e innovación en el sector. Su objetivo es que la arquitectura refleje la calidad de los vinos que producen. De acuerdo con Garibaldi y Pozzi (2018), arquitectos de renombre internacional están diseñando nuevos edificios

8 Fidel, 2021.

9 Calvo-Andrés, 2019; Yravedra y Pérez-Somarría Yravedra, 2021.

contemporáneos que se integran con viñedos tradicionales y bodegas históricas. Gracias a sus impresionantes diseños, estos edificios se han convertido en atractivos culturales tanto para turistas como para entusiastas de la arquitectura.

Existen varios ejemplos en Europa de bodegas que reflejan una nueva perspectiva empresarial al convertirse en destinos culturales y turísticos. Estas bodegas ofrecen una manera innovadora de experimentar la producción y presentación del vino. Un ejemplo destacado es la Ciudad del Vino diseñada por Frank Gehry para Bodegas Marqués de Riscal en Elciego, que buscaba atraer visitantes y crear una imagen positiva, siguiendo el éxito del museo Guggenheim de Bilbao. Norman Foster también diseñó la Bodega Portia en Gumiel de Izán, y Richard Rogers creó una espectacular bodega para la Bodega Protos en Peñafiel, que se ha convertido en parte integral de la imagen de la localidad, junto con su castillo¹⁰.

La nueva arquitectura de las bodegas persigue diversos objetivos que se complementan, incluyendo la funcionalidad para llevar a cabo las tareas de la bodega aprovechando las características del terreno, como las pendientes que permiten prescindir de bombas hidráulicas, la optimización de la luz, la consideración de los vientos, la regulación de la humedad y la creación de las condiciones de temperatura adecuadas para la producción y crianza del vino (Merino Bobillo, 2015). Busca soluciones respetuosas con el medio ambiente y considera la estética como un elemento esencial para integrarse de manera sostenible en el paisaje, sin descuidar la implementación de innovaciones tecnológicas. Además, para integrar el ocio y la cultura, algunas bodegas incluyen hoteles que permiten a los visitantes conocer mejor el viñedo, lo que ha contribuido significativamente al crecimiento del enoturismo¹¹.

Considera Calvo-Andrés (2019), que es interesante observar cómo arquitectos de renombre internacional y también arquitectos locales han participado en el diseño y construcción de bodegas en España. Ejemplos notables incluyen a Zaha Hadid, quien diseñó un stand conmemorativo para las bodegas López de Heredia Viña Tondonia en Haro, así como a Rafael Moneo en la bodega Propiedad de Arínzano y a Santiago Calatrava en Bodega Ysios, ambas en la región vinícola de La Rioja. Estas colaboraciones entre arquitectura y viticultura han resultado en impresionantes estructuras que añaden valor tanto al mundo del vino como al turismo enológico en España. Estos proyectos arquitectónicos en bodegas, tanto modernos y vanguardistas como los que se integran con el paisaje o destacan en el entorno, son sin duda hitos culturales y turísticos. Ofrecen una nueva perspectiva sobre cómo la arquitectura puede relacionarse de manera innovadora con la

10 Clavo-Andrés, 2019.

11 *Idem*.

vitivinicultura, convirtiéndose en destinos atractivos para visitantes y amantes de la arquitectura, al tiempo que promueven la imagen de las bodegas y sus vinos.

En el contexto de Hungría, conforme a Zawada-Pegiel y Zlowodzki (2015), se pueden citar ejemplos como la empresa francesa AXA-Millésimes que colaboró con el arquitecto Imre Makovecz, Claus Preisinger wine production, Leo Hillinger, Erwin Sabathi, y el complejo Loisiium que incluye un museo y un spa en Austria, así como Marof en Eslovenia, diseñado por el estudio Kalamar. Estas bodegas vitivinícolas han abrazado la arquitectura como parte fundamental de su estrategia de marketing y como una manifestación de la calidad de sus productos. En este contexto, el énfasis principal recae en la búsqueda de una elevada calidad estética que se traduzca en publicidad efectiva, prestigio y la construcción de la imagen de marca.

Navarrete, (2015) menciona que la bodega Dominus Estate en Napa Valley, California, Estados Unidos, fue concebida por los arquitectos suizos Herzog y de Meuron, destacando por su expresividad material y una reducción geométrica marcada. Por su parte, Peregrine Wines en Gibbston, Queenstown, Nueva Zelanda, diseñada por el arquitecto neozelandés Christopher Kelly, resalta por su enfoque vanguardista y uso destacado de materiales metálicos. Mario Botta, por su parte, se distingue por su singular atractivo formal, como se evidencia en el cilindro de ladrillo a la vista de la Bodega Petra en Suvereto, Toscana, Italia.

O. Fournier; a través del estudio mendocino Bórmida y Yanzón, plantea una perspectiva única en la interacción entre arquitectura y paisaje. Este estudio ha desarrollado proyectos en el ámbito vitivinícola para diversas bodegas, como Bodegas Salentein, Séptima, Vistalba, Atamisque y Diamantes. Estas obras, cada una con una identidad distintiva, contribuyen significativamente a la creación de imágenes de marca diferenciadas para las respectivas bodegas¹².

De acuerdo a Calvo-Andrés (2019), muchas bodegas están apostando por el enoturismo como una fuente adicional de ingresos, que proviene de las ventas directas en sus instalaciones y de las visitas turísticas, que a menudo incluyen tarifas. Además de generar ingresos, el enoturismo les brinda visibilidad y la oportunidad de fidelizar a los clientes que visitan sus bodegas. La atención a la arquitectura es una estrategia que puede hacer que una bodega sea más competitiva en este contexto, ya que puede atraer a más visitantes y mejorar la experiencia en general.

En México, algunas bodegas están adoptando una estrategia más contemporánea y directa para comunicarse e interactuar con sus clientes y visitantes. No solo ofrecen degustaciones de vinos, sino que también abren sus puertas para mostrar el proceso de elaboración y permiten a los visitantes tener un contacto directo con su entorno. Esto no solo apoya el turismo y mejora la

¹² Navarrete, 2015.

experiencia del visitante, sino que también contribuye a fortalecer la imagen de marca de estas bodegas.

Las bodegas en México, muestran una variedad de enfoques arquitectónicos y filosofías de diseño. Fernández Barberena y Revenga Domínguez (2021), describen ejemplos notables a saber:

-Casa de Piedra (1995): Diseñada por el arquitecto Alejandro D'Acosta, este proyecto busca una combinación de arquitectura y medio ambiente, con una atención especial a la eficiencia energética.

-Vinícola Santo Tomás (1998): También diseñada por Alejandro D'Acosta, esta bodega se esfuerza por ser amigable con el medio ambiente y considerar el paisaje en su diseño.

-Vinícola Paralelo (2006): Diseñada y construida por Alejandro D'Acosta, esta bodega enfatiza el respeto por la ecología en su diseño.

-Solybarro (2005): Este complejo de edificios naturales combina diseño ecológico, orgánico y sostenible, destacando texturas, formas y colores en su estructura.

-Vinícola Vena Cava (2012): Este proyecto se enfoca en el reciclaje y utiliza desechos marinos para integrar el mar con el valle, armonizando los residuos con el paisaje.

-Clos de Tres Cantos (2014): En este proyecto, se busca la integración del contexto físico y cultural, con un énfasis en el respeto por la ecología y la topografía del lugar.

-Monte Xanic (2014): fundada en 1987, es una de las principales bodegas del Valle de Guadalupe en México. Su proyecto arquitectónico fue supervisado por el arquitecto Juan Garduño y se centró en la sustentabilidad y el diseño bioclimático. Esto se logró mediante la integración de estrategias para conservar los recursos energéticos y la utilización de materiales locales en la construcción, contribuyendo así a la eficiencia energética y al respeto por el entorno natural en el que se encuentra la bodega.

-Cuna de Tierra (2011): Ubicada en San Luis de La Paz, Guanajuato, esta bodega fue desarrollada por el Centro de Colaboración Arquitectónica (CCA), formado por los arquitectos Ignacio Urquiza Seoane y Bernardo Quinzaños Oira.-

-Viñedos de Coté (2014): Diseñada por Serrano Monjaraz Arquitectos.

-Viñedos y Bodega 1881 (2019): Esta bodega en San Luis Potosí fue desarrollada por Proper Arquitectura.

Estas bodegas representan una diversidad de enfoques arquitectónicos y un compromiso con la sustentabilidad y el medio ambiente, contribuyendo a la riqueza vitivinícola y arquitectónica de México.

A pesar de la innovación y la calidad de los proyectos arquitectónicos en las bodegas, a menudo no reciben la difusión que merecen. Sin embargo, la arquitectura de las bodegas desempeña un papel crucial en la manifestación de la calidad de los productos y la imagen corporativa de estas empresas vitivinícolas. Como señala Merino Bobillo (2015), en la sensibilidad contemporánea existe una creciente preocupación por el medio ambiente y un profundo amor por la naturaleza, y esto se refleja en la cultura corporativa de las bodegas que adoptan valores ecológicos.

Las bodegas no solo se centran en la funcionalidad de sus instalaciones, sino que también consideran cuidadosamente la estética y la capacidad de comunicación visual de su arquitectura. Estos esfuerzos no solo contribuyen a la producción de vinos de alta calidad, sino que también promueven una imagen positiva de la empresa y su compromiso con la sostenibilidad y el respeto por el entorno natural. La arquitectura de las bodegas se convierte así en una forma poderosa de comunicar estos valores y atraer la atención de los amantes del vino y los entusiastas de la arquitectura¹³.

Vaquero Piñero (2015), menciona que el sector del vino es fundamental en el sistema agroalimentario y ha experimentado una apertura al turismo. En muchos países con una larga tradición vitivinícola, se ha convertido en un motor para nuevos desarrollos agroindustriales. Estos desarrollos se caracterizan por la agrupación de diversas actividades e intereses, que abarcan desde la distribución y comercialización hasta los hábitos de consumo, e incluso la arquitectura. Por otro lado, Elías Pastor (2006), nos dice que la producción vitivinícola ha evolucionado y ya no se limita a ser un producto artesanal elaborado en entornos rurales. Ahora abarca una serie de procesos que incluyen la viticultura, la elaboración del vino y la comercialización, y se ha abierto al público a través de visitas, catas de vino, hoteles y restaurantes, museos y eventos culturales. Además, desempeña un papel educativo al brindar información sobre el vino y su proceso de producción.

Según Duarte y Sousa Pinto (2011), la arquitectura de las bodegas, ha introducido a estas instalaciones en el ámbito del turismo, el ocio y el consumo diferenciado, añadiendo nuevas dimensiones a la antigua industria vinícola. La expresión arquitectónica de las bodegas tiene un carácter profundamente urbano y crea un vínculo entre los visitantes de entornos urbanos y las prácticas agrícolas de quienes trabajan en la viticultura, lo que contribuye a disminuir la polaridad entre lo rural y lo urbano. La combinación de arquitectura vanguardista y turismo, con el vino como elemento central, ha demostrado ser una simbiosis muy fructífera en las últimas décadas.

La estructura de las bodegas, como señala Elías Pastor (2006), se ha vuelto

13 Merino Bobillo, 2015.

una parte integral del aprendizaje del vino a través de catas y visitas. Además, algunas bodegas ofrecen alojamiento como un beneficio adicional, permitiendo a los visitantes pasar la noche en sus instalaciones. En resumen, las renovaciones recientes de muchas bodegas, que son eficientes y respetuosas con el medio ambiente, así como modernas, han convertido la arquitectura de las bodegas en un argumento de venta que contribuye a fidelizar a los clientes y mantenerlos leales a la marca.

La producción vitivinícola ha evolucionado para integrar una variedad de experiencias culturales que van más allá del vino en sí mismo. Estas experiencias combinan la degustación y apreciación del vino con otros elementos culturales para crear entornos enriquecedores y atractivos para los turistas. Las bodegas se han transformado en auténticas atracciones turísticas que ofrecen experiencias más profundas y variadas. La promoción de la cultura del vino se ha convertido en un objetivo fundamental, llegando a un público más amplio a través de estas experiencias enológicas y culturales¹⁴.

La selección de personal en las bodegas es crucial y debe considerar diversos aspectos. El personal debe combinar el conocimiento del viñedo y la elaboración del vino, además de poseer habilidades para realizar catas. También es importante que muestren buenos principios, tengan habilidades interpersonales, sean corteses y, en muchos casos, hablen otros idiomas, lo que es esencial para brindar un servicio de calidad y atender a una clientela diversa en el ámbito del enoturismo y la degustación de vinos¹⁵.

De Oliveira y Colchete Filho (2010), mencionan que el enoturismo ha experimentado un crecimiento significativo en las últimas décadas y ha llegado a convertirse en un motor de transformación de territorios y sociedades. Los paisajes de viñedos han adquirido una nueva relevancia en la economía y la sociedad contemporáneas, y la arquitectura juega un papel fundamental en la promoción y desarrollo de esta actividad. La arquitectura de las bodegas y sus instalaciones asociadas desempeña un papel importante al crear entornos atractivos y funcionales para los visitantes, contribuyendo así al éxito del enoturismo y a la influencia de esta industria en la economía y la sociedad actual.

El enoturismo y sus definiciones

El enoturismo ha experimentado un crecimiento significativo en los últimos años, impulsado tanto por el desarrollo de las bodegas vitivinícolas como por el interés de los turistas en aprender más sobre el vino, su proceso de cultivo, producción y degustación. Esta actividad se ha convertido en una experiencia

14 Garibaldi, 2020.

15 Elías Pastor, 2006.

placentera y educativa para los visitantes, que buscan adentrarse en el mundo del vino y disfrutar de sus aspectos culturales y sensoriales.

El turismo en las zonas productoras de vino ha demostrado ser de gran importancia, como lo demuestran datos como el de Australia, donde en 2018-2019 se registraron 350 millones de visitantes, tanto locales como internacionales, en regiones vitivinícolas. De acuerdo con el boletín número 184 de Wine Australia (2019), en ese mismo año, 8.4 millones de visitantes, tanto nacionales como extranjeros, visitaron viñedos, lo que representó un 2% del total de turistas. Además, se estima que 1 de cada 8 visitantes internacionales durante ese período optó por visitar un viñedo, mientras que solo el 2% de los australianos realizó una visita similar. Estos datos indican la relevancia del enoturismo en estas regiones.

Se estima que Francia tuvo 10 millones de enoturistas en 2016, de los cuales el 58% eran franceses y el 42% extranjeros¹⁶. En 2018, España recibió casi 3 millones de turistas que visitaron bodegas. El 74% de estos visitantes fueron nacionales y el 26% internacionales. En Italia, según *Our World in Data* (s.f.), se registraron 25,19 millones de turistas en 2020, de los cuales 14 millones participaron en actividades relacionadas con el enoturismo¹⁷. Estos datos subrayan la importancia del enoturismo en estas naciones con una rica tradición vinícola, tanto para los visitantes nacionales como para los extranjeros.

El enoturismo, o turismo del vino, engloba una variedad de elementos y no tiene una única definición. Según varios autores, como Hall (1996), Charters y Ali-Knight (2002), Bruwer (2003), Alant y Brower (2004) y Elías Pastor (2006), implica visitar viñedos y bodegas, conocer los procesos de elaboración del vino y participar en catas de vinos. Esta actividad ofrece a los visitantes la oportunidad de sumergirse en la cultura vitivinícola y experimentar de primera mano todo el proceso de producción del vino. La Tabla 1 resume una variedad de actividades y experiencias relacionadas con el enoturismo, según investigaciones de Clemente-Ricolfe et al. (2012), Meraz (2014) y Ruíz et al. (2011) y otros autores. Entre estas actividades, la visita a bodegas es la más destacada y comúnmente realizada por los turistas del vino.

La visita a bodegas es considerada una de las actividades más importantes en el enoturismo, según autores como Brunori y Rossi (2000), Hall (2004), Medina (2008) y Tzimitra-Kalogianni et al. (1999). En segundo lugar, las actividades más mencionadas en el enoturismo son la visita al viñedo y la degustación de los vinos de la bodega, según señalan autores como Alant y Brower (2004) en su definición de enoturismo en Australia. Esto implica visitar las áreas de cultivo de la vid, conocer el proceso de producción del vino y disfrutar de la cata de vinos, todo ello en el

¹⁶ Les Grappes, s.f.

¹⁷ *Wineroutes of Spain*, 2020, Seccia y Garibaldi, 2021.

entorno de la bodega y sus alrededores, lo que incluye aspectos como la comida, el paisaje y las actividades culturales relacionadas con la experiencia del vino. La visita al viñedo y la degustación de los vinos de la bodega son actividades destacadas en el enoturismo, tal como lo resaltan autores como Galloway et al. (2008) y Zárate y Barragán (2016). Estas actividades permiten a los turistas conocer de cerca el proceso de producción del vino, explorar los viñedos y disfrutar de la experiencia sensorial de degustar diferentes variedades de vino en el entorno vinícola.

Recibir información detallada sobre el vino y su proceso de elaboración es una actividad importante en el enoturismo. Esto proporciona a los turistas un conocimiento más profundo sobre el vino, su origen y cómo se produce. Esta información no solo enriquece la experiencia de los visitantes, sino que también les ayuda a tomar decisiones informadas al comprar vino. El deseo de aprender sobre el vino y sus procesos de elaboración es una razón fundamental por la que muchas personas visitan bodegas, como señala Elías Pastor (2006). Adquirir conocimientos sobre los procesos de elaboración del vino es considerado una parte esencial e integral del turismo del vino, según autores como Ruíz Andrade et al. (2011), Serrano Miracle (2011) y Villanueva (2016). Esta búsqueda de conocimiento permite a los turistas apreciar mejor el vino y profundizar en su estima por la cultura vinícola.

Todas estas actividades relacionadas con el enoturismo, como la cata del vino, la experiencia en el entorno del viñedo y las bodegas, la degustación de comida local, la inmersión en la cultura del vino, la participación en festivales y eventos vinícolas, y la visita a museos del vino, son aspectos fundamentales destacados por varios autores, como López Guzmán Guzmán et al. (2008), Meraz et al. (2012), Thach (2007) y Villanueva (2016). Estas experiencias enriquecen la visita de los turistas y les permiten sumergirse completamente en la cultura vinícola de la región que están explorando. La combinación del vino, el turismo y la gastronomía local, según Meraz et al. (2012) y Sánchez y Peribáñez (2015), contribuye a la revalorización de los destinos vitivinícolas, promoviendo el desarrollo económico y fortaleciendo las marcas locales. Además, esta sinergia puede ayudar a fidelizar a los clientes y atraer a nuevos visitantes que buscan experiencias gastronómicas únicas y relacionadas con el vino en estas regiones.

El patrimonio en su definición más amplia siempre ha estado ligado a la motivación de viajar y por tanto al turismo, la diferencia es que hoy existe una intención evidente de que el patrimonio cultural se convierta en un recurso y aporte beneficios. Por ello, encontramos el patrimonio vinculado a productos turísticos.

(Elías Pastor; 2006)

	CV	DVB	RIVE	VB	VV	AF/FV	CB	VMV	VPNZ	HA	VM	DNE	TCPB	AB/Z	DGZ	VCPV	CPAZ	CV	AA	AET	AS
Tzimtra-Kalogianni et al (1999)	*	*		*	*			*	*						*			*			
Brunori y Rossi (2000)	*	*		*	*			*	*					*	*		*	*			
Hall y Mitchell (2000)	*	*		*	*	*										*					
Charters y Ali-Knight (2002)	*	*	*	*	*	*		*	*	*			*		*			*			
Bruwer (2003)	*	*	*	*	*	*		*	*	*			*		*			*			
Alant y Bruwer (2004)	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*		*	*			*	*		
Elias Pastor (2006)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		
Getz y Brown (2006a)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		
Getz y Brown (2006b)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		
Sparis (2007)	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*			*	*		*
Thach (2007)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*	*	*
Gallowey et al. (2008)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
López-Guzmán Guzmán et al. (2008)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
Medina (2008)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
Alpizar y Maldonado (2009)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
Ruiz Andrade et al. (2011)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
Serrano Miracle (2011)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
Meraz et al. (2012)	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*		*	*			*	*		*
Villanueva (2016)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
Zárate y Barragán (2018)	*	*	*	*	*	*		*	*	*				*	*			*	*		*
	16	20	17	21	20	11	16	7	13	2	1	3	1	7	15	7	1	16	3	4	4

CV Comprar vino	DNE Disfrutar de una nueva experiencia
DVB Degustar el vino de la bodega	TCPB Tener contacto con el propietario de la bodega
RIVE Recibir información sobre vino y proceso elaboración	AB/Z Alojarse en la bodega o en la zona
VB Visitar una bodega	DGZ Disfrutar la gastronomía de la zona
VV Visitar su viñedo	VCPV Visitar ciudades y pueblos vitivinícolas
AF/FV Asistir a Ferias o a fiestas del vino	CPAZ Comprar productos artesanales de la zona
CB Comer en la bodega	CV Cultura del vino
VMV Visitar un museo del vino	AA Arquitectura y arte
VPNZ Visitar paisajes naturales en la zona	AET Aprender de ecoturismo
HA Hacer amigos	AS Aspectos de salud
	VM Visitar monumentos

Tabla I. Conceptos en las diversas definiciones de turismo enológico. Elaboración propia de varios autores.

Desde el punto de vista de Elías Pastor (2006), el patrimonio vitivinícola se refiere al conjunto de elementos que abarcan desde el espacio del viñedo como área de cultivo, hasta su integración en el paisaje, incluyendo aspectos naturales, ambientales, espaciales, vegetales, agrícolas y arquitectónicos relacionados con la actividad vitivinícola. Este patrimonio engloba elementos tangibles, como edificaciones y terrenos, y elementos intangibles, como tradiciones, conocimientos y prácticas relacionadas con la producción y cultura del vino.

Así mismo, Elías Pastor (2006), sugiere que el paisaje es un reflejo de la identidad cultural de una región y a menudo proporciona información sobre el modo de vida y las costumbres de la población local. A través del paisaje, se pueden entender aspectos como la propiedad de la tierra, las herencias, el tipo de cultivos, la infraestructura de transporte, las creencias religiosas, la arquitectura y la dieta alimentaria de la comunidad que habita esa zona. El paisaje es, en esencia, un libro abierto que narra la historia y la cultura de un lugar.

Autores, como De Oliveira y Colchete Fihlo (2016), Elías Pastor (2006, 2008, 2014) y López-Guzmán y Sánchez Cañizares (2008), destacan la importancia del enoturismo como un motor económico y su potencial para el turismo rural. Sin embargo, también subrayan la necesidad de cuidar y preservar los recursos naturales y culturales relacionados con el enoturismo. Es fundamental que se reconozca y valore el patrimonio cultural y se cree conciencia tanto entre los habitantes locales como los visitantes y las propias bodegas sobre la importancia de proteger y conservar el entorno en el que se desarrolla esta actividad. La

sostenibilidad y la responsabilidad son aspectos cruciales en el enoturismo.

El enoturismo se ha consolidado como un segmento de turismo en el que las personas viajan principalmente con el objetivo de visitar zonas rurales vitivinícolas y disfrutar de experiencias relacionadas con el vino. Estos turistas, conocidos como enoturistas, muestran un interés particular en la producción de vinos y buscan aprender sobre el proceso de elaboración, degustar vinos de calidad y explorar las áreas vitivinícolas. Esta forma de turismo se ha vuelto cada vez más popular y ha contribuido al desarrollo de muchas regiones vinícolas en todo el mundo (Saccia y Garibaldi, 2021). El enoturismo se centra principalmente en un grupo específico de consumidores, conocidos como turistas del vino. Estos son individuos que tienen un interés especial en el vino y buscan experiencias relacionadas con la viticultura y la enología durante sus viajes.

Por lo tanto, el enoturismo se caracteriza por atraer a personas que desean explorar y disfrutar del mundo del vino mientras visitan regiones vinícolas y bodegas (Yuan et al., 2008). Los enoturistas, conforme a Seccia y Garibaldi (2021), tienen un enfoque más profundo que va más allá de simplemente consumir vino como un producto. Su interés se centra en experimentar la esencia y la conexión con el lugar de origen del vino. Buscan una experiencia sensorial enriquecedora que involucre todos los sentidos, desde degustar el vino hasta explorar el entorno, la cultura y la historia que rodea a la producción vinícola en una región específica. El enoturismo les brinda la oportunidad de sumergirse en esta experiencia integral.

También consideran Seccia y Garibaldi (2021), que en los últimos años, el interés por el vino ha experimentado un notable crecimiento en el contexto turístico. El vino ya no es solo una bebida, sino una parte significativa de la experiencia turística en muchas regiones vinícolas. Para muchos viajeros, visitar bodegas, viñedos y participar en catas de vino se ha convertido en un motivo importante para sus viajes, lo que refleja la creciente importancia del enoturismo en la industria turística a nivel mundial. Para Beames (2003), el enoturismo va más allá de simplemente aumentar las ventas en las bodegas. Se trata de ofrecer a los turistas una experiencia completa y enriquecedora que abarca diversos aspectos. Además de la degustación de vino, implica explorar la gastronomía local, conocer la cultura y la historia de la región, participar en actividades recreativas y deportivas, interactuar con la comunidad local y disfrutar del entorno rural. Esta experiencia integral se ha convertido en un estilo de vida y una forma de ocio para muchos viajeros que buscan una experiencia enriquecedora y auténtica durante sus viajes.

Como indican De Oliveira y Colchete Filho (2010), Elías Pastor (2006) y Ruíz Andrade et al. (2011), el enoturismo ha logrado unir dos actividades económicas, el turismo y la agricultura, en particular la enología o producción de vino. Esta combinación ha dado lugar a un nuevo producto turístico que va más allá de la

simple visita a una bodega y la degustación de vinos. El enoturismo permite a los visitantes sumergirse en la cultura del vino, conocer el proceso de producción, explorar los viñedos y disfrutar de experiencias gastronómicas relacionadas con el vino. Esto no solo fortalece el consumo de vino de forma directa, sino que también promueve la comprensión y apreciación del vino como parte de la cultura y la tradición de una región específica.

Existen diversos tipos de enoturistas según su nivel de conocimiento y experiencia con el vino de acuerdo a Villanueva Pérez, (2016):

1. Los amantes del vino que tienen más conocimiento y experiencias enológicas, que buscan ampliar sus conocimientos.
2. Los que entienden de vino cuyo interés los impulsa a leer sobre vino y buscar experiencias que reafirmen lo que conocen sobre él.
3. Los interesados en el vino que más que practicar lo que conocen del vino, desean disfrutar de las visitas a las bodegas.
4. Los iniciados en el tema del vino que buscan nuevas experiencias y probar los vinos en las bodegas.

Una manera de adquirir conocimientos sobre el producto que las personas desean consumir radica en el aprovechamiento consciente de sus experiencias sensoriales y físicas, en lugar de depender únicamente de la información proporcionada por interacciones sociales. Al sumergirse en estas experiencias corporales, los individuos se adentran en un contexto social que no solo los distingue de los demás, sino que también los conecta con personas que comparten intereses similares. Este enfoque en el mundo sensorial y experiencial les permite a los turistas explorar un ámbito cultural y aprender sobre el mundo del vino desde una perspectiva que los diferencia del mismo, al tiempo que los acerca a una comunidad de conocedores. Esta inmersión en el mundo social del vino añade una dimensión enriquecedora a la experiencia de aprendizaje, ya que los visitantes pueden adquirir conocimientos sobre el vino mientras reconocen su posición como observadores externos de este fascinante mundo¹⁸.

El enoturismo es una herramienta importante para que las bodegas promocionen sus productos, enfocándose en el respeto al medio ambiente y aprovechando el potencial de los paisajes rurales. Esto contribuye a mejorar la imagen de sus productos y a aumentar la difusión de sus bodegas. La comunicación y la tecnología son fundamentales para la expansión y sostenibilidad del enoturismo, y la presentación de propuestas innovadoras y sostenibles es esencial. El patrimonio cultural, definido como bienes y valores que reflejan la identidad de un pueblo y que son transmitidos por generaciones, siempre ha estado vinculado al turismo.

18 Revenscroft y van Westering, 2001.

En la actualidad, existe una clara intención de utilizar el patrimonio cultural como recurso para obtener beneficios económicos. Por lo tanto, el patrimonio está estrechamente relacionado con los productos turísticos¹⁹.

Elías Pastor (2006), define el patrimonio enológico como un conjunto que engloba espacios, objetos, acciones y referencias relacionadas con la actividad vitivinícola. Esto abarca desde el espacio del viñedo como territorio de producción hasta el paisaje en su totalidad, incluyendo aspectos espaciales, vegetales, agrícolas y arquitectónicos. El paisaje, en este contexto, se considera una expresión de la identidad cultural de una región y puede proporcionar información sobre la propiedad de la tierra, la herencia, los tipos de cultivos, las redes de comunicación, las creencias religiosas, la arquitectura y la alimentación de la comunidad local.

Autores como De Oliveira Colchete (2016), Elías Pastor (2006, 2008) y López y Sánchez (2008) subrayan la relevancia del enoturismo como un impulsor económico y su fuerte conexión con el turismo rural. No obstante, enfatizan la necesidad de preservar y conservar este recurso, valorar su riqueza cultural y sensibilizar a residentes, visitantes y bodegas acerca de la importancia de proteger estos entornos. Esto incluye el respeto al medio ambiente y la mejora de las condiciones de vida de las comunidades locales.

Para Villanueva Pérez (2016), es recomendable desarrollar actividades relacionadas con el viñedo y promoverlas de manera sostenible, protegiendo el entorno, dando a conocer los productos y asegurando su rentabilidad en la producción vitivinícola. Para lograrlo, es importante atraer a asociaciones vinculadas al vino, escuelas de enología o *sommeliers*, así como a los propios turistas, ofreciendo bienes y servicios atractivos para ellos. El creciente interés en el enoturismo en los últimos años representa una oportunidad para crear productos atractivos que contribuyan al desarrollo socioeconómico de las regiones vitivinícolas y estimulen la demanda de los consumidores.

Rutas del Vino

El auge y el interés creciente en las visitas a los viñedos han dado lugar al desarrollo de las Rutas del Vino. Estas rutas buscan integrar los recursos y servicios turísticos de una región, creando así un producto que satisfaga las necesidades de los consumidores y, al mismo tiempo, fomente el desarrollo económico y social de la zona vitivinícola. Según López-Guzmán et al. (2008), la combinación del vino, el turismo y la gastronomía local forma una simbiosis perfecta que permite a los visitantes disfrutar de un producto turístico único, como son las rutas del vino, y al mismo tiempo contribuir al desarrollo económico de las regiones vinícolas. Para Bruwer (2003) y Elías Pastor (2008), una ruta del vino se define por sus

¹⁹ Elías Pastor, 2006.

atracciones naturales, que incluyen paisajes pintorescos y entornos naturales, así como atracciones físicas como bodegas y viñedos. Además, suele contar con señales y calles que guían a los turistas a través de las zonas designadas como regiones vinícolas. Estas rutas ofrecen una amplia gama de experiencias que combinan aspectos naturales y culturales del paisaje, brindando a los visitantes la oportunidad de explorar y disfrutar de la belleza y la cultura de la región vinícola.

Las rutas del vino tienen como objetivo destacar y promover las zonas vitivinícolas, al mismo tiempo que integran servicios complementarios como alojamiento y restaurantes. También se esfuerzan por difundir actividades relacionadas con el vino, como festivales de la vendimia, ferias de vinos y eventos gastronómicos, como parte de su propósito principal²⁰. La creación de rutas enológicas incluye planos con recorridos sugeridos a bodegas, folletos que promocionan hoteles, restaurantes y actividades complementarias como paseos en bicicleta o a caballo, visitas a museos del vino, lugares culturales de interés y festivales relacionados con el vino.

Según López-Guzmán y Sánchez (2008), estas rutas ayudan a promover las zonas vinícolas, incrementan las ventas de las bodegas y benefician especialmente a las pequeñas y medianas bodegas que no tienen acceso a canales de distribución más grandes. Para desarrollar con éxito una ruta del vino, es crucial establecer alianzas entre bodegas, hoteles, restaurantes, promotoras turísticas y el gobierno local, lo que fomenta una mayor estada de los turistas en la zona.

En resumen, el turismo contemporáneo busca experiencias únicas y productos que satisfagan diversas necesidades. Por lo tanto, las rutas enológicas deben ofrecer actividades complementarias y experiencias emocionantes. El turismo enológico tiene el potencial de promover el turismo regional, fomentar la cooperación entre empresas rurales, impulsar la economía local, mejorar la producción de vino y las condiciones de vida de la población, y preservar el medio ambiente.

Para López-Guzmán Guzmán y Sánchez Cañizares (2008) y López-Guzmán Guzmán et al. (2008), la retroalimentación constante de los turistas que visitan las zonas vitivinícolas es crucial para desarrollar una ruta del vino eficiente y diferenciadora. Esto permite conocer los gustos, preferencias y expectativas de los enoturistas, lo que a su vez impulsa la innovación en los productos y servicios ofrecidos en la ruta, satisfaciendo así las necesidades de los visitantes. Esta retroalimentación positiva puede generar una promoción boca a boca y un rápido posicionamiento de los productos en el mercado.

20 Villanueva Pérez, 2016.

La implementación de una ruta del vino implica la colaboración de múltiples actores económicos en la zona para ofrecer una variedad de servicios a los turistas del vino. Esto incluye la mejora de las infraestructuras de transporte, la disponibilidad de centros de información turística con personal capacitado y el acceso a servicios como restaurantes, hoteles, sitios de interés histórico y cultural, entre otros. El enoturismo contribuye al desarrollo económico de las regiones, ayuda a preservar el patrimonio cultural, impulsa cambios socioeconómicos y facilita la interacción social con la comunidad local²¹.

El enoturismo dinamiza el sector vitivinícola al estimular la economía regional a través de la demanda de una variedad de servicios, que van más allá de las bodegas e involucran a hoteles, restaurantes, museos y la oferta cultural y natural de la zona. En este contexto, el desarrollo de rutas del vino desempeña un papel fundamental en la promoción y comercialización de las regiones vitivinícolas.

En el caso de México, según el Consejo Mexicano Vitivinícola (2020), existen varias rutas de turismo enológico como la Ruta del vino de: Baja California, Aguascalientes, Valle de Parras y Zacatecas, la Ruta del Arte, Queso y Vino de Querétaro, Circuito del Vino de Guanajuato donde se encuentra el Museo del Vino, Vinos y Dinos en Coahuila y hace poco se inauguró la Ruta del Vino de Aguascalientes que incluye visitas a las granjas y gastronomía local. Las actividades principales en el enoturismo incluyen visitas a las bodegas, recorridos por sus instalaciones y degustación de sus vinos. A menudo, se ofrecen degustaciones de productos regionales como quesos y aceitunas. Además, se pueden llevar a cabo actividades complementarias como disfrutar de la gastronomía local, visitar lugares característicos de la zona o participar en experiencias como paseos en globo, paseos a caballo, caminatas y vistas panorámicas, entre otras.

Las fiestas de las vendimias, que tradicionalmente se celebran a finales de agosto y durante septiembre, son eventos llenos de cultura gastronómica, música, arte y vino. En 2019, estas festividades generaron una derrama económica de 990 millones de pesos solo en las regiones de Querétaro, Coahuila, Guanajuato y Baja California durante esos meses²².

Las principales rutas vitivinícolas son la Ruta del Vino de Baja California y la Ruta de Arte, Queso y Vino de Querétaro.

21 Alpízar Padilla y Maldonado Ávalos, 2009.

22 Consejo Mexicano Vitivinícola, 2020.



Figura 1. Ruta de Arte, Queso y Vino en Querétaro. Fuente: Imágenes de Vino mexicano.



Figura 2. Ruta del vino de Aguascalientes. Fuente: Imágenes de Vino mexicano.



Fig. 3. Ruta del vino en Baja California. Fuente: Imagen de Soy Vinícola.

Baja California es la principal región productora de vino en México, contribuyendo con el 83% de la producción total, según el Consejo Mexicano Vitivinícola (2020). En los últimos años, esta región ha ganado reconocimiento a nivel nacional e internacional por la calidad de sus vinos. La Ruta del Vino de Baja California abarca los valles vitivinícolas de La Misión, San Antonio de las Minas y Valle de Guadalupe, que incluyen las delegaciones municipales de El Porvenir, Francisco Zarco, San Antonio de las Minas e Ignacio Zaragoza. Además, se extiende hacia el norte hasta el Valle de las Palmas y hacia el sur a los valles de Santo Tomás.

La Ruta del Vino de Baja California fue establecida en el año 2004 como un programa de promoción para convertir la región vinícola en un producto turístico. Esta iniciativa surgió de la Secretaría de Turismo del Estado con el propósito de atraer visitantes a la zona y fomentar el consumo de vino en Baja California²³. La oferta turística en esta ruta incluye una amplia gama de servicios y atractivos, que van desde pequeñas bodegas familiares hasta grandes empresas vinícolas, restaurantes, hoteles boutique, galerías de arte, tiendas de vino, actividades al aire libre y la venta de productos regionales. Además, se pueden disfrutar de eventos relacionados con la cultura del vino, como las Fiestas de la Vendimia²⁴.

De acuerdo con Meraz Ruíz y Ruíz Vega (2016), en la región enológica de Baja California predominan principalmente las pequeñas bodegas que están

23 Zárate y Barragán, 2016.

24 Meraz Ruíz, 2014.

abiertas al turismo. Aunque esto diversifica la oferta, también puede crear un modelo sobredimensionado que limita la competitividad de la región y favorece la concentración del turismo en torno a medianas y grandes bodegas que tienen una mayor capacidad productiva, financiera y tecnológica. Sin embargo, a pesar de la consolidación de la zona vitivinícola en Baja California, no se ha seguido un plan estratégico organizado para guiar su desarrollo. En el caso de Querétaro, Contreras et al. (2019), señalan que el enoturismo y la configuración turística de la región vitivinícola de Querétaro surgieron debido a una crisis en la vitivinicultura y la llegada de inversiones extranjeras que revitalizaron las actividades productivas. El período comprendido entre 1950 y 1985 se considera el apogeo de la vitivinicultura en Querétaro, con un aumento en la superficie cultivada y la introducción de innovaciones en la elaboración de destilados y vinos.

Los primeros intentos de promoción turística de la viticultura en Querétaro comenzaron en los años setenta con la creación de la Feria del Vino y el Queso. Sin embargo, en la década de los ochenta, la viticultura local enfrentó una crisis debido a la situación económica de México. La recuperación de la zona se dio gradualmente, y en 2007 se estableció la primera versión de la Ruta del Vino, que inicialmente incluía dos bodegas y una quesería. En 2011, el proyecto cambió su nombre a Ruta del Queso y el Vino, y su éxito llevó a la incorporación de más bodegas y queserías. Esta ruta marcó el comienzo formal del enoturismo en la región. El éxito comercial del proyecto aumentó la demanda de los vinos locales consumidos en el lugar, lo que motivó a los productores a enfocarse en la combinación de vino y turismo²⁵.

Alpízar y Maldonado (2009) apuntan que la colaboración exitosa entre las empresas que forman parte de la Ruta del Vino de Querétaro es fundamental para ofrecer a los turistas un producto de alta calidad. Combinado con los elementos distintivos de la región, como el paisaje, la cultura, la gastronomía, la zona rural y las tradiciones, los visitantes pueden disfrutar de una experiencia única. Esto les permite descubrir y apreciar la experiencia que brindan los procesos de producción del vino y el entorno vitivinícola. También les ayuda a comprender las diferencias entre los distintos tipos de vino, sus aromas, sabores y el contexto en el que se producen. Esto contribuye a valorar la imagen y la reputación de la región, fortaleciendo así la posición de la Ruta del Vino como un producto turístico de renombre.

Por otro lado Getz y Brown (2006b), la Ruta del Vino es un producto turístico que atrae tanto a visitantes nacionales como internacionales. Además de las visitas a las bodegas, ofrece una variedad de eventos y actividades como las fiestas de la vendimia, conciertos, eventos gastronómicos, visitas a museos del vino,

25 Contreras et al., 2019.

y más. Estas actividades contribuyen a enriquecer la experiencia turística en la región vitivinícola. Sin embargo para, Alpízar Padilla y Maldonado Ávalos (2009) y Quiñones et al. (2012), existen áreas que requieren mejoras, como la conectividad y el transporte entre las rutas, así como la falta de servicios para los visitantes. Es esencial desarrollar un programa de ordenamiento ecológico para garantizar un crecimiento sostenible y proteger el medio ambiente. A pesar de estos desafíos, la Ruta del Vino tiene un gran potencial y ha experimentado un crecimiento significativo en los últimos años, lo que ha impulsado tanto al sector vinícola como al turístico. La calidad de sus vinos ha ganado reconocimiento a nivel nacional e internacional. Para seguir avanzando, se deben abordar estos desafíos mediante la mejora de la infraestructura, la capacitación y profesionalización del personal en la industria vitivinícola y turística, y la promoción de experiencias excepcionales para los visitantes.

Es importante destacar que varias bodegas han desarrollado proyectos arquitectónicos impresionantes que son respetuosos del medio ambiente y del paisaje circundante. Estos proyectos aprovechan el entorno y las condiciones climáticas de la zona, lo que los convierte en puntos de atracción para el turismo enológico. La arquitectura desempeña un papel fundamental en la promoción y la imagen de marca de los vinos, especialmente en un momento en el que el enoturismo está en auge y se ha convertido en una herramienta importante para las bodegas. Autores como Merino (2015) y Calvo-Andrés (2019) han destacado la relevancia de la arquitectura en este contexto. En el caso de las bodegas mexicanas, la inversión en proyectos arquitectónicos que sean respetuosos del medio ambiente y del paisaje, y que aprovechen las condiciones locales, podría ser una práctica favorable. Esto no solo contribuiría a la promoción de los vinos y al atractivo del enoturismo, sino que también podría ser un elemento distintivo que fortalezca la imagen de marca de las bodegas mexicanas.

Turismo enológico y la arquitectura

Para De Oliveira y Colchete Filho, (2010) y Elías Pastor (2014), las zonas vitivinícolas han experimentado un auge en el turismo enológico, donde el paisaje vinícola y el aumento del turismo de ocio han generado un mayor interés en estas regiones. El turismo enológico implica visitar viñedos, recorrer bodegas, degustar vinos, aprender sobre los procesos de producción y disfrutar de la comida local, así como hospedarse en hoteles de la zona. Estas actividades se han convertido en un motor económico significativo, que puede contribuir a la promoción de productos y lugares específicos. Duarte y Sousa Pinto (2011) consideran que todo lo relacionado con el vino está en alza, desde los cursos de cata hasta la vinoterapia. El vino tiene una carga simbólica muy poderosa que implica tradición, sofisticación, naturaleza,

salud, cultura, paisajes y arquitectura. Estos elementos atraen a los amantes del vino y contribuyen al auge del enoturismo.

Los autores Clavo-Andrés (2019), De Oliveira y Colchete Filho (2010) y Merino Bobillo (2015), observan que la arquitectura contemporánea de algunas bodegas vitivinícolas ha evolucionado significativamente. En lugar de ser simplemente lugares de producción, las bodegas ahora se diseñan con un enfoque empresarial diferente, incorporando aspectos de turismo y cultura. Estos diseños buscan reflejar los valores de la empresa, como el respeto por la naturaleza, que son apreciados por los visitantes enológicos. La nueva arquitectura de las bodegas se centra en la funcionalidad, aprovechando las características del terreno, y busca la sustentabilidad y sostenibilidad sin dejar de lado la innovación. Esta evolución arquitectónica contribuye a crear experiencias memorables para los visitantes del enoturismo.

Las bodegas están abriéndose al enoturismo y utilizando la arquitectura como una forma de mejorar su imagen de marca y competitividad. Además de la funcionalidad, las bodegas contemporáneas buscan la estética y la comunicación visual a través de su diseño arquitectónico. Esta combinación de ecología, funcionalidad y branding contribuye a crear una experiencia enológica que fusiona cultura, turismo, ocio y negocio de manera efectiva²⁶.

Los autores Clavo-Andrés (2019) y Zawada-Pagiel y Zlowodzki (2015) señalan que ante los cambios en el mercado y la creciente competencia, muchas bodegas están adoptando una sensibilidad empresarial diferente. Están colaborando con arquitectos reconocidos para desarrollar proyectos arquitectónicos que transformen sus instalaciones en lugares de cultura y turismo. Este enfoque busca atraer a visitantes y crear una imagen positiva en torno a la elaboración y presentación del vino. La arquitectura se convierte en una herramienta estratégica para diferenciarse y sobresalir en el mercado. Es importante destacar que las bodegas en México han desarrollado proyectos arquitectónicos que buscan ser respetuosos del medio ambiente y del paisaje, al mismo tiempo que ofrecen experiencias turísticas donde los visitantes pueden conocer los procesos de producción, explorar los viñedos y degustar los vinos. Sin embargo, podría haber un mayor enfoque en utilizar la arquitectura como una herramienta adicional para promover las bodegas y sus productos, siguiendo las recomendaciones de autores como Calvo-Andrés (2019) y Merino Bobillo (2015). La arquitectura puede desempeñar un papel crucial en la creación de una imagen de marca y en la atracción de turistas, lo que podría beneficiar aún más a la industria vinícola en México.

El enoturismo o turismo del vino es una actividad en crecimiento que abarca una amplia gama de experiencias relacionadas con el vino. Aunque no

26 Calvo-Andrés, 2019; Merino Bobillo, 2015.

existe una única definición universalmente aceptada, se puede decir que implica visitar bodegas, degustar vinos, conocer los viñedos, aprender sobre el proceso de elaboración del vino, sumergirse en la cultura vinícola, comprar vino y disfrutar de la gastronomía local. Estas experiencias varían según la región y la bodega, lo que hace que el enoturismo sea diverso y enriquecedor para los amantes del vino y los turistas en busca de experiencias únicas.

Las rutas del vino son una respuesta al creciente interés por visitar viñedos y bodegas, ofreciendo un producto turístico que satisface las necesidades de los consumidores y al mismo tiempo promueve el desarrollo económico y social en las regiones vinícolas. Estas rutas permiten a los visitantes explorar las zonas vinícolas, además de proporcionar servicios como alojamiento y restaurantes. A través de folletos y recorridos sugeridos, se promueven las bodegas, hoteles, restaurantes y actividades culturales locales. La colaboración entre bodegas, hoteles, restaurantes, agencias de turismo y las autoridades locales es fundamental para desarrollar estas rutas y fomentar una economía sostenible en la región²⁷.

El turismo, a nivel global, es una industria con un gran potencial económico. Según datos del World Travel & Tourism Council (WTTC) de 2021, en 2019, el turismo contribuyó con un 10,4% al Producto Interno Bruto (PIB) global y generó aproximadamente uno de cada diez empleos en el mundo. En el caso de México, la contribución del turismo a la economía en 2019 representó alrededor del 15% del PIB nacional. Estos números resaltan la importancia del turismo como motor económico tanto a nivel mundial como en el contexto específico de México. Según la Secretaría de Turismo²⁸, en 2020 el PIB Turístico en México representó el 6,7% del Producto Interno Bruto (PIB) nacional. Esta cifra refleja una disminución con respecto al año anterior, ya que en 2019 el PIB Turístico fue del 8,5%. Esta disminución en 2020 se debió en gran medida al impacto de la pandemia de COVID-19 en la industria turística, que resultó en una reducción significativa en la actividad turística y en los ingresos asociados a este sector. Las expectativas de la Secretaría de Turismo para el turismo en México en 2022 son optimistas. Se espera un aumento del 12% en el consumo turístico en comparación con 2021. Además, se espera que la participación del PIB Turístico en el PIB Nacional mejore, alcanzando un 7,1% en la economía nacional. Para finales de 2022, se prevé que la participación del PIB Turístico vuelva a superar el 8,3%. Estos indicadores reflejan la esperanza de una recuperación en la industria turística después de los desafíos causados por la pandemia de COVID-19²⁹.

27 Bruwer, 2003; López-Guzmán y Cañizares, 2008.

28 Datatur Sector, 2021.

29 Gobierno de México, 2022.

Medina (2008) estima que el enoturismo es un sector en crecimiento con un gran potencial en muchos países, y aunque aún enfrenta algunas limitaciones, se pueden vislumbrar oportunidades significativas para su desarrollo futuro. La planificación estratégica y la inversión en este sector pueden contribuir a su expansión y a aprovechar al máximo su potencial. El enoturismo no solo ofrece experiencias únicas a los visitantes, sino que también puede beneficiar a las regiones vinícolas al impulsar la economía local, preservar el patrimonio cultural y promover la sostenibilidad. Ruiz Andrade et al. (2011) consideran que el turismo enológico beneficia a las comunidades en las regiones vinícolas, ya que crea oportunidades económicas y fomenta el desarrollo local. Además, al permitir que los visitantes conozcan los viñedos y las bodegas, así como participen en catas de vino, se educa a los consumidores y se promueve una apreciación más profunda de los productos vinícolas. Esto puede llevar a la fidelidad a la marca y un aumento en la demanda de los vinos producidos en la región, lo que beneficia tanto a las bodegas como a la economía local. El turismo enológico puede ser una forma efectiva de promover la cultura del vino y el desarrollo sostenible en las zonas vitivinícolas.

El turismo del vino presenta numerosas oportunidades y desafíos para Zárate y Barragán Quintero (2016). Puede promover valores ambientales, generar un impacto económico significativo, y crear una fuerte imagen tanto para el vino como para las bodegas. Para tener éxito en este sector, es crucial utilizar la comunicación y la tecnología para dar a conocer los proyectos y satisfacer las demandas de los turistas. Sin embargo, también enfrenta desafíos relacionados con la demanda internacional del vino y la necesidad de mejorar la infraestructura turística. En general, el enoturismo ofrece la posibilidad de desarrollar negocios creativos y diversificados que combinen lo tradicional con la modernidad, lo que es atractivo para los turistas en busca de nuevas experiencias. Con una planificación adecuada, puede convertirse en un motor para un desarrollo turístico sostenible en las regiones vitivinícolas.

También opinan Zárate y Barragán Quintero (2016) que en México el turismo enológico está en sus etapas iniciales, pero ha experimentado un crecimiento prometedor, especialmente en regiones como Baja California. Las casas productoras de vino mexicanas están obteniendo reconocimiento nacional e internacional debido a la calidad de sus productos y están comenzando a abrir sus viñedos y bodegas para experiencias enológicas. La promoción de la Ruta del Vino en Baja California por parte del gobierno estatal es un ejemplo de este impulso. Esta oportunidad de desarrollo enoturístico en México es valiosa, ya que puede ayudar a educar a las personas sobre la enología, fomentar el consumo responsable de vino y crear futuros consumidores informados y apasionados por esta bebida. A medida que el enoturismo continúe creciendo y madurando en México, es

probable que aporte beneficios significativos tanto a la industria vitivinícola como al turismo en el país.

El turismo del vino es realmente una actividad multifacética que involucra a los consumidores, destinos turísticos, bodegas y regiones vitivinícolas en un esfuerzo conjunto. Proporciona una fuente significativa de ingresos tanto para las regiones vitivinícolas como para las empresas locales, y ofrece a los consumidores la oportunidad de aprender sobre el vino, degustar productos de calidad y experimentar la cultura y el entorno relacionados con el vino. En resumen, el enoturismo es una forma única de turismo que combina la pasión por el vino con la exploración de hermosos paisajes rurales y la promoción de la cultura local.

Para Getz y Brown (2006b) el enoturismo tiene un impacto económico positivo tanto a nivel de las bodegas individuales como en las regiones vitivinícolas en su conjunto. Al atraer a los visitantes a las bodegas y las zonas vinícolas, se generan ingresos a través de la venta de vinos, actividades de degustación, alojamiento, restaurantes y otros servicios turísticos. Esto no solo beneficia a las bodegas, sino que también impulsa la economía local y crea empleos en la industria turística. El enoturismo se ha definido de diferentes maneras, por ejemplo, “visitar viñedos, bodegas, festivales y demostraciones de vino para degustar uvas/vino y/o experimentar los atributos de una región vinícola como motivo principal de la visita”. Esta definición refleja la diversidad de actividades que pueden formar parte del enoturismo y cómo este tipo de turismo se centra en el vino como motivo central de la visita³⁰.

Aunque, como indica Carlsen (2004), la definición anterior se ha utilizado en muchos estudios sobre enoturismo, aún no ha surgido una conceptualización unificada. Para Contreras y Thomé-Ortiz (2019), el enoturismo es una actividad que involucra al consumidor, los productores de vino y las autoridades de los destinos turísticos. Desde la perspectiva del consumidor, implica buscar experiencias relacionadas con el vino. Para los productores de vino, es una estrategia de marketing para promover sus productos y educar a los visitantes. Para las autoridades de los destinos turísticos, es una oportunidad para atraer visitantes y generar ingresos. En resumen, el enoturismo es una actividad que abarca diferentes perspectivas y beneficia a varias partes interesadas en la experiencia del vino.

Así es, el enoturismo en México ha tenido un enfoque económico, buscando impulsar el desarrollo de las regiones vitivinícolas y promover las bodegas y sus productos. A nivel internacional, se reconoce que combinar el enoturismo con la gastronomía regional es una estrategia efectiva para promover las regiones vinícolas³¹. A pesar de contar con proyectos arquitectónicos atractivos en algunas

30 Hall, 1996.

31 Contreras et al., 2019.

bodegas mexicanas, no se ha aprovechado completamente su potencial como herramienta de promoción del turismo enológico.

La idea de crear un proyecto conjunto de promoción del turismo enológico que involucre a todas las partes interesadas, como las rutas del vino, la arquitectura de las bodegas, el paisaje y la gastronomía regional, suena como una estrategia efectiva para aprovechar al máximo el potencial económico de las regiones vitivinícolas. La colaboración entre bodegas, hoteles, restaurantes, autoridades gubernamentales, productores locales y artesanos puede ayudar a ofrecer a los turistas enológicos una experiencia completa y memorable, lo que a su vez puede generar publicidad positiva y promover el turismo sostenible en estas áreas. La integración y el trabajo en equipo son clave para el éxito de este tipo de iniciativas.

La arquitectura vitivinícola contemporánea se ha transformado en un lenguaje simbólico que articula tradición, innovación, paisaje y cultura. Más allá de su función técnica en la elaboración y conservación del vino, la bodega ha emergido como un ícono identitario, proyectando valores empresariales, estéticos y medioambientales que se materializan en formas arquitectónicas cargadas de sentido. La creciente colaboración entre arquitectos de prestigio y productores vitivinícolas no solo responde a estrategias de marketing o diferenciación en mercados competitivos, sino que refleja una nueva sensibilidad hacia la experiencia del vino como fenómeno multisensorial y culturalmente enriquecedor.

El enoturismo, como manifestación de esta sinergia entre vino, territorio y arquitectura, representa una poderosa herramienta para el desarrollo socioeconómico de las regiones vitivinícolas. Las rutas del vino, los espacios de degustación y las experiencias inmersivas reconfiguran la relación entre el consumidor y el producto, promoviendo una forma de turismo que educa, fideliza y enriquece culturalmente. México, aunque en una etapa incipiente, ha comenzado a reconocer este potencial, desarrollando proyectos arquitectónicos significativos en sus bodegas que reflejan una búsqueda por integrarse armónicamente en el paisaje y comunicar una identidad vinícola propia.

La arquitectura del vino se consolida así, como un vehículo para activar memorias, resignificar territorios y construir narrativas espaciales que seducen tanto a conocedores como a viajeros. En esta convergencia entre estética, funcionalidad y narrativa, se perfila un campo fértil para la reflexión crítica y la acción profesional, donde el diseño arquitectónico no solo resuelve necesidades prácticas, sino que contribuye activamente a la producción de sentido y valor patrimonial.

Bibliografía

- Alant, K. y Bruwer, J. (2004). "Wine Tourism Behaviour in the Context of a Motivational Framework for Wine Regions and Cellar Doors", *Journal of Wine Research*, 15(1), 27-37.
- Alpizar Padilla, V. A. y Maldonado Ávalos, M. M. (2009). "Integración de la ruta del vino en Querétaro, un producto innovador", *Quivera Revista de Estudios Territoriales*, 11(2), 97-109.
- Beames, G. (2003). "The Rock, the Reef and the Grape. The Challenges of Developing Wine Tourism in Regional Australia", *Journal of Vacation Marketing* 9(3), 209.
- Brunori, G. y Rossi, A. (2000). "Synergy and Coherence Through Collective Action: Some Insights from Wine Routes in Tuscany", *Sociologia Ruralis* 40(4), 411.
- Bruwer, J. (2003). "South African Wine Routes: Some Perspectives on the Wine Tourism Industry's Structural Dimensions and Wine Tourism Product", *Tourism Management*, 24(4), 423-435.
- Calvo-Andrés, M. A. (2019). "La arquitectura del vino en España. Usos en el pasado, valor de comunicación en el presente y previsión de futuro", *BIO Web of Conferences*, (15), 1-5. Disponible en: https://www.bio-conferences.org/articles/bioconf/abs/2019/04/bioconf-oiv2019_03001/bioconf-oiv2019_03001.html [Consultado el 25 de julio de 2022].
- Carlsen, J. (2004). "A Review of Global Wine Tourism Research", *Journal of Wine Research*, 15(1), 5-13.
- Charters, S. y Ali-Knight, J. (2002). "Who is the Wine Tourist?", *Tourism Management*, 23(3), 311-319.
- Chihuahua Global. (2021). *Impulso de la producción vitivinicultora en Chihuahua*. Disponible en: <https://chihuahuaglobal.org/es/impulso-de-la-produccion-vitivinicultura-en-chihuahua/> [Consultado el 27 de julio de 2022].
- Clemente-Ricolfe, J. S., Escribá-Pérez, C., Rodríguez-Barrio, J. E. y Buitrago-Vera, J. M. (2012). "The Potential Wine Tourist Market: The Case of Valencia (Spain)", *Journal of Wine Research*, 23(2), 185-202.
- Consejo Mexicano Vitivinícola (CMV). (2020). *El vino mexicano en números*. Disponible en: <https://uvayvino.org.mx/2020/11/30/el-vino-mexicano-en-numeros/> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Contreras, D. J. y Thomé Ortiz, H. (2019). "Turismo enológico y rutas del vino en México. Estado del conocimiento y análisis de casos", *Rivar* 6, (17), 27-44.
- Contreras, D. J., Thomé Ortiz, H., Espinoza Ortega, A. y Vizcarra Bodi, I. (2019). "Trayectoria territorial de la región enológica de Querétaro, México (1970-2017): enoturismo y calidad territorial", *Cuadernos Gráficos*, 58(2), 240-261.
- Datatur Sector. (2021). *Comunicado de prensa Núm. 773/21*. Disponible en: https://www.datatur.sectur.gob.mx/Documentos%20compartidos/CSTM_2020_

- INEGI.pdf [Consultado el 26 de julio de 2022].
- De Oliveira, D. M. y Colchete Filho, A. F. (2010). "City, Architecture and Wine: Wine Tourism in the Contemporary Society", *BIO Web of Conferences*, 7(03026), 1-7. Disponible en: <https://doi.org/10.1051/bioconf/20160703026> [Consultado el 26 de julio de 2022].
- Duarte, S. y Sousa Pinto, G. (2011). "Paisaje, arquitectura y turismo: el vino como contexto" en Medina, F. X., Serrano, D. y Tresserras, J. (eds.), *Turismo del vino: análisis de casos internacionales*, 35-60. Barcelona: Universidad Oberta de Cataluña.
- Elías Pastor, L.V. (2006). *El turismo del vino: otra experiencia de ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Elías Pastor, L. V. (2008). "Paisaje del viñedo: patrimonio y recursos", *Pasos*, 6(2), 137-158.
- Elías Pastor, L. V. (2014). "El paisaje del viñedo: su papel en el enoturismo", *Rivar*, 1(3), 12-32.
- Euskal Irrati Telebista (EITB). (2023). *Audio: Las catedrales del vino*. Disponible en: <https://www.eitb.eus/es/radio/radio-vitoria/programas/dialogos/audios/detalle/9236212/audio-las-catedrales-del-vino/> [Consultado el 15 de junio de 2022].
- Fernández Barberena, M. J. y Revenga Domínguez, P. (2021). "Influencia de la arquitectura vernácula en las bodegas de vino mexicanas", *UCOARTE. Revista de teoría e historia del arte*, 10, 189-211. Doi: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v10i.13475>
- Fidel, G. (2021). "El turismo del vino en Argentina" en Campés López, R. y Szolnoki, G. (eds.), *Enoturismo sostenible e innovador. Modelos de éxito alrededor del mundo*, 267-280. Madrid: Cajamar Caja Rural.
- Galloway G., Mitchell, R., Getz, D., Crouch, G. y Ong, B. (2008). "Sensation Seeking and the Prediction of Attitudes and Behaviours of Wine Tourists", *Tourism Management* 29, 951.
- Garibaldi, R. y Pozzi, A. (2018). "Creating Tourism Experiences Combining Food and Culture: An Analysis Among Italian Producers", *Tourism Review*, 73(2), 230-241.
- Garibaldi, R. (2020). "Combining Creativity, Culture and Gastronomy in Wineries" en World Gastronomy Institute (ed.), *WGI Global Report 2020: a gastronomic planet*, 94-95. Bubok Editorial.
- Getz, D. y Brown, G. (2006a). "Benchmarking Wine Tourism Development. The Case of the Okanagan Valley, British Columbia, Canada", *International Journal of Wine Marketing* 18(2), 78-97.
- Getz, D. y Brown, G. (2006b). "Critical Success Factors for Wine Tourism Regions: A

- Demand Analysis", *Tourism Management* 27, 146-158.
- Gobierno de México. (2022). *Comunicado 032/2022. Gob.mx*, 15 de febrero. Disponible en: <https://www.gob.mx/sectur/prensa/la-secretaria-de-turismo-presenta-las-expectativas-del-turismo-de-mexico-para-2022?idiom=es> [Consultado el 23 de julio de 2022].
- Hall, C. M. (1996). "Wine Tourism in New Zealand" en Higham, J. (ed.), *Proceedings of the Tourism Dow Under II: A Research Conference*, pp. 109-119. New Zealand: Centre for Tourism, University of Otago.
- Hall, C. M., Longo, A. M., Mitchell, R. y Johnson, G. (2004). "Wine Tourism in New Zealand" en Hall, C. M., Sharples, L., Cambourne, B. y Macionis, N. (eds.), *Wine Tourism Around the World* (pp. 150-174). Oxford: Elsevier Ltd.
- Les Grappes (s.f.). *3 Chiffres pour tout savoir sur l'oenotourisme*. Disponible en: www.lesgrappes.com/en/magazine/oenotourisme/france/3-chiffres-pour-tout-savoir-sur-loenotourisme [Consultado el 28 de julio de 2022].
- López-Guzmán Guzmán, T. J., Millán Vázquez de la Torre, G. y Caridad y Ocerín, J. M. (2008). "Análisis econométrico del enoturismo en España: un estudio de caso", *Estudios y perspectivas en turismo*, 17(2), 98-114.
- López-Guzmán, T. J. y Sánchez Cañizares, S. M. (2008). "La Creación de productos turísticos utilizando rutas enológicas", *Revista Pasos*, 6(2), 159-171.
- Medina, F. X. (2008). "Cultura del vino, gastronomía y enoturismo", *ACE: Revista de enología*. Disponible en: https://www.acenologia.com/ciencia99_1-2/ [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Meraz Ruiz, L., Valderrama Martínez, J. A. y Maldonado Radillo, S. E. (2012). "La ruta del vino del Valle de Guadalupe: Una estrategia competitiva diferenciada para el desarrollo local", *Researchgate*, 1-21.
- Meraz Ruíz, L. (2014). "Análisis estratégico de la zona vitivinícola del Valle de Guadalupe" en Monterrubio, J. C. y López, A. (eds.), *De la dimensión teórica al abordaje empírico del turismo en México. Perspectivas multidisciplinares*, 317-344. México, D.F.: UNAM Instituto de Geografía, UAEM.
- Meraz Ruíz, L. y Ruíz Vega, A.V. (2016). "El enoturismo en Baja California, México: un análisis de su oferta y comparación con la región vitivinícola de La Rioja, España", *Investigaciones turísticas*, (12), 73-98.
- Merino Bobillo, M. (2015). "Arquitectura en el mundo del vino: maridaje de funcionalidad y comunicación", *Opción*, 31(6), 1022-1040.
- Mexicano (s.f.). *Vino mexicano: Enoturismo*, Disponible en: <https://www.vinomexicano.org.mx> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Navarrete, S. (2015). "Proyectar desde la experiencia sensible: arquitectura del vino del estudio Bórmida y Yanzón", *Rivar*, 2(4), 17-39.
- Ortega Santillana, E. (2011). *Las catedrales del vino*. [Video]. Cortos de metraje.

Disponible en: <https://cortosdemetrage.com/las-catedrales-del-vino/> [Consultado el 22 de Julio, 2022].

- Our World in Data. (s.f.). *International Tourist Arrivals Italy*. Disponible en: <https://ourworldindata.org/grapher/international-tourist-arrivals?tab=chart&country=~ITA> [Consultado el 29 de julio de 2022].
- Quiñónez Ramírez, J. J., Bringas Rábago, N. L. y Barrios Prieto, C. (2012). "La ruta del vino de Baja California", *Turismo y Patrimonio Cultural Cuadernos*, (18), 146-147.
- Revinga Domínguez, P. (2006). "Patrimonio cultural y turismo: valor y realidad de la educación patrimonial en el marco de los estudios de turismo en España", *Saberes*, 4, 1-23.
- Revenscroft, N. y van Westering, J. (2001). "Wine Tourism, Culture and Everyday: A Theoretical Note", *Tourism and Hospitality Research*, 3(2), 149-162.
- Ruíz Andrade, J. G., Martínez Moreno, O. C., Verján Quiñónez, R. y Valderrama Martínez, J. (2011). "Aproximaciones al turismo enológico y sus estrategias de mercadotecnia en México", *Gestión Turística*, (16), 137-155.
- Sánchez García, V. E. y Peribáñez Blasco, E. (2015), "Turismo + Vino: un binomio rentable", en De Esteban Curiel, J., Sánchez, V. E. y Antonovica, A. (eds.), *Turismo gastronómico y enológico*, 138. Madrid: Dykinson, S.L.
- Seccia, A. y Garibaldi, R. (2021). "Enoturismo en Italia" en Compés López, R. y Szolnoki, G. (eds.), *Enoturismo sostenible e innovador. Modelos de éxito alrededor del mundo*, 207-220, Madrid: Cajamar Caja Rural.
- Serrano Miracle, D. (2011). "El turismo del vino: la lectura espacial de un binomio estratégico" en Medina Luque, F. X. (ed.), *Turismo del vino: análisis de casos internacionales*, 19-33. Barcelona: Universidad Oberta de Cataluña.
- Soy Vinícola. (2022). *Ruta del vino Baja California*. 15 de febrero. Disponible en: <https://soyvinicola.com/ruta-del-vino-baja-california/> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Thach, L. (2007). "Trends in Wine Tourism". *Wine Business Monthly*, agosto. Disponible en: <https://www.winebusiness.com/wbm/?go=getArticle&dataId=50125> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Tzimitra-Kalogianni, I., Papadaki-Klavdianou, A., Alexaki, A. y Tsakiridou, E. (1999). "Wine Routes in Northern Greece: Consumer Perceptions". *British Food Journal*, 101(11), 884-892.
- Vaquero Piñero, M. (2015). "El turismo enológico en Italia: origen y desarrollo", *Rivar*, (5), 120-140.
- Villanueva Pérez, I. M. (2016). *Análisis descriptivo del turismo enológico*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Sevilla.

- Wineaustralia.com. (2019). *New Results Provide a Better Picture of Tourism to Australian Wine Regions*. Disponible en: <https://www.wineaustralia.com/news/market-bulletin/issue-184> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Wineroutes of Spain. (2021). *Informe de visitantes a bodegas y museos del vino. Año 2020*. Disponible en: <https://wineroutesofspain.com/wp-content/uploads/2021/06/informe-de-visitantes-a-bodegas-y-museos-rutas-del-vino-de-espana-2020-1-1.pdf> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- World Travel & Tourism Council (WTTC). (2021). *Travel & Tourism: Economic Impact*. Disponible en: <https://wtcc.org/Portals/0/Documents/EIR/EIR2021%20Global%20Infographic.pdf?ver=2021-04-06-170951-897> [Consultado el 28 de julio de 2022].
- Yravedra, M. J. y Pérez-Somarría Yravedra, C. (2021). "El enoturismo y la nueva arquitectura del vino en España" en Compés López, R. y Szolnoki, G. (eds.), *Enoturismo sostenible e innovador. Modelos de éxito alrededor del mundo*, 141-158. Madrid: Cajamar Caja Rural.
- Yuan, J. (J.), Morrison, A.M., Cai, L. A. y Linton, S. (2008). "A Model of Wine Tourist Behaviour: A Festival Approach", *International Journal of Tourism Research*, (10), 207-219.
- Zarate Comejo, R. y Barragan Quintero, R.V. (2016). "Importancia del enoturismo en el desarrollo regional del Valle de Guadalupe" en Martínez Moreno, O., Cuevas Contreras, T. y Espinoza Sánchez, R. (eds.), *Examen de tendencias del turismo en el umbral del siglo XX*, 87-102. México, D.F.: Competitive Press S.A. de C.V.
- Zárate Comejo, R. E. y Barragán Quintero, R. V. (2019). "Desarrollo de la oferta turística en la ruta del vino en Baja California (México)", *Sotavento MBA*, (31), 80-90.
- Zawada-Pagiel, K. y Zlowodzki, M. (2015). "The Architecture of Wine Manufacturing and Commercial Sites in Central Europe", *Czasopismo Techniczne, Architektura*, 112(10-A), 73-95. Disponible en: https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redo/resources/29538/file/suwFiles/ZawadaPegielK_ArchitectureWine.pdf [Consultado el 28 de julio de 2022].

CENTRO HISTÓRICO DE CARTAGENA DE INDIAS ESTRATEGIAS EN LA BUSQUEDA DE UN TURISMO SUSTENTABLE

Ricardo A. Zabaleta Puello

Presentación

El ser humano en el cumulo de actividades que a diario en su vida realiza, tiene la imperiosa necesidad del descanso, el ocio y un tiempo de vacaciones. Sujeto a esa necesidad en múltiples facetas y en la medida de sus posibilidades, procede hacer una pausa para ese propósito y se encamina en eso que hoy denominamos turismo y del cual ya en 1905 el ingeniero Eduard Guyer-Freuler, a través de un escrito “fremdenverkehr und Hotelwesen” que traduce: el turismo y la hostelería, lo conceptúa como movimiento de personas hacia un lugar específico con la necesidad de descanso y “cambio de aires”¹; y en eso precisamente consiste esta actividad que año tras año mueve millones de personas a diferentes destinos con esa finalidad.

Muchas ciudades en medio de sus características y acorde a ellas, ofrecen a sus pobladores y visitantes esa posibilidad, la posibilidad de hacer dentro de los diferentes tipos de turismo², entre otros, etnográfico, cinematográfico, gastronómico, literario, científico, recreativo, contemplativo, ecoturismo, etc., o cultural, entendiendo este último como aquel en el cual una persona o grupo de personas realizan un viaje motivados por conocer, comprender, aprender (adquirir conocimientos históricos o culturales) y disfrutar el conjunto de bienes muebles o inmuebles, tangibles o intangibles poseedores de valores históricos, simbólicos y estéticos³ y con rasgos distintivos, espirituales e intelectuales que caracterizan a una comunidad o grupo social de algún lugar que se ha tomado como destino turístico.

1 Castaño, 2005.

2 Es diversa la clasificación del tipo de turismo que en la actualidad se realiza por el mundo entero. La Organización Mundial del Turismo – OMT –, ha establecido unos 18 tipos, dentro de los cuales el turismo Cultural figura como uno de los más apetecidos e importantes.

3 Decreto 763 de 2009, Ministerio de Cultura de Colombia.

Si asociamos algunos conceptos a estas consideraciones, encontramos en el caso de la palabra "lugar" que la arquitecta argentina Marina Waisman (1920-1997) en su libro "Arquitectura Descentrada" lo plantea como aquel espacio que se encuentra definido y condicionado por la historia; lo cual se aproxima muchísimo a los planteamientos que desarrollamos en el presente documento, dado la temática y el caso de estudio a describir.

Consideramos igualmente, describir en el desarrollo de estos planteamientos el concepto relativo al Turismo Sostenible, definido por la Organización Mundial del Turismo (OMT) como: *"El turismo que tiene plenamente en cuenta las repercusiones actuales y futuras, económicas, sociales y medioambientales para satisfacer las necesidades de los visitantes, de la industria, del entorno y de las comunidades"*.

No pretendemos con lo anterior desarrollar un tratado o un discurso elocuente de lo que ha sido el turismo y sus implicaciones, causas o consecuencias en la historia y en especial en Cartagena de Indias, pero si dar claridad a unos conceptos que están implícitos en su desarrollo.

En atención a lo anteriormente referido y como parte fundamental para este escrito, acudimos al siguiente texto extraído de la página de la UNESCO, el cual refuerza nuestra idea fuerza de las políticas y estrategias para el logro de un turismo sustentable:

"Es un hecho bien conocido que el turismo puede ser un enemigo mortal tanto como un firme amigo en materia de desarrollo. Teniendo en cuenta el poder económico de la industria del turismo, ahora considerado como el más grande del mundo por delante de los automóviles y los productos químicos, se debe prestar especial atención a este fenómeno multifacético con sus repercusiones globales. El impacto del turismo es tal que se necesitan estrategias progresivas para preparar el terreno para estrategias internacionales, regionales y locales verdaderamente progresistas".

A ese criterio le apostamos como Ideas Fuerza dentro de las políticas o estrategias que, no solo deben nacer al interior de las instituciones gubernamentales, sino que también nacen desde la sociedad civil, los gremios y la academia; instancias desde las cuales el autor de estas líneas tiene participación significativa en dichos procesos. Para cerrar esta parte motiva de la presentación, agregaríamos al texto de la UNESCO, la búsqueda de lo sustentable, lo cual implica el buen trato al medio ambiente con acciones que no comprometan sus sistemas estructurantes y características fundamentales que lo definen como el gran contenedor de todas

las actividades del ser humano en un espacio físico, geográfico, natural, territorial, real o artificial en el cual, él ha plasmado sus creencias, ideales, pensamientos, teorías, criterios y conocimientos, que a bien, a fecha presente, son para muchos turistas: lecciones de aprendizaje del pasado para su esparcimiento, diversión y conocimiento.

Cartagena de Indias, caso de estudio

Cartagena de Indias Distrito Turístico y Cultural de Colombia, Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad (UNESCO, 1984), capital del Departamento

de Bolívar, ciudad de origen insular, se localiza en el extremo norte del país, bañando sus extensas costas (aprox. 15.4 kms.) con las cálidas aguas del Mar Caribe. (Fig. 1).

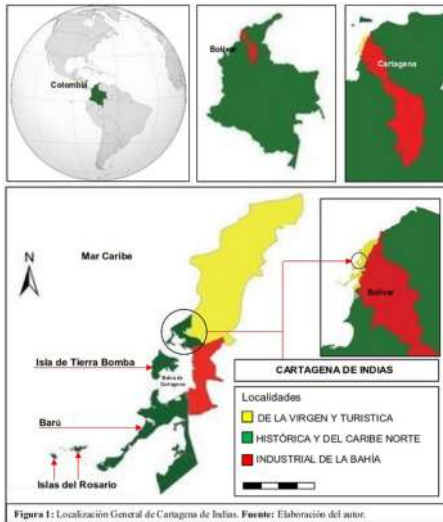


Figura 1. Localización general de Cartagena de Indias.
Fuente: Ph.D. Ricardo Zabaleta P.

Declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 1984, debe su nominación a todos los valores arquitectónicos, históricos, culturales, paisajísticos y sociales que envuelven la ciudad vieja, poseedora de un trazado urbano, donde plazas, calles y callejuelas paramentan inmuebles residenciales, religiosos, administrativos y militares. Estas edificaciones, habientes de todos estos atributos y que conforman en conjunto una unidad coherente con su espacio público, fueron en un momento

histórico inicial, resultado de la adaptación a unas determinantes físicas, culturales y sociales, que con el paso del tiempo le han determinado ser la ciudad turística por excelencia de Colombia.

El hecho de afrontar el conocimiento y los valores representativos que, en una sociedad que con el paso del tiempo construye la arquitectura, generando no solo su imagen urbana, sino también su memoria cultural e histórica, constituyendo a su vez el paisaje y el urbanismo de las ciudades, convierte estos factores en los elementos fundamentales que determinan, en el caso particular de Cartagena de Indias, sus sistemas estructurantes a la vez, los atractivos necesarios para ser conocida.

Cartagena de Indias, sus sistemas estructurales, su arquitectura , su paisaje, atractivos con alto potencial turístico y cultural

De origen insular, la ciudad fundacional, hoy conocida como centro histórico o “corralito de Piedra”, se encuentra separada del área continental o plataforma de tierra firme, por unos cuerpos de agua internos que la confinan, definen y configuran geomorfológicamente constituyendo su sistema hídrico, el cual se conecta de manera ingeniosa a dos grandes superficies acuáticas: por el costado oriental con la ciénaga de la Virgen y por el occidental con la bahía interna y externa de Cartagena, los cuales a su vez se conectan naturalmente con el mar Caribe como una fórmula de oxigenar y recircular sus aguas.

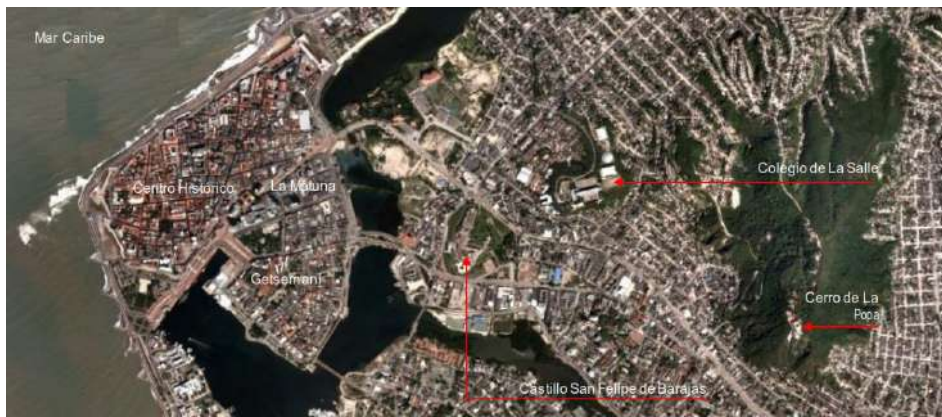


Figura 2. Aerofotogrametría del Centro Histórico y área continental de Cartagena, donde se destaca el fuerte San Felipe de Barajas, Colegio La Salle, el cerro de la Popa y los cuerpos de agua que circundan la ciudad fundacional, constituyendo en conjunto un paisaje natural, cultural y urbano de gran significación para los cartageneros. PhD. Ricardo Zabaleta P. Fuente: 2016. IGAC.

Esta particular conformación insular, le permite disfrutar de hermosas playas e islas con todo el encanto del sol, el mar y el paisaje natural fusionados a un conjunto de estructuras fabriles, únicas en América (36 hornos de cocción y producción de cal) y a un sistema de fortificaciones aisladas localizadas en puntos estratégicos de la isla de Tierra Bomba, que más allá de ser poseedoras de antiguas historias, simbolismo y significado cultural, son lugares con gran potencial turístico; que junto a cuatro poblados de comunidades isleñas afrodescendientes radicadas en esta isla (Tierra Bomba, Caño del Oro, Punta Arena y Bocachica), son ese patrimonio tangible e intangible que hacen parte vital de la historia local en las dimensiones y diversas escalas de un turismo recreativo y cultural que le apuesta a su sustentabilidad.

Con un sistema orográfico de gran importancia que irrumpe en el perfil de su horizonte, sobresale en él y haciendo parte vital del paisaje cultural⁴ de Cartagena de Indias, el famoso cerro de la Popa, a 180 metros sobre el nivel del mar, guardián y vigía de la ciudad por siempre, resguarda en su cima el templo y convento de Nuestra Señora de la Virgen de la Candelaria, patrona de los navegantes y por ende de Cartagena. Siendo parte de las estribaciones y colinas de la Popa, se destaca por su imponencia en el área continental, en el conocido cerro de San Lázaro, el fuerte San Felipe de Barajas, fortificación encargada de resguardar en la



Figura 3. Panorámica general costado sur este del Fuerte San Felipe de Barajas. Ph.D. Arq. Ricardo A. Zabaleta Puello, 2020. Fuente: Ph.D. Arq. Ricardo A. Zabaleta Puello.

colonia el único acceso por tierra firme a la ciudad fundacional, hoy el monumento más visitado por turistas nacionales e internacionales de Colombia⁵.

Estos dos aspectos, hídrico y orográfico, constituyen parte de los sistemas que estructuran, no solo la geomorfología de la ciudad, sino también toda su estructura urbana, la cual, desde su centro histórico se condiciona a una arquitectura y un urbanismo pre existente con altos valores físico espaciales, estéticos, ambientales e históricos, donde sus edificaciones vitalizan ese potencial

4 Haciendo parte fundamental de la estrategia militar que permitió defender a Cartagena de Indias de los ataques piráticos, el contexto geográfico en el que se encuentra implantado el cerro de la Popa, con su templo, convento y anexidades, entre ellas tres baterías militares que la defendían desde lo alto, configura en la distancia y en la topografía de un extenso territorio, junto al Fuerte San Felipe de Barajas al sur oriente del área continental y los baluartes de Santa Catalina y San Juan con sus cortinas de murallas en el costado oriental del centro histórico, una gran área que hoy constituye, por lo allí acontecido en épocas virreinales, un paisaje cultural de gran significación histórica y cultural de la ciudad, digno de ser conocido y visitado.

5 En 2017 un total de 588.997 personas visitaron el fuerte o Castillo San Felipe de Barajas produciendo una renta por valor de \$11.799.047.837. Información suministrada por la Escuela Taller Cartagena de Indias, entidad encargada de la administración de las fortificaciones en Cartagena de Indias.

turístico que la caracteriza desde lo edilicio y constructivo, involucrando en ello todo ese patrimonio intangible que se encuentra fusionado a la historia de sus inmuebles, a las tradiciones, ceremonias y celebraciones, que testimonian, evocan y recuerdan la memoria histórica de la ciudad como el máximo legado cultural que está en cada espacio, lugar y rincón del “Corralito de Piedra” y que lógicamente, se ha extendido a otros sitios, relatando historias de otros tiempos posteriores a la colonia, también de igual importancia histórica y turística.

Lo natural fusionado a lo construido, germinan y dan como resultado una fórmula inequívoca para el tema de lo turístico: un atractivo desde el punto de vista de lo recreativo, lo contemplativo, lo gastronómico, lo ecológico, lo ambiental, paisajístico, urbano arquitectónico y en sumatoria de todos estos aspectos, lo cultural. Eso es Cartagena de Indias, un cúmulo de facetas abiertas al disfrute de sus espacios, su historia, su música y su cultura, no en vano este territorio ha parido grandes literatos, novelistas, actores, cantantes, músicos, poetas, deportistas y un sin número de personajes que han hecho grande su cultura y la del país.

Para 2012, dos años después de haberse ejecutado el Plan de Revitalización del centro histórico de Cartagena de Indias, proyecto que recuperó la habitabilidad de sus plazas para la gente ante la prevalencia que por mucho tiempo tuvo el vehículo sobre el peatón, la revista inglesa *Wanderlust*, una de las más prestigiosas publicaciones de viajes en Europa recomendó al “Corralito de piedra” como un lugar que debe ser visitado afirmando textualmente que “es una de las 10 mejores joyas turísticas del mundo para visitar”⁶.

Cartagena de Indias es poseedora de un patrimonio urbano arquitectónico importante constituido por una red de espacios públicos correspondientes a plazas como la Aduana y de los Coches por citar algunas y una infinidad de inmuebles correspondientes a diferentes géneros arquitectónicos, como el religioso, civil, institucional, residencial, educativo, etc., todos, hoy al servicio del turismo local, nacional e internacional. Un patrimonio digno de ser conocido por todos sus valores, para lo cual, con el propósito de poder satisfacer las necesidades de conocimiento, descanso y disfrute por parte de quienes los visitan, se han generado empresas privadas, mixtas, institucionales, prestadores de servicios turísticos encargadas de ello.

De igual forma, el ingenio popular de la gente, en especial de la más vulnerable económicamente, se “rebusca”⁷ haciendo música en las plazas o

6 Diario El Universal 2012. El Universal.com.co periódico oficial de Cartagena de Indias, versión digital. María Alejandra Cardona, periodista.

7 Término con el que se le designa, en Cartagena de Indias, a la acción realizada por personas que están sin trabajo alguno, con el propósito de generar ingresos para su economía personal. Trabajo muchas veces realizado de manera informal; en algunos casos, grupos folclóricos que muestran la música y bailes autóctonos que toman como escenario, las plazas y las calles del centro histórico.



Figura 4. Vista panorámica aérea de la Torre del Reloj Público de Cartagena de Indias, le antecede la Plaza de la Paz y al fondo la Plaza de los Coches con la estatua del fundador Don Pedro de Heredia. IPCC, 2018. Fuente: Instituto de Patrimonio y _cultura de Cartagena – IPCC -.

vendiendo informalmente artesanías o productos típicos de la ciudad. El Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena – IPCC - apoya a estos grupos con los uniformes y otras ayudas. Esto es una manera de crear conciencia de lo que somos y de nuestro legado cultural; quizás pudiera ser mejor, pero es lo que de momento se tiene.

Tal como el urbanista norteamericano Kevin Lynch, en su libro “La imagen de la ciudad,” afirma que la función del paisaje urbano, es en parte la de crear una imagen para ser recordada y causar deleite, el paisaje, no solo urbano, sino cultural de Cartagena de Indias, encaja perfectamente en esta definición y se reafirma mucho más con las ofertas de estas empresas prestadoras de servicios turísticos; todo lo anterior apunta de una manera singular a generar un destino turístico sostenible en el tiempo, ya que de múltiples formas, la arquitectura y el urbanismo cartagenero, generan los escenarios propicios, que envueltos en multiplicidad de historias satisfacen las curiosidades del turista, así como sus ansias de conocimiento, al tiempo, que múltiples personas que se “rebuscan” de diversas formas de este turismo, generan otras prácticas de tipo cultural, creando de cierta manera, un equilibrio de participación de esta actividad, lo que a su vez es sustentable y sostenible sin deterioro del ambiente y si en beneficio de todos.

No podemos dejar de citar en estos apartes, desde lo urbano arquitectónico, el papel importante que la torre del Reloj Público tiene como símbolo y elemento icónico de la ciudad, pues fuera de ser uno de sus más admirados monumentos, es la que la representa internacionalmente; el reloj público es para Cartagena de Indias, lo que la estatua de La Libertad es para NY y la torre Eiffel para Paris. (Fig. 4).

La Torre del Reloj Público, junto a otros edificios de importancia y al sistema fortificado, constituyen parte del patrimonio arquitectónico y urbano de la ciudad fundacional. En igual circunstancia, en tiempo e importancia histórica, la zona insular, localizada al occidente y haciendo parte estratégica de la geomorfología del territorio, conforman el conjunto monumental fortificado y fabril de la ciudad de Cartagena de Indias; donde en torno a ellos, todo un mundo de historias y legado cultural, están presentes para ser conocidas. Programas y campañas desde diversas instituciones y de los actores aquí citados como principales, desarrollan iniciativas que velan por lograr un turismo sano y respetuoso con los monumentos y el ambiente, de igual forma, es la excusa perfecta para muchas personas en sacar a relucir habilidades para ponerlas al servicio del turismo, generando de esta manera ingresos económicos, moviendo la economía local en otra escala diferente, donde todos nos beneficiamos, en especial las comunidades raizales afrodescendientes que pueblan esos territorios.

Por otra parte, las plazas y las calles, son lugar obligado para todo turista que recorre el centro histórico. Las murallas, antiguos escenarios bélicos, hoy son parte fundamental en la puesta en valor de viejas historias y relatos que se conocen a través de esos recorridos, su uso es contemplativo y de disfrute, donde bares – restaurantes, ocupan por concesión algunos de sus baluartes, siendo estos también, un buen atractivo para degustar lo típico de la ciudad y presenciar la puesta de sol en los atardeceres cartageneros. Todo un cumulo de actividades en favor del turismo, del turista, de los prestadores de servicio (formales e informales) sin detrimento de los monumentos que garantizan la actividad turística justificando su disfrute y conocimiento de forma sostenible y sustentable.

Una bella visión de todo lo anterior tuvo en 1928 el poeta cartagenero Luis Carlos “el Tuerto” López, cuando con tono nostálgico, describe a través de su poema lírico: “A mi ciudad nativa”, el amor y el cariño que se le puede tener al terruño donde se nace y que con el paso del tiempo se convierte en parte de sus valores. Hoy emblema de todos los cartageneros...

A Mi Ciudad Nativa
“Noble rincón de mis abuelos: nada
como evocar; cruzando callejuelas,

los tiempos de la cruz y de la espada,
del ahumado candil y las pajuelas.

Pues ya pasó, ciudad amurallada,
tu edad de folletín... Las carabelas
se fueron para siempre de tu rada...
¡ya no viene el aceite en botijuelas!

Fuiste heroica en los años coloniales,
cuando tus hijos, águilas caudales,
no eran una caterva de vencejos.

Más hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno, les tiene a sus zapatos viejos”.

Son los zapatos viejos, otro de los monumentos más reconocidos de Cartagena, obra del escultor colombiano Héctor Lombana Piñeres, constituyen otro de los atractivos, a nivel de espacio público más visitados de la ciudad. Inspirados en



Figura 5. Monumento a los Zapatos Viejos en el barrio Pie de la Popa, al fondo el majestuoso Fuerte San Felipe de Barajas. PhD. Arq. Ricardo Zabaleta Puello, 2020. Fuente: PhD. Arq. Ricardo Zabaleta Puello.

este poema, son emblema de uno de los intangibles más preciados de los cartageneros: su amor por el “*corralito de piedra*”; a su vez una de las fortalezas más importantes al momento de generar sentido de pertenencia como una de las estrategias que hace parte de la campaña de turismo incluyente “Cartagena Mia”, que adelantan en alianza más de 45 entidades públicas y privadas; entre ellas el ente que regenta el patrimonio y la cultura de la ciudad, el IPCC en nombre de la Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias. (Fig. 5).

Los actores

Cartagena de Indias, cuenta con el Único Centro Histórico Patrimonio de la Humanidad Certificado en Turismo Sostenible por Icontec - Instituto Colombiano de Normas Técnicas y Certificación -, el cual se ha logrado gracias a la articulación

de más de 45 instituciones públicas, privadas, academia y ciudadanos, que han trabajado mancomunadamente en las dimensiones ambientales, socioculturales y económicas que permitieron la creación de diferentes programas y campañas en pro de ello.

Desde lo público, el IPCC que es el ente encargado de proteger, promocionar, difundir y regular el patrimonio cultural de Cartagena de Indias. Cuatro objetivos así lo evidencian:

- La salvaguardia del patrimonio cultural del Distrito.
- La promoción y estímulo a la creación, a la investigación, y a la actividad artística y cultural.
- Promover la formación cultural y el fortalecimiento de la identidad y sentido de pertenencia de la comunidad Distrital.
- Generar y consolidar procesos para el reconocimiento, fortalecimiento y divulgación del carácter pluri étnico y multicultural de la ciudad y sus corregimientos.

La Sociedad Colombiana de Arquitectos – SCA - regional Bolívar, de la cual el autor de este trabajo funge como presidente, es una corporación civil sin ánimo de lucro, fundada el 25 de octubre de 1966, órgano consultivo del gobierno que tiene por objeto integrar solidariamente a los arquitectos para desarrollar actividades de fomento, desarrollo y promoción de la función social, académica y cultural de la Arquitectura, preservar la ética profesional, orientar las relaciones de los arquitectos con el Estado, con la comunidad a la cual sirven, y de los arquitectos entre sí, procurando la protección del medio ambiente y del patrimonio cultural.

La Corporación Turismo Cartagena, entidad mixta y de carácter civil que surge en el 2001, ante la necesidad de aunar esfuerzos para el fortalecimiento y desarrollo del sector turístico de la ciudad, particularmente en la coordinación de los esfuerzos privados e institucionales de los actores que animan la presentación de los servicios turísticos de Cartagena. Propende por fortalecer el posicionamiento de Cartagena como una ciudad más competitiva como destino turístico nacional e internacional.

La academia, desde la universidad San Buenaventura Cartagena, su programa de Arquitectura contempla en su pensum académico un programa de proyección social que se articula con las diversas asignaturas y semilleros de investigación desde los cuales se desarrollan iniciativas que apuntan a los propósitos aquí expuestos; muchos de estos proyectos se dan en alianza con la SCA y el IPCC.

Entre estas instituciones surgen ideas que se cristalizan a través de convenios y contratos, como es el caso de la SCA con la Corporación Turismo Cartagena de Indias en el proyecto de senderos e infraestructura ecoturística y

ecológica para los pobladores de Orika⁸ en Isla Grande, archipiélago de las Islas del Rosario al occidente de Cartagena en pleno mar Caribe, donde los protagonistas y beneficiados directos son sus pobladores en un planteamiento totalmente sustentable.

Las acciones

Política de Sostenibilidad

La Corporación Turismo Cartagena de Indias – Corpoturismo - trabaja por el Centro Histórico en aras de conservar su ambiente, en la promoción y preservación de su cultura y patrimonio, con criterios de inclusión social, teniendo en cuenta la relación e interacción que existe con los ciudadanos, las comunidades, empresarios, visitantes y turistas. En ese sentido esta Corporación ha planteado y liderado políticas que apuntan a fortalecer un turismo nacional e internacional con compromiso social y responsabilidad ambiental en una ciudad que como Cartagena por sus características se convierte en el sitio ideal para el turismo de reuniones, entre otras:

- Cartagena como centro de eventos y de negocios
- Cartagena como escenario de bodas
- Congresos, convenciones e incentivos.
- Ferias y festivales

Eventos que se han institucionalizado tales como el FICCI - Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - que alcanzó este año su versión No. 60, un evento de proyección internacional que genera todo tipo de actividades y empleos directos e indirectos que benefician de diferentes formas a los cartageneros.

El Hay Festival Cartagena de Indias que se define por la difusión de la cultura y el compromiso social. Literatura, artes visuales, cine, música, geopolítica, periodismo, medioambiente... se mezclan en un entorno de diálogo y celebración. Con 14 años de vida, el festival ha pasado a ser uno de los eventos literarios más importantes del mundo hispano. El XIV Hay Festival Cartagena de Indias se celebró en 2019. Este evento promulga y desarrolla:

- Intercambio cultural, la educación y el desarrollo.
- Eventos inclusivos y accesibles con artistas internacionales.
- Acción social y educación. 20% de las boletas disponibles de manera gratuita para estudiantes y HAY JOVEN, programa de eventos exclusivo para

⁸ Orika. Comunidad afrodescendiente que hace parte del Archipiélago Islas del Rosario – Parque Nacional Natural Corales del Rosario y de San Bernardo, complejo de reserva natural de ecosistemas marinos conformado por 31 islas, ubicadas al oeste de Cartagena, población asentada en Isla Grande, la mayor y más poblada del conjunto.

estudiantes.

- Programas continuados de animación a la lectura y comprensión lectora. Con socios como PLAN Internacional, Alcaldía de Cartagena y Gobernación de Bolívar entre otros.

- Colaboración con instituciones, organismos y empresas privadas locales e internacionales, maximizando el impacto de nuestra propuesta y el aprovechamiento del festival por parte de la población local.

A continuación, se detallan 20 razones del por qué el Centro Histórico de Cartagena de Indias está certificado como Destino Turístico Sostenible (Corporación Turismo Cartagena de Indias):

- El Centro Histórico, desarrolla programas ambientales que fomentan el respeto a los ecosistemas, los cuales se articulan con las actividades sociales y económicas que se desarrollan en el destino.

- El Centro Histórico, desarrolla programas socioculturales que establecen las necesidades que deben satisfacerse de la sociedad teniendo en cuenta la comunidad, empresarios, visitantes y turistas. En miras de preservar y promocionar el patrimonio local.

1. Se mantiene la continuidad del servicio de agua por encima del 95% en condiciones óptima para el consumo humano.
2. Se cuenta con 3 puntos de información turística funcionando con energía solar.
3. Se cuenta con el programa Mi cuadrante limpio y Limpiarte “Red de limpieza y conservación de nuestro patrimonio.
4. Se realizan campañas permanentes para la conservación y protección de la fauna y especies en vía de extinción.
5. Se cuenta con espacios públicos adoptados por la empresa privada para la preservación de la flora.

- El Centro Histórico, desarrolla programas socioculturales que establecen las necesidades que deben satisfacerse de la sociedad teniendo en cuenta la comunidad, empresarios, visitantes y turistas. En miras de preservar y promocionar el patrimonio local, como, por ejemplo:

6. Se tiene claro que el ciudadano es parte fundamental de este proceso, por lo cual se cuenta con una campaña de turismo incluyente “Cartagena Mía”, buscando que el cartagenero conozca y aprecie el valor cultural y

patrimonial de la ciudad en la que vivimos, con el lema "Porque conocerla más es quererla más".

7. Se cuenta con la estrategia de protección a nuestros niñas, niños y adolescentes contra la explotación sexual, el cual es un valor que todos reconocemos y acogemos en el sector turismo de Cartagena de Indias. ha sido muy satisfactorio ver como la estrategia "La Muralla soy Yo" ha sido destacada por la UNICEF, como un ejemplo a nivel internacional y a nivel nacional se ha querido replicar en otros destinos, teniendo en cuenta el impacto en medio de comunicación, su articulación y resultados.

8. Se cuenta con una agenda quincenal de la oferta cultural de la ciudad.

9. Se cuenta con programas de Control y protección de bienes de patrimonio muebles e inmuebles nacionales y distritales.

10. Se institucionalizó un evento de la comunidad de Getsemaní, para el apoyo y visualización de las unidades productivas. "Pedregazo Calle de las tradiciones"⁹.

El Centro Histórico desarrolla programas económicos que, como medida del bienestar, cuente con un equilibrio entre la cantidad de bienes materiales y servicios útiles producidos en el destino, teniendo en cuenta la relación que existe entre la comunidad, empresarios, visitantes y turistas, midiendo la satisfacción y apuntándoles a estrategias de seguridad y desarrollo de las comunidades. Como, por ejemplo:

11. Cartagena cuenta con una marca de ciudad, para la promoción de sus productos y servicios a nivel nacional e internacional.

12. Se tiene un sistema de información turística de la ciudad. (SITCAR) con cifras y medición del nivel de satisfacción de turistas y ciudadanos.

13. Se incentiva la creación y formalización de empresas por parte de la comunidad local, en articulación con sector público, sector privado y la academia

14. Se cuenta con un Modelo nacional de vigilancia comunitaria por cuadrante, el cual nos hace un Centro Histórico Seguro.

15. Se cuenta con programas de formación y sensibilización a las comunidades y empresarios en materias de turismo sostenible.

16. Cartagena de Indias, dentro de su Histórico, es sede de eventos de alto impacto a nivel nacional e internacional, tales como: el Festival de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), Festival de Música, Hay Festival (Literatura), Ferias de Turismo Náutico, los cuales generan de empleo y desarrollo de la capacidad empresarial.

⁹ "Pedregazo", término referido a las acciones que se desarrollan de tipo cultural en la calle de El Pedregal.

· El Centro Histórico, cuenta con programas generales, los cuales son transversales en todas las dimensiones de sostenibilidad, que apuntan, desde la prevención de cualquier emergencia, a mejoramiento de las infraestructuras turísticas, y de acciones que promuevan la calidad Turística del destino, con el fin del buen desarrollo de la actividad dentro de la delimitación del territorio que comprende este sistema de gestión, como, por ejemplo:

17. Se cuenta con Plan anual de Mantenimiento de Infraestructura Centro Histórico.

18. Se realizan simulacros relacionados con desastres naturales como: Tsunami, Ciclones y Huracanes, las cuales tienen incidencia en el Centro Histórico.

19. Se cuenta con un programa de organización y regulación de vendedores informales, para trabajar por la calidad turística de la ciudad.

20. Se cuenta con brigadistas permanentes para el control de vendedores en las calles del Centro Histórico.

La Sociedad Colombiana de Arquitectos Regional Bolívar, en su condición de órgano consultivo del gobierno y en virtud de su deber ser, aún esfuerzos y desarrolla proyectos en beneficio de la comunidad a través de alianzas o convenios con instituciones públicas o privadas, en atención a su relación con el Estado, la Academia, la Comunidad y los arquitectos entre sí. Es compromiso de la SCA la búsqueda de un desarrollo sustentable en cada una de sus iniciativas como fórmula para el equilibrio armonioso de ambiente, paisaje, arquitectura, comunidad y patrimonio; entendiendo que, a través de las capacitaciones y proyectos que realizamos, los conceptos sustentables de ecoforma¹⁰ y socioforma¹¹ primen como acciones fundamentales para este objetivo.

Una de estas acciones, ya citadas, tuvo que ver, entre otros, con el trabajo realizado en 2019 para la Corporación Turismo Cartagena de Indias (CORPOTURISMO), en desarrollo de su misión institucional de liderar la consolidación de la ciudad como una sociedad turística sostenible dentro de un marco de confianza y articulación con los diferentes grupos de interés, gestionando, coordinando y ejecutando acciones entre los sectores público y privado que han conllevado al fortalecimiento de la competitividad, calidad y promoción nacional e

10 La forma eco sistémica profunda, integral y compleja, que genera una respuesta a los condicionantes naturales y a la identidad del paisaje cultural tanto en macro escala, como en las escalas intermedias y micro. Foro Latinoamericano de Ciencias Ambientales –FLACAM-. Puesta en Valor de los atributos bio-ambientales del centro histórico de Cartagena de Indias, Tesis de Maestría en Desarrollo Sustentable del suscrito UnLA, La Plata, Argentina (2014).

11 La forma de la deseabilidad social de la ciudad sobre la base del desarrollo local, la generación de empleos y la calidad de vida e inclusión de todos los sectores



Figura 6. Perspectivas de algunos de los proyectos desarrollados por la SCA Bolívar para los pobladores de Orika. En su orden El Puertecito, muelle Sector La punta, Casa Cultural y musical "Paito". Dibujos: Ph.D. Arq. Ricardo Zabaleta Puello, 2019. Fuente: Proyecto Ecoturístico y sustentable Orika, Corpoturismo – SCA Bolívar.

internacional de la oferta turística de la ciudad, por lo cual se suscribió un contrato de consultoría mediante el cual la SCA Bolívar realizó los diseños arquitectónicos y la ingeniería de detalle del proyecto turístico de senderismo en Isla Grande en el archipiélago de las Islas del Rosario en Cartagena; organizando espacios de aprovechamiento turístico cultural, demarcando rutas a través de un recorrido ecoturístico y ecológico, para ser ofrecido como producto turístico sostenible, en beneficio de la comunidad étnica de Orika, con el propósito de aportar a la descentralización del turismo, aprovechando la naturaleza, la cultura y belleza del territorio insular:

Un proyecto que apunta al aprovechamiento de los atractivos naturales y turísticos de la isla desde una perspectiva y dimensión de escalas sostenibles y sustentables en beneficio único y total de la comunidad afrodescendiente de los pobladores de Orika. (Fig. 6).

Complementando este tipo de acciones, la universidad San Buenaventura Cartagena, desde su programa de Arquitectura y a través del suscrito, se viene desarrollando una serie de estudios relativos a las mediciones ambientales de edificios y espacios públicos del centro histórico con la finalidad, no solo de entender el comportamiento bio-ambiental de los elementos que conforman las edificaciones y el paisaje colonial cartagenero desde esa dimensión, sino generar conocimiento en el estudiante de arquitectura desarrollando a su vez, propuestas urbano arquitectónicas y paisajísticas que buscan la sustentabilidad ambiental del conjunto monumental del centro histórico, en aras de obtener espacios públicos y edificios (Bienes Inmuebles de interés Cultural – BIC-) confortables para el disfrute de propios y visitantes.

En esa medida hemos realizado desde el año 2008, cuando se da inicio, por parte del suscrito, a la maestría en Desarrollo Sustentable en la Universidad Nacional de Lanus (UnLA) en La Plata, Argentina, una serie de estudios, diagnósticos y propuestas que incorporan en su elaboración la toma de mediciones ambientales de esos espacios y edificios patrimoniales, como parte de un gran proyecto que llama la atención de las entidades distritales y profesionales independientes (arquitectos restauradores) a ese respecto, logrando recuperar y mejorar las condiciones de confort térmico de los mismos a través, también, de los elementos tipológicos bajo los cuales fueron creados con ese propósito; pues mucho de los orígenes de la Cartagena de Indias Virreinal, se centran en ellos. Es el caso, por citar



Figura 7. Plaza de la Aduana, aspecto en 2008 y modelación virtual del estado final para 2010, producto del Plan de Revitalización del centro histórico de Cartagena de Indias. Arq. Restaurador Alberto Samudio Trallero. Fuente: Plan de Revitalización Centro Histórico Cartagena de Indias, Alcaldía Mayor de la ciudad, Arq. Restaurador Alberto Samudio Trallero..

alguno, de la plaza de la Aduana en pleno centro histórico en 2010. (Fig. 7).

Como una nota aclaratoria al final de este documento, dado que su elaboración como comunicación para el III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Patrimonio Arquitectónico, se dio antes de la pandemia Covid 19, queremos manifestar algo de la situación actual que enfrenta Cartagena de Indias al respecto, en especial su centro histórico como destino turístico de excelencia, tanto para colombianos como para extranjeros.

En el proceso de aislamiento obligatorio bajo el cual nuestra nación y el mundo se encuentra, el sector turístico en Cartagena es uno de los más afectados



Figura 8. Flyers publicitarios conversatorios virtuales organizados por la SCA Bolívar y otras instituciones en periodo pandemia. Fuente: Sociedad Colombiana de Arquitectos Bolívar, 2020.

en el desarrollo de todas sus actividades, razón por la cual la gran mayoría de negocios (bares, restaurantes, museos, centros de arte, etc.) se han cerrado a la visita pública, pero con ansias y en espera de su reactivación en la medida que las circunstancias lo permitan. Las autoridades distritales y nacionales son conscientes del perjuicio económico que esto ha significado para inversionistas locales, nacionales y foráneos, donde la inversión pública y privada es muy reservada en estos momentos, poniendo en riesgo, no sólo la esencia de Cartagena de Indias como destino turístico nacional e internacional, sino también la capacidad de uso de sus espacios y en especial de muchos de sus inmuebles patrimoniales.

Esta nueva situación a la cual nos enfrentamos, desborda los intereses de los actores citados y desde la virtualidad surgen nuevas formas de ver la vida. Estamos en un proceso de reinventarnos para poder afrontar esa problemática. Detrás de ella personas, instituciones y familias, se han visto abocadas a la quiebra y renuncia de sus negocios; hoy tenemos un centro histórico desolado y solo, con la misma alegría de sus balcones, sus callecitas y plazas, que esperan una pronta solución, lo urbano, arquitectónico, ambiental, paisajístico y patrimonial, por primera vez se encuentran solas sin la presencia humana, la naturaleza hace presencia en su ambiente y de igual forma brinda la oportunidad de generar propuestas, algunas innovadoras, otras no tanto, pero que al final buscan el propósito de la manutención, económica por parte del individuo, la colectividad, la institucionalidad, etc., y por otra parte la del buen estado de los BIC. En ese propósito trabajamos mancomunadamente, IPCC, SCA, las universidades y otras instituciones, tratando de salvaguardar nuestras economías, el sector turístico y la conservación de lo que representa

La propuesta de los arquitectos para abrir las playas de Cartagena

JULIE GONZÁLEZ ORTEGA | @ElUniversalCtg | 30 de junio de 2020 12:00 AM



Las playas están cerradas desde mediados de marzo. //Julio Castaño Beltrán- El Universal.

Figura 9. Publicación en El Universal el 30 de junio de 2020 sobre el modelo de playas que plantea la SCA Bolívar para la reapertura de estas ante la pandemia. Julio Castaño Beltrán. Fuente: Diario El Universal, periódico oficial de Cartagena de Indias.

nos encontramos en pie de lucha por la supervivencia de todos los sistemas que estructuran nuestra ciudad como un gran ecosistema, donde el ambiente como contenedor de todo lo que significa lo urbano, lo socio económico cultural, arquitectónico y paisajístico, enfrenta su peor reto y es lograr su reactivación en simbiosis con la presencia humana, sin riesgos de contagio y si con el deseo del disfrute de todos los atractivos que ofrece, así como del conocimiento de su historia y de su patrimonio cultural.

No es una tarea fácil, los efectos se han hecho sentir y han generado perjuicios de gran magnitud en la economía del sector turístico, reinventarnos es la nueva faceta y en ese proceso se está trabajando. Muchos museos han abierto sus puertas de manera virtual permitiendo disfrutar desde diversas TICs sus colecciones y el conocimiento de su historia. Webinar (seminarios virtuales), conversatorios y foros, han sido la medida a tomar para compartir todos estos valores y saberes entre especialistas y la ciudadanía en general siendo hasta ahora una de las claves o victorias tempranas en esta lucha por la supervivencia del conocimiento y del disfrute de un patrimonio en convivencia con la pandemia y post pandemia.

En medio de toda esta situación, queda demostrado que las alianzas estratégicas interinstitucionales son una buena fórmula para lograr de cierta manera la búsqueda de un turismo basado en conceptos de sustentabilidad.

Todas las instituciones aquí citadas trabajan por objetivo similares, intuyendo y presentando propuestas desde diferentes perspectivas. La SCA Bolívar presentó

el conjunto monumental del centro histórico.

Desde el gobierno nacional, se están adoptando medidas, que en primera instancia preserven la vida humana, muy a pesar de ello la pandemia ha hecho su trabajo y son múltiples los efectos negativos que ha producido, no sólo en ello, sino también en una de las actividades más importantes en la economía de la ciudad, el sector turístico, algunos de los cuales medianamente han sido descritos en esta comunicación. En igual medida,

recientemente a la Alcaldía de Cartagena de Indias, un planteamiento para el uso y disfrute de las playas como escenario propicio para el retorno de la vida a uno de los ambientes y escenarios cartageneros de mayor auge para el ocio, el relajamiento y la contemplación, tan necesarios en estos momentos, con la convicción de que poco a poco lograremos la sustentabilidad de nuestro ambiente con los protocolos de bioseguridad sugeridos en esa interacción hombre, medio, naturaleza, ambiente y patrimonio. En hora buena. (Fig. 8), (Fig. 9).

Bibliografía

- González Herrera, M. (2007). "Política Turística para el desarrollo sostenible de Turismo Cultural/San Juan de los Remedios, Cuba", *Teoría y Praxis*, 3, 53-63.
- Revenga Domínguez, P., Cabrera Cruz, A., Zabaleta Puello, R. (2022). *El patrimonio arquitectónico, un mundo de conceptos y reflexiones*. Cartagena de Indias: Institución Universitaria Mayor de Cartagena.
- Serrano-Barquín, H., Zarza. P. , Serrano, C. (2013). "Turismo cultural, transiciones en términos de género y su prospectiva", *Revista el Periplo Sustentable*, 25, 139-150.
- Zabaleta Puello, R. (2014). "Puesta en valor de los atributos bio ambientales del centro histórico de Cartagena de Indias", Tesis de Maestría en Desarrollo Sustentable, Universidad Nacional de Lanús - UNLa, Foro de Ciencias Ambientales – Flacam -, La Plata, Argentina.
- Zabaleta Puello, R. (2019). *Arquitectura Moderna en Cartagena de Indias, su valoración patrimonial*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena – IPCC.
- Zabaleta Puello, R. (2023). "Catedral de Cartagena de Indias, Colombia, su proceso evolutivo en el tiempo", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12, 56-72. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v12i.16236>

Webgrafía

- <https://www.cartagenadeindias.travel/?la=es&/sostenibilidad> consultada 6.12.2019.
- <http://www.eluniversal.com.co>

ESTRATEGIAS PARA LA SALVAGUARDA DEL PAISAJE RURAL Y LA ARQUITECTURA CAFETERA DEL CORREGIMIENTO DE SAN JOAQUIN -CAUCA, COLOMBIA

Liseth Catherine Mejía Moral / Diana Yinneth Dorado Garzón

Introducción

Etimológicamente el término patrimonio refiere a aquello que se hereda o se recibe del padre, asociado al entorno rural del corregimiento de San Joaquín, se puede entender como el legado cultural de quienes presidieron las generaciones pasadas y quienes con su sabiduría lograron trabajar la fertilidad de las tierras de tal forma que las generaciones venideras tuvieran fuente de ingresos. El corregimiento de San Joaquín es la fiel muestra de que el patrimonio en la actualidad es visto y tratado como un objeto, procedente del pasado y ajeno, donde la problemática está centrada en la indiferencia social y crisis de sentido de pertenecía. “El municipio del Tambo está situado al centro occidente del departamento del Cauca, cuya cabecera municipal se ubica a 33 km de la ciudad de Popayán. Es uno de los municipios más grandes de Colombia, cuenta con 19 corregimientos y 226 veredas”¹ entre los cuales se encuentra el área de estudio, corregimiento de San Joaquín, ubicado en el sur oriente del municipio de El Tambo. La arquitectura tradicional y su paisaje cafetero empieza a tener cambios de orientación, llegando a involucrar la identidad, las costumbres y las tradiciones que empiezan a quedar discontinuas ocasionando la pérdida de su autenticidad: ¿cómo hacer de San Joaquín un escenario de valor, donde perdure la integridad y autenticidad de su paisaje rural y arquitectura cafetera?

El objetivo general de este trabajo busco valorar el paisaje rural cafetero del corregimiento de San Joaquín, al realizar dicha intervención mediante un estudio significativo, se hace enfoque en el esfuerzo por salvaguardar el patrimonio heredado de los antepasados. Como objetivos específicos se identificaron las concepciones históricas de la cultura y tradición del paisaje rural cafetero del área de estudio, se conocieron las condiciones actuales de la población construyendo

¹ Alcaldía municipal de El Tambo Cauca, 2015: 5.

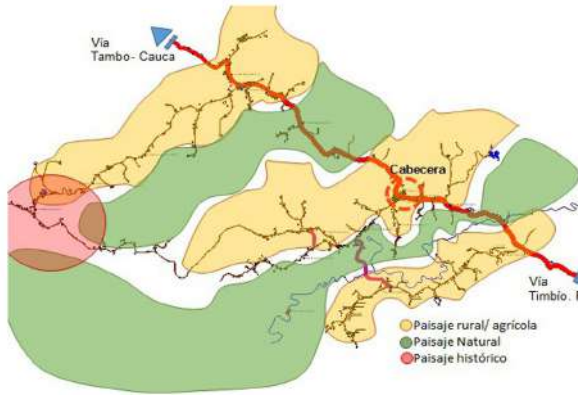


Figura. 1. Unidades del paisaje cultural de San Joaquín, Diana Dorado.

una línea del tiempo y su propia reseña histórica con el fin de identificar su cultura e identidad, para así darle valor a su territorio, esta investigación también permitió caracterizar elementos y aspectos del paisaje rural y la arquitectura cafetera que definieron parte del patrimonio tangible e intangible existente. En el desarrollo del trabajo se identificaron tres unidades

paisajísticas que fueron delimitadas por las veredas y por su uso de suelo (agrícola, natural e histórico), el diagnóstico demostró las condiciones sociales y culturales del corregimiento de San Joaquín, junto a la caracterización del estado físico de la arquitectura rural y su relación con el paisaje cafetero, enfatizando el entorno ambiental, social y el estado actual de la zona de estudio.

El trabajo de investigación arrojó dos programas uno cultural y otra para el fortalecimiento del paisaje cada uno trazado en tres estrategias; En lo cultural primero es necesario reconocer el patrimonio tangible e intangible, se visibiliza y se promociona; lo segundo se educa en cultura principalmente desde la primera infancia y tercero se teje sociedad con la conexión de estas. Para el fortalecimiento del paisaje primero se busca mejorar el paisaje existente a través de tratamientos de mejoramiento integral, segundo se formulan espacios de cultura y por último se reactiva el patrimonio mejorando y restaurando las viviendas cafeteras existentes y realizando nuevos proyectos.

Estas estrategias ayudaran a mitigar y minimizar la problemática para que así San Joaquín sea un escenario de valor donde perdure la integridad y autenticidad de su paisaje rural y arquitectura cafetera, debido a que estos valores considerados en conjunto han dejado marca en el territorio y en la memoria de sus habitantes, su protección y puesta en valor depende de la capacidad de la población y su sentido de pertenecía para proyectar acciones en el camino hacia la sostenibilidad del paisaje cultural cafetero, para identificar y superar los obstáculos que el desarrollo y evolución de la vida social van colocando.

Concepciones históricas y conceptuales de la cultura y tradición del Paisaje Rural Cafetero de San Joaquín - El Tambo, Cauca

Con base en las entrevistas realizadas a John Jairo Acosta (habitante de San Joaquín), el biólogo Alexander Ordoñez- Secretario de planeación de El Tambo, Ximena Ardila Bolaños – Extensionista de la Federación de Cafeteros de San Joaquín, habitantes caficultores y la revisión bibliográfica de fuentes secundarias como los libros Munchique-Memoria de Pobladores, los petroglifos de Cimarronas, municipio de Bolívar; Departamento del Cauca y el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, se definió una línea del tiempo para ordenar la secuencia de eventos o de hitos sobre la historia de San Joaquín.

Siendo la primera línea del tiempo realizada para el corregimiento dejando un gran aporte para los San Joaquineños que no contaban con una historia escrita de su territorio. De igual manera se llevó a cabo la reseña histórica con el fin de



Figura 2. Cabecera de San Joaquín. Plan de desarrollo municipal 2016-2019. Tambo-Cauca.

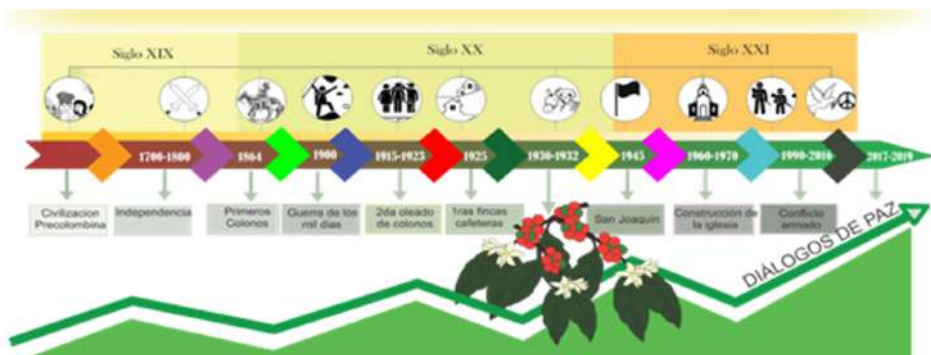


Figura 3. Línea del tiempo de la historia de San Joaquín Tambo Cauca, Diana Dorado.



Figura 4. Caficultor Colono, Catherine Mejía.

recopilar acontecimientos y hechos que han pasado en el transcurso del tiempo, se unieron las concepciones históricas de los miembros de la sociedad de San Joaquín- El Tambo Cauca para construir esta reseña.

Esto con el propósito de que la historia sirva para conocer la procedencia de los que hoy habitan el territorio y como llegaron a él, encontrando la remembranza que trae los recuerdos y las huellas simbólicas de los lugares que conforman hoy la memoria histórica del paisaje rural y arquitectura.

Para este trabajo de investigación fue importante entender conceptos como el paisaje cultural, la memoria histórica, la memoria colectiva y la identidad; que ayudaron en el desarrollo del proyecto, a

identificar el tipo de paisaje y formular estrategias para el cumplimiento de los objetivos.

Es necesario entender que es un paisaje cultural, saber cuáles son los criterios para su identificación; ese es el aporte para el desarrollo de este proyecto que hace la arquitecta Elena Cambón, el planteamiento conceptual de su artículo Paisajes Culturales como Patrimonio, en él explica estos conceptos basándose en la Conferencia General de la UNESCO realizada en 1962. *“La obra combinada de la naturaleza y el hombre... ilustran la evolución de la sociedad y los asentamientos humanos en el transcurso del tiempo, bajo la influencia de las restricciones físicas y(o) las oportunidades presentadas por su ambiente natural y de las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto internas como externas”*.²

Para Álvaro Acevedo Tarazona el Paisaje Cultural: *“un paisaje cultural es una parte del territorio, resultado de la acción humana y su influencia sobre factores naturales. El paisaje es el resultado de un proceso histórico natural y cultural de relaciones de una comunidad con un medio ambiente determinado donde los componentes que lo identifican son el sustrato natural (orografía, suelo, vegetación, agua). Es una acción humana, una modificación y/o alteración de los elementos naturales y construcciones para una finalidad concreta, actividad productiva (componente funcional en relación*

2 Cambom Freire, 2009.



Figura 5. Paisaje cultural cafetero Colombiano, Lina María Zuluaga Giraldo.

con la economía, formas de vida, creencias, cultura).”

La teoría de Acevedo fue fundamental para la delimitación de las unidades de paisaje que posee San Joaquín debido a que en él se presentan zonas con características singulares que permiten la delimitación de las unidades de paisaje para este proyecto: paisaje histórico, paisaje natural, paisaje agrícola/productivo.

La delimitación de las unidades se hace entorno a las vías veredales, donde se evidencian las zonas mencionadas, cada una se fundamenta en una temática diferente que sirvió para el estudio y caracterización de los elementos y aspectos del paisaje rural y la arquitectura cafetera, a través de una serie de factores sociales, culturales, ambientales y arquitectónicos.

Por otra parte Coronado define que *“los conceptos de hábitat rural y vivienda rural son complementarios, pero al mismo tiempo son diferentes. El hábitat rural se enmarca dentro de una conceptualización que apoya fenómenos regionales o territoriales de orden social, cultural, ecológico, ambiental, para darle respuesta a un entorno y a un espacio, no solo en los objetos, las partes y los sujetos que lo conforman, sino las relaciones que se entremezclan entre estos”*³. De este modo la vivienda rural se caracteriza como un subsistema del hábitat donde se materializan las costumbres y prácticas culturales de quienes lo habitan.

Con base en esta teoría, se pudo llevar a cabo el desarrollo el planteamiento para el desarrollo de estrategias teniendo claro el concepto del hábitat rural y sus características, donde el área a analizar presenta los factores enmarcados dentro del hábitat en un paisaje rural planteados por Coronado, los factores de orden social, cultural, económico, ecológico y ambiental, en el marco de la problemática y el deterioro que presenta el paisaje rural, por factores externos como el desplazamiento forzado y las migraciones.

Joël Candau en su libro *“La memoria e identidad”* plantea que la memoria permite que la sociedad se organice como conjunto dándole sentido por medio

3 Coronado Ruiz., 2011: 99-114.



Figura 6. Estudiantes de la Escuela Loma Larga. Catherine Mejía.



Figura 7. Elementos del paisaje cafetero. Diana Dorado.

del recuerdo, la nostalgia, los conocimientos, enriqueciéndola con un patrimonio, es decir, el individuo organiza su vida en base a lo que la memoria le proporciona, lugares, objetos, nombres, vivencias y experiencias.

Por esta razón fue necesario analizar el sector desde su historia para así entender cómo ha evolucionado el territorio y como aún se mantiene viva su memoria e identidad.

De este modo y tenido en cuentas estas 4 teorías se desarrolló un diagnóstico que permitió analizar el sector identificando que el corregimiento de San Joaquín municipio del El Tambo- Cauca cuenta con todos los criterios de identificación y evolución los cuales establece la UNESCO. Tales como: Criterios culturales, criterios históricos, criterios visuales, criterios de autenticidad, y criterios de conservación.

Identidad cafetera como expresión de la memoria colectiva del paisaje rural

Se realizaron entrevistas a los cafeteros de la zona donde se encuentra que un porcentaje bastante alto siente aun ese arraigo por la cultura cafetera, dejando claro que la memoria colectiva aún existe. Se realizó un taller con estudiantes entre los 8 – 10 años de edad en la escuela de

Loma Larga, se establecieron conceptos sobre el paisaje, cultura cafetera, medio ambiente y vivienda, lo cual proporcionó un aporte significativo al diagnóstico, pues se concluyó que las nuevas generaciones son conscientes de su tradición y por ende tienen un gran sentido de pertenencia por el paisaje que habitan.

Se diseñó una ficha técnica con el fin de recolectar información y caracterizar la vivienda rural cafetera de este corregimiento, usando como base las fichas establecidas por el Ministerio de Cultura en el inventario de bienes culturales inmuebles; para proporcionar una información más detallada se establecieron 5 variables: localización de la vivienda, paisaje, relación formal, relación espacial y variable arquitectónica:

Ficha 1. Caracterización de vivienda cafetera en el corregimiento de San Joaquín.

FICHA DE CARACTERIZACIÓN DE VIVIENDA CAFETERA EN EL CORREGIMIENTO DE SAN JOAQUÍN, MUNICIPIO DE EL TAMBO, CAUCA									
IDENTIFICACIÓN								5. Localización geográfica	
Departamento: _____ Municipio: _____ Años de construcción: _____ Número de vivienda: _____ Nombre de la finca: _____ Nombre de propietario: _____								Plancha N° 1	
1. Ubicación según la zona delimitada por el trabajo de investigación.									
Cabecera de corregimiento: <input type="checkbox"/>		Vereda: <input type="checkbox"/>		Cual: _____					
2. Predio		3. Accesibilidad		4. Ocupación del lote		5. Servicio público			
Propio: <input type="checkbox"/>		Buena: <input type="checkbox"/>		Compacta: <input type="checkbox"/>		Alcantarillado: <input type="checkbox"/>		Energía: <input type="checkbox"/>	
Arrendo: <input type="checkbox"/>		Regular: <input type="checkbox"/>		Dispersa: <input type="checkbox"/>		Acueducto: <input type="checkbox"/>		Gas: <input type="checkbox"/>	
Área libre M2: _____		Área construida M2: _____		Pozo séptico: <input type="checkbox"/>					
6. Características del paisaje.									
Visuales		Panorámica: <input type="checkbox"/>		Filtada: <input type="checkbox"/>		Escénica: <input type="checkbox"/>		Ríos: <input type="checkbox"/>	
		sual? <input type="checkbox"/>		Tipo de vegetación		Alta: <input type="checkbox"/>		Baja: <input type="checkbox"/>	
						Frondosa: <input type="checkbox"/>		Arbustivos: <input type="checkbox"/>	
						Cualtes? <input type="checkbox"/>			

Fuente: Elaboración propia

- Variable de localización.
- Variable de paisaje

Figura 8. Caracterización de vivienda cafetera en el corregimiento de San Joaquín, Diana Dorado.

En esta fase se realizó unas fichas para caracterizar todo sobre la viviendas de San Joaquín colocando primeramente una variable de localización para mirar donde se encuentra ubicada, cual es el predio, su bueno o malo acceso, La variable de paisaje identifico que tipo de visuales tiene, como es su vegetación. Su variable formal y espacial analizo las características del inmueble sus detalles constructivos, patrones de la vivienda entre otros.

Por último la variable arquitectónica que contiene planos de la vivienda.

La arquitectura cafetera se destaca por sus formas particulares de vivienda, se pueden identificar patrones tanto en la forma como en la materialidad, las cuales se repiten de forma clara en cada una de las viviendas. Pues con base en la tipología espacial, estos se convierten en la materialización de la cultura cafetera de San Joaquín.

Respecto a la disposición de la planta arquitectónica/Cubierta se identificaron tres tipologías, las cuales pueden variar en área y distribución de los ambientes internos según la necesidad de cada núcleo familiar en forma Rectangular en L y en U.

La composición de la fachada se hace por medio de tres componentes (Zócalo, muro, cubierta.) la fachada está dispuesta de forma horizontal, la cubierta que puede ser de dos, a cuatro aguas, con un alero que cubre los corredores. Las fachadas están compuestas u ornamentadas por elementos estructurales como pilastras o columnatas entorno al 100% de la vivienda o parte de ella, esto con el fin de sostener la cubierta de los corredores. Estas pilastras aportan verticalidad y



Figura 9. Vivienda rural cafetera del año de 1932. Catherine Mejía.

ritmo a la fachada, además de ser un elemento estructural, puede convertirse en un elemento ornamental.

El uso de materiales esta implementado según la disposición de elementos naturales, pues desde los orígenes del corregimiento, los habitantes construyeron sus viviendas con la materia prima que la naturaleza les aportaba, materiales como la piedra, la madera, en ladrillo artesanal para el adobe y barro

o arcilla para el bahareque, la caña brava, Guadua, entre otros; actualmente las viviendas más antiguas aún conservan algunos de los materiales originales.

De este modo la arquitectura, está inspirada en la técnica de “bahareque” y “adobe” que se ha convertido en una característica del corregimiento. La arquitectura en bahareque “es un referente cultural y atributo en el que se expresa el valor universal excepcional del Paisaje Cultural Cafetero de Colombia, es el resultado de un proceso de evolución formal, funcional, tecnológico y estético cuyo origen se remonta al inicio del proceso de poblamiento que comenzó en el siglo XIX y a la necesidad de las gentes que hicieron parte del mismo, de proveerse de cobijo”⁴.

Diagnóstico: Criterios para su evolución e identificación

Basándose en los conceptos que establecen la UNESCO y NPS, encontrando que este corregimiento cumple con características culturales e históricas que lo diferencian de su entorno y que gracias a sus potencialidades puede consolidarse como un paisaje cultural cafetero de gran importancia para el municipio, el departamento e incluso el país Colombia, de este modo se caracteriza el estado de conservación del paisaje y los elementos que lo componen.

-Criterios culturales: San Joaquín posee áreas que constituyen reservas naturales, zonas de bosque nativo que no tienen una normativa de protección y conservación, además los asentamientos humanos implantados en esta zona han forjado formas de producción únicas, debido a que el cultivo de café tiene su respectivo proceso. Estas características y manifestaciones culturales únicas representan la idiosincrasia de este grupo social denominado caficultores.

4 Ministerio de cultura, 2017.



Figura 10. Paisaje de San Joaquín alta montaña. Diana Dorado.

-Criterios históricos:
En el corregimiento existen zonas que hacen parte de la memoria colectiva de los habitantes debido a su vínculo con personajes históricos, como es el caso del militar Liborio Mejía, que desarrollo batallas históricas relevantes para la independencia de Colombia como la batalla de La Cuchilla de El Tambo entre las tropas independentistas de nueva Granada y el ejército de

la corona española; estos sucesos marcaron hitos en la historia de esta región e incluso del país.

-Criterios visuales: Este territorio posee áreas de gran belleza natural y un alto valor estético basado en los “cafetales”; la topografía montañosa aporta una morfología compleja en la que las veredas se distribuyen de forma dispersa y con elementos singulares “la vivienda cafetera” implantados sobres las colinas. Es importante destacar los recursos hídricos que bañan al corregimiento como la quebrada, el charco de Pomorroso y la cascada del Mico.

-Criterios de autenticidad: Se logró identificar la persistencia de la cultura cafetera y de sus elementos culturales que históricamente le han aportado identidad y originalidad al área de estudio.

-Criterios del estado de conservación: En San Joaquín existe un trabajo comunitario que está consolidando en la capacitación de la población sobre el cuidado y prácticas relacionadas con el café. Es necesario formular estrategias, planes y acciones de conservación, protección y(o) manejo los componentes que definen la identidad del sitio como Paisaje cultural y que permitan su adaptación a las condiciones de vida actual.

Se puede establecer que el estado de conservación del paisaje es bueno, es un paisaje que está en continuo deterioro debido a la pérdida de identidad y de los valores culturales de la población, pero que aún posee muchas potencialidades (.....) que de ser usadas de la mejor manera podrían fortalecer el paisaje cultural cafetero de san Joaquín, siendo esta misma fuente de desarrollo. Los habitantes saben de los beneficios que el territorio les brinda, pero es necesario fortalecer, promover, proteger y divulgar los valores culturales (...) de esta comunidad.

Estrategia para salvaguardar y fortalecer el paisaje

Se plantearon estrategias que permitan la salvaguarda/ fortalecimiento del paisaje. Dentro de esta fase se realiza un análisis de la información obtenida en las anteriores fases, se conceptualiza las posibles soluciones por medio del diseño de planes, programas y acciones que contribuyan a salvaguardar y fortalecer el paisaje cafetero. De este modo se formularon estrategias que contribuyan a salvaguardar y conservar el paisaje rural cafetero de san Joaquín:

Plan estratégico de revitalización. Programa I. La identidad cafetera como forjadora del paisaje.

Promover en los habitantes de San Joaquín, el conocimiento del patrimonio tangible e intangible de su corregimiento. Como se mencionó en el marco teórico, el paisaje es el resultado de la cultura de los habitantes, por ende, es importante fortalecer la identidad de los San joaquineños a través de estrategias que permitan que las personas reconozcan su patrimonio, que se eduque en su cultura y así empezar a tejer sociedad. Este programa se estructuró en tres estrategias, las cuales han sido formuladas con el fin de adoptar los patrones culturales del sector como fuente de planeación, cambio y desarrollo para el corregimiento:

-Estrategia I: Reconociendo mi Identidad Cafetera

Dirigida al reconocimiento, visibilizarían y capacitación de la comunidad hacia los espacios culturales que se localizan en su territorio. Es fundamental conocer su historia y paisaje, vivirlo, respetarlo y cuidarlo con el fin de preservar y fortalecer la identidad cafetera del corregimiento.

-Acciones: La acción 1 busca visibilizar sitios de interés y Espacios culturales. Por medio de inventarios culturales, se busca que los habitantes del sector identifiquen, localicen, visibilicen y promocionen los sitios que son de gran valor cultural. Se espera que esto informe a la comunidad de los sitios que poseen un gran valor histórico, arquitectónico, paisajístico y ambiental. La Acción 2: Conformar equipos comunitarios. La conformación de los equipos comunitarios se establecerá teniendo en cuenta su función (la gestión, el seguimiento y divulgación); según lo anterior es necesario definir tres equipos de trabajo:

La Junta de acción comunitaria Delta Cafetero: Es un equipo de trabajo conformado por algunos caficultores de cada vereda; con esta estrategia lo que se busca es fortalecer la gestión sobre las necesidades y obligaciones de los caficultores. Puede pensarse como un grupo que sea legalmente reconocido por los entes gubernamentales del municipio. Su objetivo principal será la gestión de proyectos para el Delta Cafetero, de tal forma que se busque una vinculación a proyectos formulados y/o propuestos en el corregimiento. Veedurías Ciudadanas: Será el equipo conformado por habitantes San joaquineños, quienes serán los encargados de fiscalizar y hacer un seguimiento a los proyectos que se propongan,

formulen y/o ejecuten sobre el corregimiento, velando por su correcto desarrollo. Equipo de comunicaciones: Al igual que los anteriores, deberá ser conformado por habitantes del sector que cuenten con el perfil para diseñar y realizar los métodos de divulgación. La misión principal de este equipo es promocionar - divulgar el Delta Cafetero, ofrecerlo de forma tal que los habitantes en general sientan interés en conocer dicho paisaje cultural cafetero y los espacios culturales que sobre este corregimiento se localizan. La Acción 3: Capacitar e informar al San Joaquineños del gran valor de su paisaje rural cafetero. La capacitación de los habitantes es una acción fundamental, pues así se recupera y fortalece en cierta forma la memoria de la comunidad, pero, por otra parte, los mismos habitantes se convierten en guías e historiadores de su cultura cafetera. Esta acción será efectuada mediante talleres comunitarios y foros rurales, en los cuales profesionales de las diferentes áreas expongan sus argumentos sobre el valor e importancia del área de estudio. Estos foros serán de gran aporte para crear conocimiento, pues con esta acción se espera la interrelación entre los profesionales y la comunidad, además del intercambio de conocimiento teórico, práctico y empírico por parte de las comunidades presentes en el delta. El medio visual es algo que siempre dejará impresos en las mentes un recuerdo o una experiencia, por ende, se espera que con muestras fotográficas se rememore la historia del sector, el legado de las generaciones pasadas e inspire en los habitantes el deseo de preservar dicho patrimonio.

-Estrategia 2: Cátedra, el café mi patrimonio.

Es importante educar desde los niños hasta el adulto mayor en su cultura, historia, costumbres y tradiciones; para así fortalecer el tejido social con el fin de impulsar la cohesión social. Saber de sus raíces, sus ancestros y aprender de las experiencias del pasado, sería la forma por la cual los habitantes del presente conservarían y construirían el patrimonio para las generaciones futuras. Se plantean las siguientes acciones: Acción 1: Niños cafeteros. Partiendo de que los niños son el futuro, se plantea que, en el colegio y las 5 escuelas presentes en el corregimiento, se oriente una materia enfocada a la cultura, costumbres, tradiciones e historia del área de estudio, de esta forma se espera que desde niños los habitantes, sin importar su edad, tengan sentido pertenencia por su patrimonio cultural. De igual forma, con el fin de conservar los valores culturales, ambientales y paisajísticos de la zona, se propone que los estudiantes de los últimos grados, en lo conocido como alfabetización o labor social, realicen la limpieza y mantenimiento de los espacios verdes y públicos, además de la siembra de árboles nativos. Se espera que esta acción incentive a los niños y jóvenes el cuidado y conservación de su territorio, de su cultura, de su medio ambiente y de su paisaje. Acción 2: Tejer Raíces cafeteras. Esta acción va dirigida a los niños, jóvenes y adultos, con el fin de hacer buen uso del tiempo libre y a su vez rescatar las tradiciones artísticas de los habitantes que habitan

sobre el Delta Cafetero.

Teniendo en cuenta que el diseño de murales ejecutados por estudiantes en las escuelas, es una práctica de gran valor en la que demuestran su interés y respeto por su cultura y medio ambiente; se plantea que los habitantes de todos los grupos etarios por medio de talleres de pintura, decoren sus fachadas con murales en los cuales se exprese la historia, tradición, mitos, leyendas, costumbres con el fin de transmitir conocimiento, esto podría consolidar a San Joaquín como un gran museo abierto. Para lograr que los San joaquineños se sensibilicen sobre la importancia de mantener su cultura y patrimonio, se plantean talleres y capacitaciones de forma semanal en deporte-recreación, actividades artísticas (danza, música, teatro, pintura), artesanías cafeteras y cocina tradicional. Este podría ser un aporte no solo cultural sino también a la microeconomía de las comunidades, pues se sientan las bases para emprender pequeños negocios enfocados a la cultura cafetera del Delta Cafetero.

Acción 3: Vender cultura cafetera, sobre el área de estudio se evidencia una alta presencia de la cultura cafetera, actualmente los caficultores realizan sus actividades de forma privada, lo que se propone es que cada una de las fincas sean pensadas por sus moradores como un museo al cual un visitante entre y pueda observar, admirar, entender y aprender sobre las técnicas relacionadas con el cultivo cafetero. Lo que se busca con esta acción es que los habitantes en general puedan gozar, disfrutar, admirar la cultura con el fin de incentivar el respeto por su patrimonio no solo en los habitantes sino también en las personas que visitan el corregimiento. Además, se plantean días culturales que podrían ser planeados de forma mensual, en los que se hagan muestras culturales, gastronómicas y artesanales. De esta forma se podrían incentivar microeconomías que no afecten la cultura y que tengan relación con el café.

-Estrategia 3: Vive el café, Teje sociedad. Para terminar con este primer programa, esta estrategia se enfoca en disfrutar y vivir el patrimonio de forma tal, que la comunidad estimule su sentido de pertenencia hacia éste, que lo valore y fortalezca su significación. La forma como los habitantes del corregimiento se apropian de estos espacios permite establecer el Delta Cafetero por medio de la articulación de la red de caminos existentes que permitirían un mejor aprovechamiento del paisaje y de su patrimonio; al vivir los espacios culturales y su entorno desde diferentes perspectivas se espera el fortalecimiento cultural. Las acciones propuestas son: Acción 1: Caminos de cultura. Dirigida a la valoración de las potencialidades que posee el Delta Cafetero, por medio de un mapa de potencialidades los ciudadanos en general podrán entender y valorar cada uno de los espacios de interés cultural presentes en el objeto de estudio, así mismo el mapa no solo se convierte en una guía, sino también un medio de divulgación y a

su vez una forma de transmitir conocimiento. Cabe de destacar que la tradición oral en los habitantes del sector es muy importante, es un medio de comunicación que se convirtió en una tradición y un medio de transmitir conocimiento. Se espera rescatar y conservar todo ese saber que ha sido transmitido de generación en generación; pues es esta la esencia de caminatas por los desechos, mientras que se admira visualmente el paisaje cafetero, Esta acción podría realizarse de forma mensual, se pretende ser constante con el fin de que los habitantes siempre tengan presente su historia.

Acción 2: Tejer sociedad con el fin de mantener siempre activa la cultura y el arte, se plantean exposiciones rurales de forma trimestral, en las cuales la comunidad muestre el trabajo realizado en la acción "tejer raíces cafeteras" de la estrategia anterior; exposiciones de pintura, muestras de cocina tradicional, muestras fotográficas, artesanías cafeteras, cuenteros, mitos y leyendas. Con esta estrategia se espera incentivar a los ciudadanos a que se apropien de su patrimonio por medio del arte y la cultura-, además de fomentar el respeto por su paisaje, esto se logra dotando a la población de sentido de pertenencia e identidad, ese es el resultado que se espera lograr con esta acción y una tercera que busca promover el uso eficiente del suelo, para tejer sociedad es fundamental además de fortalecer la cultura, que los San joaquineños conozcan su territorio. Para este es necesario realizar estudio para establecer posibles zonas de riesgo y amenaza ya que el corregimiento actualmente no posee este análisis. Esto permitiría concientizar a los habitantes sobre cómo deben habitar su territorio y con el desarrollo endógeno propuesto permitirá la planificación bajo criterios de sostenibilidad. También se propone establecer patrones de construcción de bajo impacto ambiental, como por ejemplo aprovechar el desperdicio del café para fabricar ladrillos ecológicos para la construcción o ampliación de nuevas edificaciones. Teniendo en cuenta que en el sector aún se mantiene la tradición de construir en bareque y adobe, esta es una práctica que está en desaparición por la llegada de los nuevos métodos constructivos. No se trata de tendencias sino de conservar el paisaje natural y por ende el paisaje cultural cafetero; cubiertas verdes, muros ajardinados, construcciones en madera, arquitectura ecológica, son algunos de los patrones que se pueden promover en el corregimiento para así fortalecer esa conexión entre el habitante y su paisaje. Lo que se busca con esta acción es que San Joaquín promueva y establezca el uso del ladrillo ecológico a base de café como un sistema constructivo propio que fortalezca la identidad cafetera, que se aprovechen los residuos que deja el cultivo de café, lo que impulsaría el delta cafetero como un territorio en el que converge la historia y patrimonio, sociedad y cultura, ambiente y paisaje, de una forma integral, sostenible y sustentable en el tiempo.

Respecto al Programa 2: La identidad cafetera como forjador del paisaje, se enfoca en crear espacios que permitan la integración social y el desarrollo cultural de los habitantes de San Joaquín, entorno al cultivo de café que es su identidad y su cultura.

El Delta Cafetero comprende asentamientos humanos localizados a lo largo de las vías, mantiene un intercambio económico con los municipios de El Tambo y Timbio. Estas relaciones económico-culturales generan potencialidades de los elementos bióticos, abióticos y antrópicos además de sus condiciones geográficas, riqueza cultural de su gente y el paisaje. Por esta razón, el espacio construido o libre se convierte en el elemento que permite la interacción entre los habitantes y por el cual estos encuentran identidad.

Este programa consta de tres estrategias que fueron formuladas con el fin de mejorar los espacios existentes en el sector y proponer unos nuevos que permitan el desarrollo de la cultura cafetera. Lo que se busca con estas estrategias es que la comunidad se apropie de su espacio, para así fortalecer la identidad y la valoración de este como fuente mejoramiento positivo para el corregimiento.

-Estrategia 1: Reaviva tu paisaje. El área de estudio presenta un deterioro en el espacio público y construido, tal como se evidencia en el diagnóstico anterior; con esta estrategia lo que se busca es mejorar la calidad de ese paisaje, con el fin de proporcionar un mejor hábitat para los moradores del corregimiento. Las acciones propuestas fueron: Acción 1: Mantener el paisaje cultural cafetero. Una de las características principales del paisaje cultural de San Joaquín es el perfil rural y su tipología arquitectónica, adornada de colores pasteles que generalmente se usan en las fachadas de las viviendas; con esta acción lo que se espera es poder reglamentar que la altura máxima permitida en el corregimiento sea de dos pisos, de igual forma que se respete la tipología espacial y formal descrita en el diagnóstico; de esta forma se mantiene ese perfil y se respeta el paisaje cultural que predomina a lo largo de esta. Es importante reducir y controlar el proceso de construcción de viviendas nuevas y sin planificación pues como se observó en el análisis, la cabecera del corregimiento está cambiando su perfil rural debido a las construcciones que no son reglamentadas y que no mantienen los valores culturales presentes en el área de estudio.

De igual forma restringir la construcción de viviendas que no cumplan con las características descritas en el diagnóstico es fundamental para evitar que el paisaje rural cambie a una imagen urbana como está pasando en la cabecera de San Joaquín. La Acción 2: Definir áreas de protección ambiental se refiere a que ante la ausencia de planeación en este sector sumado a la falta de seguimiento por parte de entes gubernamentales; exige definir y reglamentar claramente cuáles son las áreas de protección presentes en la zona, pues de esta forma se espera

incentivar y evitar el crecimiento que se está dando de forma descontrolada en la cabecera del San Joaquín; en esta acción entra en función el equipo de veedurías rurales planteados en la estrategia I. De igual forma, esta acción entrelazada con la Cátedra, el café mi patrimonio, busca concienciar a la comunidad de todas las edades sobre la importancia de cuidar su medio ambiente, de respetar y preservar ese patrimonio natural presente en su territorio; con esta acción se espera que la misma comunidad se vuelvan gestores y cuidadores de su pasaje cultural; y en proyectos ambientales pueden ser los actores secundarios en procesos de descontaminación, reforestación y recuperación de ecosistemas, además de evitar nuevas construcciones en estas áreas. La Acción 3: Implementar un tratamiento de mejoramiento integral en el delta cafetero, incluye: el espacio público, teniendo en cuenta que los flujos peatonales en la zona son muy altos, es necesaria la construcción de andenes en las vías existentes, una correcta señalización, reductores viales sobre la vía principal; además del diseño de espacio público y la propuesta de alamedas que integren la vegetación existente a lo largo de las carreteras. Sobre las carreteras veredales es importante promover la implementación de placa huella, con el fin de mejorar la movilidad y el paisaje. Esto acortaría tiempo y facilitaría el transporte de productos y la accesibilidad a las veredas. Con esta acción se busca dotar a la comunidad de un espacio público que brinde las áreas necesarias para la movilidad. Se espera que estas medidas sensibilicen sobre el uso del espacio público. Para fortalecer el tejido social se propone incorporar en cada una de las escuelas el proyecto de huertas comunitarias, lo que se busca más que el autoabastecimiento de las familias es la integración de las mismas, pues mientras que se cultiva y cosecha se fortalecen los valores culturales por medio de la tradición oral. Además, es un sustento adicional para las familias que en ella intervienen y una forma de incentivar a los niños y jóvenes en sentir orgullo y aprecio por su cultura para evitar la migración de esta población hacia los municipios cercanos.

Al desarrollarse sin una planificación adecuada, es necesario reubicar algunos usos de suelo incontables en la cabecera del corregimiento, es el caso de los dos mataderos que no cumplen con las instalaciones adecuadas para dicha actividad. Esto puede perjudicar a futuro la salud de los moradores pues esta actividad se realiza en una vivienda normal de San Joaquín. Los planteles educativos son el punto de encuentro de cada una de las veredas, pues en estos espacios, los habitantes desarrollan gran parte de sus actividades, sean deportivas, culturales o informativas. Por tal motivo es necesario realizar un mejoramiento a la infraestructura de estos, reparaciones locativas, diseño de zonas verdes, parques y huertas comunitarias. Además, es necesario realizar este tratamiento de mejoramiento al puesto de salud y a los escenarios deportivos como cancha y polideportivo.

-Estrategia 2: Paisaje de cultura, historia y tradición cafetera. El espacio libre o construido es fundamental para el desarrollo de cualquier cultura, por ende, es necesario crear nuevos espacios culturales y fortalecer la red de espacios públicos y verdes existentes para así proporcionar a la comunidad un escenario habitable del cual puedan hacer uso. Se espera con esta estrategia que los espacios sean caracterizados y cualificados según las necesidades, patrones culturales y requerimientos específicos según los valores culturales cafeteros. Las acciones propuestas son: Acción 1: Implementar tratamiento de generación de espacio público: El espacio público a lo largo de la red vial del Delta Cafetero es insuficiente, esto se puede observar en el diagnóstico realizado en el sector; por ende, es necesario la propuesta, diseño y ejecución de espacios que suplan esta necesidad. Por esta razón se propone realizar el tratamiento de generación que se aplica a aquellos sectores que presentan un déficit crítico en dotación de infraestructura, espacio público y equipamientos en áreas pobladas. Por lo anterior, se ve necesaria la propuesta de un eco parque rural, el cual podría ser llamado 'Parque ecológico de Pomorroso', debido al nombre de la vereda. Este parque podría ubicarse en el reconocido charco de Pomorroso, esto con el fin de evitar la extinción de este micro ecosistema sobre el cual, los san Joaquineños desarrollan gran parte de sus actividades contacto con el medio ambiente. Así se espera dotar de un espacio de encuentro para la población tanto del corregimiento como de visitantes.

San Joaquín no posee hitos, por este motivo se plantean la conformación de algunos puntos de referencia que conmemoren hechos históricos y de relevancia para la cultura cafetera, se espera que, con la propuesta de consolidar el corregimiento como un gran museo abierto, estos hitos pueden ser también estaciones informativas y explicativas para los habitantes y visitantes, a futuro estos puntos pueden convertirse en nodos para ofrecer mayor espacio público a los san Joaquineños. La tradición oral es una expresión cultural de suma importancia en la cultura cafetera, pues el adulto mayor ha transmitido su conocimiento y experiencias de generación en generación a través del tiempo, por eso es relevante pensar en un espacio en el cual se fortalezca esta tradición. Para ello se plantea el Teatrín del cafetero, un espacio público que puede ser localizado sobre el terreno que queda en la fachada posterior de la iglesia. Esto con el fin de dotar a la comunidad no solo de un espacio público y verde sino de un espacio en el cual se promueva la cultura, la tradición oral y la tertulia por medio de actividades de cuenteros, mitos, historias y relatos relacionados a la cultura cafetera del corregimiento.

La gente habla de las cuevas localizadas en lo conocido como lo caliente, en estas se encuentran vestigios de una cultura precolombina y arte rupestre, se han tejido una serie de historias relacionadas con el sitio. Por tal motivo se ve la importancia de proponer un museo abierto en el cual propios y visitantes

admiren la riqueza del patrimonio dejado por civilizaciones pasadas. Además, que durante el recorrido se pueden establecer paradas para admirar el paisaje natural y cafetero como una alternativa para los amantes de las aventuras y el ecoturismo. Para la segunda acción: Integrar espacios de alto valor ecológico al Delta Cafetero se espera con esta acción es que el paisaje en conjunto sea un espacio integrador; el cual dinamice las expresiones culturales cafeteras, por tal motivo es necesaria la propuesta de corredores verdes, el diseño de caminos rurales, con el fin de contribuir a la integración de los espacios existentes y propuestos; actualmente la vía de acceso al corregimiento, es una vía carretable, dada su importancia merece un diseño en el que se respeten los valores ecológicos de su entorno. Como se explicó en el análisis del sector los desechos son caminos entre veredas que son transitados para acortar las distancias, por este motivo es necesario diseñar senderos ecológicos, con temáticas como jardines botánicos con el fin de incentivar a la población al cuidado de los ecosistemas actuales y hacer el recorrido más agradable. Sobre el Delta Cafetero existe la posibilidad de plantear miradores debido a la topografía del terreno, en ellos se podrían contemplar las visuales panorámicas que ofrece este corregimiento y su singular paisaje.

-Estrategia 3: Reactiva tu patrimonio. El corregimiento es poseedor de un gran valor patrimonial tangible e intangible y esos valores no son resaltados, ni aprovechados actualmente; lo que se busca con esta estrategia es conformar una 'Red' de equipamientos que unifique todos los espacios de interés cultural presentes en el área de estudio. Para lograrlo se necesita regresar a la primera estrategia, "Reconociendo mi identidad"; pues al llegar a este punto ya se ha reconocido, visibilizado, capacitado y sensibilizado a la comunidad sobre el patrimonio del cual son poseedores. Las Acciones propuestas son: Acción 1: Rescatemos nuestro legado. Es evidente el deterioro y mal estado de algunos bienes arquitectónicos (vivienda rural cafetera) y la pérdida de los valores culturales, lo que pone en riesgo el paisaje cultural cafetero de San Joaquín. Por tal motivo es necesario identificar cada una de las edificaciones para su posible restauración y conservación pues hacen parte del legado y de la memoria no solo de los habitantes de este corregimiento sino del departamento en general, pues en dichos bienes se evocan los valores culturales que identifican al sector. Lo que se espera con esta acción es conservar ese patrimonio que hoy día le da una identidad singular al corregimiento, además de un cambio de uso que beneficie a los ciudadanos. El Inventario de construcciones que pueden ser declaradas como patrimonio En el sector existen viviendas que podrían ser declaradas como patrimonio cultural, pues aún conservan su tipología formal y métodos constructivos como el bareque y el adobe. Por este motivo es necesario realizar un inventario detallado para cuantificar y cualificar estas edificaciones para su posterior restauración y conservación.

La restauración de construcciones es de vital importancia restaurar y conservar viviendas que conserven su tipología y métodos constructivos originales, pues estas serían el vestigio y la representación de la forma como los primeros colonos antioqueños poblaron este territorio. Además, podrían ser un modelo a seguir para las futuras construcciones y/o modificaciones que se realicen en las viviendas. Para conservar dicho patrimonio tangible se propone que algunas de las edificaciones cambien su uso de residencial a uno cultural, con el fin de salvaguardar el patrimonio y lograr su admiración por parte de propios y visitante. Una segunda Acción relacionada con los nuevos equipamientos que permitan el libre desarrollo de sus expresiones culturales. Se debe pensar en propuestas que sirvan para incentivar a las personas a desarrollar el territorio enfocados en su cultura e identidad, pues esta es su principal potencialidad.

San Joaquín posee un gran potencial artístico y cultural que debería ser expuesto ante el mundo. Por tal motivo se ve necesario proponer un museo que podría ser llamado “raíces de San Joaquín” pues en él se espera contar el proceso histórico que vivió el corregimiento desde lo precolombino hasta la cultura actual. Este sería un equipamiento que permita reconstruir la memoria de las personas que habitan el sector. Este museo podría localizarse sobre la cabecera del corregimiento o en una de las viviendas que se restauren en la acción anterior. Para lograr el fortalecimiento cultural se propone un centro cultural, pues el corregimiento necesitaría de un espacio en el cual se desarrolle la estrategia 1 y 2 de este plan estratégico. Este centro podría ser ubicado sobre el predio localizado en la cancha continuo a la igual y podría estar articulado con el teatrín rural propuesto anteriormente.

Este equipamiento debe ser un apoyo para el correcto desarrollo de la cultura cafetera, por ende, debe contar con espacios adecuados para satisfacer las necesidades de las familias cafeteras. Este centro cultural debería contar con espacios para talleres, auditorio para conferencias, biblioteca, salas para exposiciones, y un espacio donde se demuestre todo el proceso de cultivo del café y los productos que de él se pueden fabricar.

Con las propuestas anteriores y según la propuesta de desarrollo, San Joaquín podría convertirse en un corregimiento de preferencia por los turistas por la apuesta cafetera y el ecoturismo que se podría brindar al visitante. Por este motivo se ve la necesidad de proponer un centro recreativo dotado de zonas de hospedaje, de servicios, de zonas recreativas etcétera, que cumpla con el perfil rural y su temática sea cafetera y eco turística.

Estas estrategias ayudaran a mitigar y minimizar la problemática para que así San Joaquín sea un escenario de valor donde perdure la integridad y autenticidad de su paisaje rural y arquitectura cafetera debido a que estos valores considerados

en conjunto han dejado marca en el territorio y en la memoria de sus habitantes, su protección y puesta en valor depende de la capacidad de la población y su sentido de pertenecía para proyectar acciones en el camino hacia la sostenibilidad del paisaje cultural cafetero, para identificar y superar los obstáculos que el desarrollo y evolución de la vida social van colocando.

Conclusiones

Esta investigación recopiló información para la reconstrucción de la historia del lugar. Hablar sobre el pasado generó una especie de temor ante las personas, pero esta comunidad de campesinos demostró lo dispuestos que están, si de fortalecer su territorio se trata. Por medio de entrevistas y encuestas sus relatos y vivencias fueron el principal aporte para reconstruir esta historia. Durante este proceso se evidenció que existen muchas oportunidades con respecto al paisaje rural y la arquitectura cafetera pero la comunidad no está muy al tanto del gran valor de su territorio. El corregimiento de San Joaquín se percibe como un territorio rural enmarcado en una cultura cafetera, familias con sus propios arraigos, costumbres y tradiciones que merecen ser valorados tanto por sus habitantes como por el ente gubernamental. En este trabajo se demuestra que existen lugares con grandes riquezas arquitectónicas y paisajísticas, que han sido olvidados por diferentes factores. Esta investigación no solo arrojó referencias, datos, y estimaciones, sino que añadió realmente un valor significativo a la comunidad del corregimiento de San Joaquín, aportó miradas que permitieron, de alguna manera, que la población se pueda sensibilizar respecto a sus propias problemáticas y oportunidades. La presente investigación puede aportar para la toma de decisiones por parte de la Alcaldía Municipal para implementarse en el plan básico del municipio, y como investigación a seguir con estudios semejantes.

Bibliografía

- Acevedo Tarazona, A. y Osorio Velásquez, J. E. (2008). *Paisaje cultural cafetero Colombiano*. Pereira-Risaralda: Centro de recursos informáticos y educativos sección diseño.
- Alcaldía municipal de El Tambo Cauca (2015). *Por la grandeza de el Tambo*. El Tambo Cauca: Planeación municipal.
- Bejarano, J. A. (1980). "Los estudios sobre la historia del café en Colombia", *Cuadernos de economía I-II*. Bogotá D.C: Universidad Nacional de Colombia, 115-140.
- Cambom Freire, E.C. (2009). "Paisajes culturales como patrimonio: criterios para su identificación y evaluación, Arquitectura Y Urbanismo". Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376839856002> [Consulta: 29 de octubre de 2018].
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 56-86.
- Concejo municipal de El Tambo Cauca (2016). *Plan de desarrollo municipal 2016-2019*. El Tambo Cauca: Planeacion municipal.
- Coronado Ruiz, J. A. (2011). "Hábitat rural y hábitat autónomo: nuevos escenarios hacia una nueva ruralidad", *Revista de la Universidad de La Salle*, 55 (109), Facultad de ciencias del hábitat. Bogotá D.C-Colombia, 99-114.
- Departamento nacional de planeación (2014). *Política para la preservación del paisaje cultural cafetero de Colombia*. Bogotá D.C-Colombia: Consejo nacional de política económica y social.
- Federación nacional de cafeteros (2005). *Industria del café en Colombia*. Bogotá D.C-Colombia: Café Colombia.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2004). *Metodología de Investigación*. México D.C: Mcgraw-Hill / Interamericana editores.
- Ministerio de cultura (2011). *Paisaje cultural cafetero: un paisaje cultural productivo en permanente desarrollo*. Bogota D.C:Taller Editorial Escuela Taller de Bogotá.
- Pérez Toro, J. A. (2015). *Economía cafetera y desarrollo económico en Colombia*, Colombia: Universidad Nacional Jorge Tadeo Lozano.
- Prado, M. (1994). *Munchique-Memoria de pobladores*. Bogotá D.C: Organización Yulukairú.
- Rincón, F. (2013): "El paisaje cultural cafetero dos años de honores y amenazas", *Diario el tiempo*. Colombia: El Tiempo.
- Zuluaga Giraldo, L.M. (2010). *Paisaje cultural cafetero*. Norte de Santander-Colombia: Universidad de Pamplona.

RABAT: BETWEEN WORLD HERITAGE AND URBAN MANAGEMENT

Ikrame Selkani

Introduction

Culture is not only an intellectual and symbolic activity; it can also be considered as a new media market activity for economic growth. Cultural events are artistic projects that need Place marketing strategy to improve their attractiveness¹.

The Place marketing is a technique to plan the future of a city and promote it nationally and internationally, by maintaining partnerships between the public and private sectors.

The purpose of this technique goes further than it should be to the satisfaction of current residents to create an attractive offer of capturing more residents' tourists, investors ... and creating an image to consider as a good place to live and invest².

Rabat, the capital of Morocco, lies on the Atlantic coastline at the mouth of the Bou Regreg River on the north-western shores of the African continent. It is a remarkable city which has successfully incorporated two thousand years of architectural heritage into a modern, vibrant capital city.

MMVI Inaugurated by HM King Mohammed VI in October 2014, the Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI) is the first museum institution in the Kingdom to fully devote itself to modern and contemporary art, and also the first public institution to respond international museum standards.

The MMVI aims to cover the evolution of Moroccan artistic creation in the plastic and visual arts, from the early 20th century to the present day. Now, this era is that of two modern and contemporary cultures, which are not without maintaining links of rupture or renewal with the traditional artistic and cultural heritage of the country. It is therefore this double aspect of the artistic heritage that the MMVI intends to preserve, animate and enrich, in order to share it and to

¹ Yeoman et al, 2004; Smith and Knogh Strand, 2011.

² Vázquez Casielles, 2005.

make it better known to the Moroccan and international public.

Rabat was chosen for the location of the museum for several reasons. First, it is the capital of Morocco and a World Heritage Site by UNESCO (in 2012), it is also a popular tourist destination.

When we talk about cultural tourism, we refer to the contribution to the development of new products and new services, and the attraction for more residents and the evolution of quality of life and the increasing investments³.

These events generate different successes at different levels: tourist, economic, social... Cultural events are considered as a "field of research as the material and immaterial aspects merge and generate a strong attraction for tourism"⁴.

This paper will explain the Place marketing as the urban management used in order to promote the city and exposure Rabat as the capital of Morocco that knew a huge developed during the last decades, between three points: UNESCO denomination, the cultural aspect, and the sustainable tourism.

A-Place marketing: an irreversible urban management

Usually, when we talk about place marketing or any of the similar concepts, we extend our understanding to the urban areas: those maybe cities, town, regions, territories...

In a world where only the best win, and in a space where the best one owns the last word, everyone tries to use the common and used solutions in order to keep alive. The practice of solutions can bring as good as unpleasant surprises⁵.

Nowadays, to stay connected with news and tendencies, cities and territories took refuge in a concept that does not leave anyone indifferent which is the concept of Place marketing.

Launched rather by pure accident by advertising in 1977, the campaign 'I Love New York' has become in today's day one of the planetary slogans that have experienced huge success. The policy dimension specific to Place marketing⁶ involves election issues which arises slippage between political communication and communication of Place marketing⁷.

Carried away by the same wave, other large cities have realized the importance of this new concept. In the early 2000s, the cities and the huge metropolises were interested in this new theory⁸. Waiting for four years of the second millennium, Amsterdam was the first big city to embark the slogan: 'I Am

3 Markusen, 2007; Markusen and Schrock, 2009.

4 Palma and Martos, 2014.

5 Johansson and Cornebis, 2010; Meier, 1972.

6 Kotler and Zaltman, 1971.

7 Muriel, 2000; Lucarelli and Olof Berg, 2011.

8 Patrice, 2008; Oguztimur and Akturan, 2015.

Amsterdam'. A few years later, the heat of city marketing has spread all over Europe, leaving few footprints remarkably rich in pride and confidence transmitting the true identity of the city in question, as was the case for Brussels with the slogan: 'Be Brussels', or with the Berlin in the same direction with 'Be Berlin'.

The Spanish capital has opted for the phrase: 'Madrid about you', for the capital of Denmark or rather the capital of England a spelling change was relatively favorable in this direction so were the respective slogans: 'Copenhagen (Open for you) 'and' Lond-on ', the largest city in Scotland has not remained indifferent to this theory, the slogan of this city was the following: 'People make Glasgow ', and the list goes on...

In France, the case of Lyon, in 2008, was the first French city that turned a Place marketing strategy allowing it to keep, protect its identity and also to decentralize and move on different levels. With a slogan: 'Only Lyon', the center of the city was able, through promotions and communication campaigns to reach relatively interesting objectives as well as social, economic, and tourism.

Being Clear, Visible and easily Recognizable and Memorable, were the targets of the Place marketing campaign that makes the difference and the opportunity to become an ambassador of Lyon.

This option aims to promote Lyon abroad where the future ambassador has three roles are: Make known Lyon, Come to Lyon, the network grows.

After 2008, several French cities have realized the importance of the Place marketing and its influence towards a future promoter: Toulouse⁹ then has a prefix (so) to give a slogan: 'So Toulouse', Montpellier has opted for 'Montpellier Unlimited'. Strasbourg changed names, it became: 'The Eurooptimist' Nice opted for a bilingual slogan 'Nice and Smart', for the city of Marseille, she added an English expression leaving a single slogan its kind: 'Marseille on the Move'.

Place marketing is a field that mixes between multiple disciplines; this is an interdisciplinary nature that leads to confusion between the academics and the practitioners. However, the concept has been developed and let some cities wondering on how cities as a brand could be designed and managed¹⁰.

The interest of the field is to improve the competitive image of and help to the development of an empirical framework which can make a significant step towards theory making¹¹.

The strategies may have to create the desire to focus on a specific area or to decentralize power from the center to have the free management and

9 Skinner, 2008; Zhou and Wang T, 2014.

10 Merrilees, Miller and Herington, 2012.

11 Niedomysl and Jonasson, 2012.

manipulation of his leading to a bright future¹².

Another definition of the Place marketing concept can be used, which says: "the measures taken, by actors appointed to govern a place, to improve the competitive image of that place with the explicit aim of attracting capital from elsewhere"¹³. Thus, the implementation of Place marketing encourages potential changes in order to face the competitive conditions, changes in a matter of planning or even of governance and management approach, in order to practice the science of marketing as a whole. This means in other words that competitiveness and competition exist, and the role of the discipline of Place marketing is to meet the latter discovering, creating difference and distinction to improve and develop. To this end, a marketing site is an administration form, an instrument and a management process¹⁴. In general, museums, concert halls, theaters, exhibition halls ... facilitate the task of making the territory known¹⁵.

B-Rabat as a cultural city through the UNESCO denomination

Rabat: the capital of Morocco modern capital from the 12th Century by Almohads.

The modern side of the city began developing with the French Protectorate from 1912 to the 1930s.

Nowadays, we realize that both of the parts of the city: the old side and the modern one constitute a real patrimony and legacy considered by UNESCO to be one of the "...largest and most ambitious modern urban projects built in Africa in the 20th Century and probably the most complete."

Separated by some 14 kilometers of sea from the Spanish border, and thus the rest of Europe, Morocco is a fortress that benefited from this advantage for a long time over its neighboring countries, where the exchanges between its Arabo-Muslim past and modern Western boundaries are doable.

Rabat is one of the cities that were able to preserve and look after all its old and precious history telling through the building and historical places, and more than this, Rabat is alive with all its modern part and via the modern sites, reason of inscription to UNESCO's World Heritage list, the layout, and structure of the modern-day Rabat draws large influence from its Arabo-Muslim past.

Culturally, Rabat has now several rooms managed by the Ministry of Culture, which include Bab Rouah and Bab El Kebir, and spaces supported by private foundations. The city has some private galleries such as Marsam Nadira La

12 Okano and Samson, 2010; Sevin, 2014.

13 Niedomysland Jonasson, 2012.

14 Ashworth and Voogd, 1990.

15 Gray and Heilburn, 2000; Heilburn and Gray, 1993; Wyszomiski, 1999.



Figure 7. The Chellah or Shalla 'a medieval fortified Muslim necropolis' (The main door), pixibay, 2019.



Figure 8. The Chellah or Shalla (Taken from inside), pixibay, 2019.

Decouverte Gallery, Abla Ababou Gallery, and Fan Dok...Concerning foreign institutions and galleries: the Espace d'art of the CDG Foundation, the villa des Arts in Rabat, supported by the ONA Foundation, and even the Bank AlMaghrib Museum. Thanks to the artists, graffiti is one of the art that exists through the wall of Rabat where the artists are invited to create a special painting and express themselves.

Respecting the world heritage site present in Rabat, this one is composed of three parts, the main component covering an area between the ruins of a walled Roman/Arab city (the Chellah) and a medieval citadel (the Oudaia Kasbah) that stands on a promontory overlooking the estuary and the old Arabo-Muslim medina with its souks (markets), hammams (bathhouses), fondouks (inns), mosques, whitewashed walls, and shaded alleys. The Medina is enclosed behind great fortifications, the walls, and gates built at different times in the Almohad (12th century) and Andalusian (17th to 18th century) periods of influence.

The second element is the complex that encompasses the Hassan Mosque



Figure 3. T Medieval citadel (the Oudaya Kasbah)/Touristic area, pixibay, 2019.



Figure 4. Medieval citadel (the Oudaya Kasbah)/inhabited zone, pixibay, 2019.



Figure 5. Hassan Mosque and Mohammed V Mausoleum, pixibay, 2019.



Figure 6. Mohammed V Mausoleum taken from inside (Tombs of last Kings), pixibay, 2019.

and Mohammed V Mausoleum. The Hassan Mosque would have been the second-largest mosque in the Islamic world, but construction was abandoned on the death of the great Almohad leader, Yacoub el Mansour in 1199.

The third element of the world heritage site is the Habous de Diour Jamaa quarter which was designed by French architects and built from 1917-30 in neo-Moorish style. It is based on the urban model of the traditional medina with entrance gateways, alleyways, covered passages and houses arranged around a central courtyard.



Figure 9. The great national theater of Rabat, pixibay, 2019.

Adding the historical part that Rabat shows in its street, the city is witness of the modernity and the new building that makes from this city a flattering for the residents and for the tourists



Figure 10. Mahaj Riad zone, pixibay, 2019.

After almost ten years of hard work, the museum was opened in Rabat in 2014 by Mohammed VI, king of Morocco.

This museum was called Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI) presents four hundred works by Moroccan artists, both national and foreign ones, from the 20th and 21st centuries. It is the first independent museum in Morocco dedicated to national modern art.

The project was launched in 2014, after the nomination of Rabat to UNESCO's World Heritage list, taking part in its vocation to make Rabat an artistic and cultural city par excellence.

The target of the creation of the museum is to preserve and spread to the public the heritage of Moroccan art and to encourage the creativity of Moroccan artists. It is part of a wider Moroccan cultural infrastructure, including the National Library of the Kingdom of Morocco and the Mohammed V.

The MMVI aims to cover the evolution of Moroccan artistic creation in visual and plastic arts, from the beginning of the 20th century to the present day.

In addition, the MMVI regularly hosts temporary exhibitions, such as "*Medieval Morocco: an empire from Africa to Spain*", "*César, a Mediterranean history*", "*Giacometti retrospective*", "*Fugitive volumes*". *Faouzi Laattiris and the INBA of Tetuán*," "*Women, Moroccan artists of modernity, 1960-2016*"," *Africa in the capital "or" Cara Picasso*.

National Museums Foundation

Before talking directly about the Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI), we should refer our talking about the foundation that manage all the museums throughout Morocco.

First of all, the National Museums Foundation was created in 2011 with the objective of enhancing the national museum heritage by strengthening the museum's governance.

The Foundation, currently chaired by Mr. Mehdi Qotbi, is a non-profit institution with legal personality and financial autonomy, to manage, on behalf of the State, the national museums it supervises.



Figure 1. Moroccan museums, National Museums Foundation, 2017.

The main goal of the Foundation is to democratize the culture, strengthen up, preserve and enhance the Moroccan cultural and artistic heritage.

The mission of the Foundation is the Implementation of a new approach to modern cultural management, which will make museums welcoming and attractive public spaces, contributing to the knowledge and understanding of various aspects of national heritage.

Via the National Museums Foundation, we could arrange

the Museum List through their home cities:

We find in Tangiers the Museum of Tangier the Kasbah of the Mediterranean cultures of Tangier

In Tetouan, we find two: Ethnographic Museum of Tetouan and Tetouan Archaeological Museum.

In the capital, Rabat, we find three: Rabat Museum of Modern and Contemporary Art Mohammed VI, National Museum of History and Civilizations, National Jewelry Museum.

In Fez, we do find the Museum of Fez Al Batha de Fez

In Meknes, we have Dar Jamai Museum and Borj Bel Kari Museum

In Marrakech, we have two sites: Marrakech Dar El Bacha Museum in Marrakech, Dar Si Said Museum in Marrakech

In the city of Safi, we encounter the Safi National Ceramics Museum and finally, we have in Laayoune the Museum of the Saharan arts of Laayoune

The Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI)

The Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI) is part of the development policy and strengthening the cultural infrastructures of Morocco.

We are in front of the first museum institution in the Kingdom, devoting itself to modern and contemporary art, and to meet international museum standards. Its creation marks a major turning point in the history of the country's cultural policy, in that it constitutes a new action in favor of the knowledge and dissemination of



Figure 2. The Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI), pixibay, 2019.

an important part of artistic creation in Morocco. All the more significant as the young Moroccan artistic scene is today one of the most dynamic and varied in North Africa.

The MMVI must assume and relay this potential of cultural influence, not only within the Maghreb but also with respect to Europe, position of crossroads between Europe and Africa could play an important role in the cultural history of both continents.

In term of management, we could say that the museum has adopted certain strategies in order to preserve the heritage:

- Inventory the existing heritage and keeping it and restore it
- Enriching the collections;
- Encouraging scientific studies on collections;
- Protecting wealth from illegal traffic and export.

Concerning the exhibition and promotion of the museum heritage, the Foundation is:

- Upgrading existing museums and creating new ones;
- Organizing temporary exhibitions in Morocco and abroad;
- Encouraging the public to visit museums;
- Promoting Moroccan heritage abroad through international cooperation.

Diverse partnerships have been established from the opening of the museum with different institutions:

British Council (2016)

Promoting cultural relations between the United Kingdom and almost 110 countries around the world.

Mohammed V University of Rabat (UM5R) (2016)

The association between UM5R and FNM aims to develop a higher education program at the master's level in the field of museology. It will be the first Moroccan public diploma in this field of study.

CGEM and the National Tourism Confederation (2014)

Making museums known to tourists by integrating them into tourist circuits. It will also increase the awareness of those interested in tourism about the importance of culture in general, and of museums in particular to enrich the Moroccan tourist offer.

The Ministry of National Education (2014)

Strengthened the links between the world of education and the world of art, heritage and culture, and also developed and promoted knowledge in the fields of museum science.

The Heritage Department of the Ministry of Culture and Communication of France (2012)

The Foundation and the Ministry of Culture and Communication of France have signed an agreement that focuses on cooperation in the field of training, on expert missions, as well as on the development of cooperation between museums. French and Moroccan.

Picasso Museum in Paris (2017)

An association was signed with the Picasso Museum to conduct a large retrospective of Pablo Picasso entitled "Cara a Picasso" at the MMVI in Rabat. This exhibition is part of the "Picasso Méditerranée" program.

Pushkin, Kremlin (Moscow) and Hermitage (St. Petersburg) Museums (2016)

Strong alliance with these three main museums: Pushkin, Kremlin (Moscow) and Hermitage (St. Petersburg) Museums to participate in restoration training and museum training. It is also planned to facilitate reciprocal loans between museums for the organization of exhibitions.

Georges Pompidou Center in Paris (2016)

A partnership to act together in several areas: exhibition organization project, exchange of advice on acquisition strategies, skills transfer.

Montreal Museum of Fine Arts (2015)

Bilateral cooperation in the fields of training, research, restoration and preservation of heritage, as well as in the framework of scientific and cultural projects.

Giacometti Foundation (2015)

An association to hold an exhibition on the French sculptor entitled "Retrospective Giacometti" at MMVI Rabat.

Artcurial and the César Foundation (2015)

A partnership was created with the César and Artcurial Foundation to conduct a retrospective of the French artist of the neo-realistic movement César Baldaccini entitled "César, a Mediterranean history" at the MMVI of Rabat.

Smithsonian Institution (2014)

The partnership with this prestigious American institution covers a wide range of cooperation possibilities between the two cultural institutions. Especially through joint exhibitions in the various Smithsonian museums, the development of joint training programs, as well as the exchange of visits by museum executives from both countries.

The Louvre Museum (2014)

The Louvre Museum is one of the Foundation's main partners. In 2014, the two institutions organized an exceptional exhibition: "Medieval Morocco: an empire from Africa to Spain". In 2015, this exhibition calls the Mohammed VI Museum in Rabat, to fly later in different countries. The association also refers to the fields of training, research, restoration and preservation of cultural heritage.

Institute of the Arab World of Paris (IMA) (2013)

Early cooperation between IMA and FNM has allowed since 2014 to organize the exhibition "Contemporary Morocco" in Paris, and in 2015 in Rabat. This great event brought together an important part of the contemporary Moroccan plastic scene.

The Museum of Civilizations of Europe and the Mediterranean (2013)

MUCEM and the National Museum Foundation began collaborating together in 2013, as part of the organization of the "Splendeurs de Volubilis" exhibition, held in Marseille in 2014. The French Museum and the Foundation continue to cooperate in the fields of scientific research and the formation.

The Museum of Decorative Arts of Budapest (2013)

The National Museum Foundation and the Museum of Decorative Arts in Budapest have signed a bilateral agreement on the preservation, exhibition and research of textile art objects and the training of conservators.

With le Louvre

Signing of a memorandum of agreement between the National Foundation of Museums Morocco and the Louvre Museum Friday, May 4, 2012 at the Wilaya headquarters in Casablanca.

Morocco-Canada

In 2015, while visiting Montreal, Mehdi Qotbi, president of the National Museum,

organized several meetings with Montreal Museum of Fine Arts representatives in order to develop cultural cooperation between the two countries.

With the director and curator of the Montreal Museum of Fine Arts, he put focus on archeology and history. Ms. Nathalie Bondil also expressed her desire to forge close cultural ties with the kingdom, praising her artistic and cultural wealth and her authenticity. Morocco, in turn, benefits from Canadian training experience in preparation for the next creation of a national museum of archeology and earth sciences in Rabat.

Media Collaborations

SNRT - FNM media partner since 2014

ECOMEDIAS - FNM media partner since 2015

HitRadio - FNM media partner since 2016

A-The importance of the cultural aspect

*"Culture has become an instrument of a strategy increasingly explicit at the national and the international level and the reputation that it conveys"*¹⁶. With the new era of Place marketing, cities invest more in their brand, and through several policies and strategies.

Beyond what we can think, the logo and all the marketing tasks certainly influence the future of the city, however, the wealth of a territory exists in all the wedges. The areas are so multiple that could differ between: scientific, cultural, sports, culinary... all of these areas can make the difference between a territory and another; and thanks to this detail, Place marketing can be perceived as a key that reveals the deepest secrets of each city and each territory.

First, and as said before, the culture is that detail that could change everything. this term was defined as "the set of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features that characterize a society or social group. It includes not only the arts and literature, lifestyles, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs "Definition of Unesco: Mexico City Declaration on Cultural Policies"¹⁷.

At this point, culture, in turn, manifests itself as a local economy that combines prestige and regional knowledge or national pass.

In fact, all cultural products including museums have given and still give a special attractiveness to the cities and regions that hold them¹⁸.

First of all, we should know ourselves as a territory first, in order to be able

¹⁶ Taliano-Des Garets, 2007.

¹⁷ World Conference on Cultural Policies, Mexico City, 26 July-6 August 1982.

¹⁸ Kavaratzis, Ashworth, 2008.

to establish a diagnostic about our strengths and opportunities and recognize the weaknesses and the threats, in order to be distinguished from others. In this sense, we speak then of the actual knowledge of our own wealth and our own heritage in all areas of the city in question.

When we connect and mix the Place marketing with the culture, we discover a necessary tool for better future city development must, enjoying the cultural services that the city is presenting as intangible products as festivals or music, or tangible ones as museums and galleries that visitors can see, visit over and repeat it.

Museums and art centers are some of the great cultural products, but it is still a reality that the most successful cultural events are those that are oriented towards exhibitions, showing and representations of art¹⁹.

Markusen and Gadwa, 2009 said that because of culture and all cultural products have become a very important resource by allowing cities to come up with a the brand that the attraction is higher and continues to attract more visitors and more tourists in order to live a new experience.

From carnival exhibitions to festivals passing by museums and music or live show, culture is celebrated in all its forms. in terms of management, Place marketing helps to facilities and give a strategic action an order to confirm its presence²⁰.

Xavier Greffe reminds us in his report on "cultural attractiveness of the territory" (2006), which some studies have established a very strong correlation between economic development and cultural development in the French regions, "regions with the progress less quickly over the last twenty years are those where the weight of cultural activities has also advancing more slowly"²¹.

A typology of relationships forged between the cities attractiveness and culture according to F.Taliano of Garets, 2007:

- Reconnecting with a favorable image: the reactivation picture that is to say increase the visibility of a city itself;
- Break a negative picture: the example of Marseille, Lille, Bilbao (reconstruction image). The post-industrial period is opening its cities for a necessary repositioning in terms of image. For each of these cities, the contribution of culture has played a central role. "All these cities gradually impose their new images of towns' oriented to the culture"²².
- Confront an already positive image (image confirmation), companions and initiatives made by the city of Nantes, in addition to this example the case of

19 Anholt, 2008; Hudson and Ritchie, 2009.

20 Muriel, 2000; Lucarelli, Olof Berg, 2011.

21 Taliano-Des Garets, 2007.

22 Meyronin, 2010.

Montpellier and Rennes since cultural policies provide answers to very diverse contexts.

It is true that culture has a particular advantage, but when used with Place marketing, we will face a double success:

First, the level of the culture that the city will be more artistic and benefit from cultural production rather interesting for the whole year; and

Second, a success in terms of tourism will address more artists and spectators from around the world.

In the whole, we could say that investing in cultural activities (galleries, museums, cultural industries...) help to preserve a neighborhood specifically oriented culture, with the artists, and will be more than a city could offer to its national and international customers.

D-Sustainable tourism

In general, museums, concert halls, theaters, exhibition halls ... facilitate the task of making the territory known²³, this is due to the advantages to introduce the culture within the cities. The cultural activities have the feature to attract people interested in more responsible tourism: cultural tourism.

Culture and tourism are two variables that have a very strong and positive correlation and develop diversified objectives. They are very complementary and, in fact, culture takes advantage of tourists, and the result is what is called cultural tourism.

Cultural tourism contributes to the development of new products and new services, and attracts more residents who are interested in the quality of life and decide to settle or invest in a business²⁴

These events generate different successes at different levels: touristic, economic, social... Cultural events are considered as a "field of research as the material and immaterial aspects merge and generate a strong attraction for tourism"²⁵.

The concept of cultural tourism has been developed over time as a real opportunity for any territory that would like to be known through an event or a material activity considered as cultural (museum, gallery ...) or immaterial one (festival, concert ...).

In Morocco, in Rabat more specifically, we could say that through the new Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI), culture is a very essential

23 Heilburn, 2000; Wyszomiski, 1999.

24 Markusen, 2007; Markusen and Schrock, 2009.

25 Palma and Martos, 2014: 24.

key for the tourism, even if Rabat is put in second position after Fez, Meknes, and Marrakech... Culture is the fact that a Rabat participates with a cultural product which is the Modern Museum but of all is to really choose the event itself because it is thanks to this one that it will have and develop a brand image recognized by the tourists in general and especially by cultural tourists.

The International Cultural Tourism Charter says: "National and international tourism is recognized as a positive force that promotes the conservation of natural and cultural heritage. Tourism can appreciate the economic characteristics of cultural and heritage and the use of those characteristics for the conservation of resources through the creation, development of education, and in the end, influence the political management of the territory. It is a key economic issue for many countries and many regions, and it can be an important factor in development when managed correctly".

It has been found that foreign tourists spend more than twice as much as a resident when they attend a cultural event. People who travel to visit family and friends spend less than these cultural tourists²⁶.

Tourism and event services are crucial for the development of a territory. A tourist destination or festival is what determines the positive attitudes of that territory²⁷.

Tourism has set new challenges, aware of the protection needs of heritage and resources. In this context, sustainable tourism, including ecotourism and cultural tourism, is at the center of the tourism strategy of the regions with a strong tourist attraction. Specifically, one could say that museums constitute an irreplaceable tourism opportunity and are a source for local development. It is important to take it into account because this cultural tourism is at the center of the tourism strategy of the regions with a great tourist attraction, real case of Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI) - Rabat. Morocco.

Conclusion

Place marketing is the technique that makes it possible to build and develop the attractiveness of a territory. It has the ability to spread out and promote its offer, beyond the borders, and to attract people and funds. Culture is both the source of intermediate consumption and final consumption, depending on the cultural products that are exhibited and marketed. In general, almost all cultural events that take place in a territory are considered as an engine for the valuation of heritage and tourism development.

²⁶ Markusen, Gadwa, 2009.

²⁷ Coldwell and Freire, 2004; Hankison, 2005; Warnaby et al, 2005; Teller, 2008.

Many travelers ignore Rabat in favor of the more exotic Marrakech and Fez yet those who spend time in the capital are awarded via the lovely colonial architecture, pleasing palm-lined boulevards, and the old medieval corners and storytelling. Inscribed on the World Heritage list in 2012, the city displays numerous monuments and architectural features from earlier dynasties including the 17th century medina and the Hassan tower, all that was completed of the ambitious project to build the world's largest mosque.

The architecture of the Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI) is very linked to the city where it is built. Located in the heart of the capital, where the architecture is rich representing the real identity of the city through all times and merging it with cultural diversity. An approach has been adopted, which consists of harmonizing the processes of modern creation and the traditional motifs have been reinvested and stylized to give a contemporary touch to the building.

Sustainable tourism is a real component of all possible tourism alternatives. We can find a different motivation that can be very diverse (thermal tourism, sports tourism, cruise tourism, sun, and beach tourism, rural tourism ...), however, you can promote a complementary cultural activity through an excursion or a short trip as a result of the geographical proximity between the tourist's place of stay and the cultural destination. Thus, cultural tourism is defined in a broad sense. The important thing is the cultural motivation of the traveling public, regardless of whether the motivation is primary or complementary²⁸.

Cultural events and products have a very considerable impact on the territories in terms of cultural level, animation of heritage and the history of the place. They are important for achieving a brand image and influence tourist attractiveness, by receiving people from different parts of the world for a unique and unrepeatable event.

When we talk about culture, we talk about commercially exploited activities, about artistic and aesthetic creativity. Culture, then, it is not only an intellectual and symbolic activity, but it could also be considered as a new support for commercial activities and economic growth²⁹.

Festivals and museums form a great category within the cultural events that are organized in a territory. The universe of cultural products and events is truly endless, so that "theater, music, dance, and varieties constitute the established and institutionalized genres. The circus, street art or cabarets represents the most peripheral forms"³⁰.

28 Vázquez Casielles, 2005.

29 Heilbrun et Gray, 1993; Pratt, 1997; Power, 2002; Kloosterman, 2004.

30 Favory, 1998.

Bibliography

- Álvarez Álvarez, B. y Vazquez Casielles, R., (2008). "Effects of price decisions on product categories and brands", *Asia Pacific Journal of Marketing and Logistics*, 20 (1), 23-43.
- Anholt, S. (2008). "Place branding: Is it marketing, or isn't it?", *Place Brand Public Dipl* 4 (1), 1-6
- Bahji, Z., Cherkaoui, A. (2019). "Between Modernité et Enracinement, Museum Mohammed VI for Modern and Contemporary Arts (MMVI), Rabat, Morocco", *Museum and Society*, 17(1), 137-140.
- Bahji, Z. (2018). "Religion, identity, and modern institutions: a reflection on two examples in the Muslim world", *The Museum Review*, 3(1), s.p.
- Bahji, Z., Et al. Exhibition review (2018). "Facing Picasso at the Mohammed VI Modern and Contemporary Art Museum, Morocco", *The Museum Review*, 3(1), s.p.
- Bargach, J. (2008). "Rabat: From capital to global metropolis", *The Evolving Arab City*. Routledge, 113-131.
- Berneman, C. y Meyronin., B. (2010). *Culture et attractivité des territoires, Nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*. France: Editions L'Harmattan.
- Bray, D. (2005). *Social space and governance in urban China: The danwei system from origins to reform*. Stanford University Press, 277.
- Dornhof, A. (2018). "Exhibiting Contemporary Moroccan Art: Situated Curatorial Narratives and Institutional Frames of Globalization", *Situating Global Art: Topologies-Temporalities-Trajectories* 89, 231.
- Freire, J. (2005). "Geo-branding, are we talking nonsense? A theoretical reflection on brands applied to places", *Place Branding*, 1(4), 347-362.
- Gadwa, A. y Markusen, A. (2009). "Defining, Measuring, and Comparing Place-Based Public Investment Outcomes", *Working Paper*, 172, 42.
- Graiouid, S. y Belghazi, T. (2013). "Cultural production and cultural patronage in Morocco: the state, the Islamists, and the field of culture", *Journal of African Cultural Studies* 25(3), 261-274.
- Grimm, V. et al. (1999). "Individual-based modelling and ecological theory: synthesis of a workshop", *Ecological modelling* 115, 2(3), 275-282.
- Johansson, O. y Michael, C. (2010). "Place branding goes to the neighbourhood: the case of pseudo-swedish andersonville"; *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 92(3), 187-204.
- Kavaratzis, M. y Gregory, A. (2008). "Place marketing: how did we get here and where are we going?", *Journal of place management and development?* 1(2) 01, 150-165.

- Kotler, P. y Gerald, Z. (1971). "Social marketing: an approach to planned social change", *Journal of marketing*, 35(3), 3-12.
- Lucarelli, A. y Berg, P. O. (2011). "City branding: a state-of-the-art review of the research domain" *Journal of place management and development* 4(1), 9-27.
- Maghraoui, D. (2009). "Introduction: interpreting reform in Morocco", *Mediterranean Politics*, 14(2), 143-149.
- Merrilees, B., Dale, M. y Carmel, H. (2012). "Multiple stakeholders and multiple city brand meanings", *European Journal of Marketing*, 46(8), 1032-1047.
- Meyronin, B. (2010). "État des lieux des relations entre vie culturelle des villes et leur rayonnement", *Culture et attractivité des territoires: où en sommes-nous*, 25-50.
- Niedomysl, T. y Mikael, J. (2012). "Towards a theory of place marketing", *Journal of Place Management and Development*, 5(3), 223-230.
- Oguztimur, S. y Ulun, A. (2016). "Synthesis of city branding literature (1988–2014) as a research domain" in *International Journal of Tourism Research* 18(4), 357-372.
- Okano, H. y Danny, S. (2010). "Cultural urban branding and creative cities: A theoretical framework for promoting creativity in the public spaces", *Cities* 27, 10-15.
- Pieprzak, K. (2003). "Citizens and subjects in the bank: corporate visions of modern art and Moroccan identity", *The Journal of North African Studies*, 8(1), 131-154.
- Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A. y Rubio Pozuelo, N. (eds.) (2022). *Repensando el Patrimonio Arquitectónico: Aproximaciones interdisciplinarias*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-UCOPress.
- Ritchie, J. R. B. y Hudson, S. (2009). "Understanding and meeting the challenges of consumer/tourist experience research", *International Journal of Tourism Research*, 11(2), 111-126.
- Semi, E. (2017). "Entre lieux de mémoire et lieux de l'oubli au Maroc: Quelle politique et quels acteurs pour la mémoire juive?", *Ethnologies*, 39(2), 69-80.
- Sevin, H. (2014). "Understanding cities through city brands: City branding as a social and semantic network", *Cities*, 38, 47-56.
- Skinner, H. (2008). "The emergence and development of place marketing's confused identity", *Journal of marketing management*, 24 (9-10), 915-928.
- Taliano, D. G. (2007). *Les métropoles régionales et la culture: 1945-2000*. Comité d'histoire du ministère de la Culture et des Institutions culturelles/ La documentation française.
- Teller, C. et al. (2010). "Place marketing and urban retail agglomerations: An

examination of shoppers' place attractiveness perceptions", *Place Branding and Public Diplomacy*, 6(2), 124-133.

Warnaby, G., David, B. y Barry, J. D. (2005). "Marketing town centres: retailing and town centre management", *Local Economy*, 20(2), 183-204.

Zhou, L. y Wang, T. (2014). "Social media: A new vehicle for city marketing in China", *Cities*, 37, 27-32.

METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS COMPARADO DE SISTEMAS DE INDICADORES DE TURISMO CULTURAL Y SOSTENIBLE EN EL MARCO DE CIUDADES PATRIMONIALES CON TURISMO DE MASAS EN EL ÁREA DEL MEDITERRÁNEO

Héctor Manuel Aliaga de Miguel

Introducción. Turismo y Patrimonio Cultural

A la hora de definir un indicador o grupo de indicadores turísticos adecuado a la situación actual de los recursos patrimoniales para las actividades turísticas, con el fin de obtener así una herramienta de interés para la correcta gestión sostenible del Patrimonio Cultural (en adelante también referido como P.C.), es necesario tener en cuenta el punto de partida y un contexto general que recoja las características más relevantes. Para ello, en primer lugar se expone de manera introductoria un breve marco teórico referente al turismo cultural y P.C. a día de hoy.

Estos dos primeros términos citados, son en adelante dos conceptos clave que van a asentar gran parte de las bases de la investigación: Turismo (en particular el turismo de masas) y Patrimonio Cultural (en particular el asociado a las actividades turísticas). Poner ambos sectores en relación no resulta una tarea fácil, debido por un lado a la fragilidad que caracteriza al P.C., y por el otro a la complejidad que muestra definir el sector del turismo y su gestión en las diferentes ramas que lo conforman. No obstante, lo que sí se muestra más sencillo, es entender la necesidad de minimizar los efectos negativos que la actividad turística pueda ejercer sobre los recursos patrimoniales en los que se apoya, y para lo cual es necesario contar con los sistemas y métodos más adecuados objeto de este trabajo.

En un acercamiento inicial, se puede entender el concepto de “turismo” desde su significado más puro y sencillo¹ como la curiosidad en movimiento. Es decir, el turismo como un impulso que nos lleva a desplazarnos hacia otro lugar según un motivo u otro; una idea que se ha ido desarrollando a lo largo de los

¹ Bertram M., 2002; Revenga, 2002,

años dentro de las muchas definiciones que se le han aplicado desde el siglo anterior. Especialmente durante las últimas décadas, dicho cambio se ha visto incrementado en su velocidad, promovido, entre otras razones, tanto por los nuevos modelos socioeconómicos presentes en nuestro día a día, como por los avances tecnológicos logrados de manera exponencial. Si a todo ello se le suma el interés de los turistas y visitantes, interés que refleja la estética o ideales culturales que caracterizan al P.C. de cada destino turístico, se llega actualmente a situaciones de saturación y sobrecarga en los centros históricos y patrimoniales. En definitiva, una realidad de sobreexplotación que debe de ser orientadas hacia planteamientos más sostenibles con los recursos patrimoniales de los destinos turísticos, apoyados en unas herramientas adecuadas para ello: los sistemas o grupos de indicadores.

Con tal fin, y para el cierre de este marco introductorio, se toma a continuación como referencia la metodología aplicada en los estudios de Callejo en 2007² donde se recogen las variables consideradas representativas para definir y categorizar el impacto del turismo sobre el P.C. En líneas generales según la propuesta de Callejo, dichas variables quedarían representadas por: el plan territorial, los flujos turísticos, la gestión, la sostenibilidad, las incidencias sociales y económicas, y el marketing. Ahora bien, con el fin de adaptar esta lista de variables a unos criterios más ajustados para nuestra investigación (por estar ajustada al marco del proyecto europeo *Interreg - Mediterranean* como se justifica más adelante), y tal y como se refleja gráficamente a continuación (Fig. I), se opta por un listado final readecuado a diferentes temáticas según:

- El cuidado del territorio en sus actividades de desarrollo, dotándole de un grado de protección frente a la sobreexplotación de sus recursos y/o la sobrecarga y saturación de sus infraestructuras. Es decir, analizar la capacidad de carga y organización de los espacios dentro de los conjuntos históricos y patrimoniales, con el fin de que estos tengan un correcto uso en su preservación como bien de riqueza para el futuro de la región.

- El estudio sobre las tendencias de los flujos turísticos, orientados a suplir las carencias en la organización de la movilidad de los visitantes y residentes locales en las áreas o periodos de gran concentración de actividad, como pueden ser las consecuencias de la estacionalidad de un destino. La distribución correcta de personas y espacios puede ayudar a solventar problemas y potenciar nuevas oportunidades, como la diversificación de actividades culturales, la puesta en valor de otros recursos patrimoniales, la visibilidad de nuevos productos turísticos alternativos, etc.

2 Ruiz Lanuza y Pulido Fernández, 2015.

-La reconsideración de los impactos y patologías sociales entre habitantes y viajeros, resultantes del éxito de la actividad turística desarrollada en las zonas de interés para el turismo cultural. Para ello, se han de tener en cuenta cuestiones como la calidad de la experiencia del visitante, el impacto en el estilo de vida de las personas locales o el índice de satisfacción de los turistas. En general, un conjunto de indicadores más focalizados en cuestiones cualitativas.

- El análisis de las tendencias de la imagen en destinos culturales y patrimoniales, buscando una diversificación en la oferta de lugares con interés a visitar para lograr una mejor gestión y desarrollo sostenible del territorio. En este caso, un área de interés resultante de los dos primeros grupos citados: la planificación de territorios/destinos y la gestión de flujos de personas.

- El uso y aplicación de las nuevas tecnologías, como un apoyo necesario en la investigación hacia estrategias innovadoras que promuevan futuras metodologías de trabajo acorde a las necesidades actuales. En otras palabras, considerar los beneficios que se obtienen al integrar desde el principio en el diseño del trabajo nuevas acciones como la monitorización en tiempo real para el conteo de flujos de visitantes, o el uso de las TICs, plataformas digitales y redes sociales para la puesta en valor del P.C.



Figura 1. Relación de las temáticas que afectan al Patrimonio Cultural en la gestión de sus actividades. Autor: Elaboración propia.

La definición de estos conceptos previos son en adelante la base para generar unas herramientas de gestión adecuadas que ayuden en la planificación sostenible del Patrimonio Cultural y la actividad turística que lo utiliza como recurso, como puede ser un grupo de indicadores de sostenibilidad especializados en esta área. Es decir, el análisis y estudio comparado de los diferentes manuales y sistemas de indicadores de turismo sostenible seleccionados para la investigación, debería considerar las variables anteriores y su correcta adecuación a las necesidades del destino y su P.C.

Sistemas de indicadores de sostenibilidad

Tras haber definido los conceptos introductorios en materia de Patrimonio Cultural y destinos turísticos, cabe destacar el uso de los indicadores como una herramienta de apoyo clave en la gestión de cualquier actividad dirigida hacia el uso sostenible de recursos patrimoniales. Es decir, estos sistemas de indicadores han sido y continúan siendo en muchas áreas de investigación una manera de recoger información de forma regular y sistematizada. Además, las variables que se obtienen a través de los procesos comparativos de los datos recopilados pueden medir, ya sea cualitativamente o cuantitativamente, el proceso en tiempo real bajo los parámetros pautados para contar siempre con una información actualizada. Gracias a estos procesos, se busca fundamentar la toma de decisiones para respaldar la futura planificación o medidas correctoras en los destinos turísticos y su P.C., teniendo por tanto un mayor y mejor conocimiento de los factores involucrados en el proceso.

En nuestro caso de estudio, aplicar el uso de los indicadores a la gestión del Patrimonio Cultural en destinos con unos recursos patrimoniales y culturales relevantes, puede ser de gran utilidad si se plantean adecuadamente. Esto es, pensar qué medir a la hora de proporcionar una información real y clara de la situación que viven estos sitios. De esta forma, se pueden convertir en una herramienta de valoración y de gestión muy útil en aquellos casos donde, por ejemplo, los destinos cuenten con una gran afluencia de visitantes y pretendan regular los impactos consecuentes de tal actividad sobre sus recursos y el P.C.; es decir unos indicadores de la actividad turística. Para ello, se entiende necesario el realizar una revisión en detalle de algunos sistemas de indicadores actuales, buscando obtener de esta forma el modelo más óptimo en la gestión turística del Patrimonio Cultural.

Profundizando en la cuestión, también es necesario entender las particularidades que incluye la idea de “indicadores de sostenibilidad”, los cuales se fundamentan en la vinculaciones previas que se empezaron a mostrar entre los trabajos de indicadores de medioambiente y los de sostenibilidad por parte de entidades como el Ministerio de Medioambiente o la Organización Mundial del

Turismo. De estas aportaciones iniciales, se deduce que tales indicadores no suelen actuar como una variable única e independiente, sino que tienden a participar de un conjunto de varias variables donde todas hacen referencia a un mismo concepto, meta u objetivo a evaluar³. Por lo que, el resultado final es la solución de un proceso complejo en el que intervienen muchos factores, algunos comunes a todos los destinos y otros más particulares según ciertas características.

No obstante, a pesar de este planteamiento conjunto hacia una meta común, hay veces que los indicadores muestran ciertas limitaciones. Una muestra de ello, según los mismos autores, son las situaciones o problemáticas de la medición de datos que se encuentren condicionado por una estacionalidad, ya sea anual, mensual, semanal⁴, etc. Esta realidad es muy visible de nuevo, por ejemplo, en el ámbito del medioambiente y los comportamientos de cambios de estación que se presenta como una característica intrínseca a la propia naturaleza. Seguidamente, extrapolado este concepto a otros sectores de estudio como puede ser el turismo cultural, se ve cómo la muestra de temporadas alta y baja está asociada a la condición vacacional de los diversos periodos a lo largo del año. Por lo tanto, a través de diferentes categorías y asociaciones bien estudiadas, se pueden configurar de forma más precisa los sistemas de indicadores de sostenibilidad; es decir, presentar una herramienta de apoyo que recoja todas las particularidades para el diseño de una buena gestión sostenible del Patrimonio Cultural.

En definitiva, si condiciones de limitación o estacionalidad como las mencionadas llegan a darse en conjuntos de indicadores sobre medioambiente y sostenibilidad, de una forma análoga pueden también aparecer en grupos de indicadores sobre otras temáticas. Por ejemplo, si se analiza la categoría de los indicadores sociales o socioculturales planteados por diferentes manuales e informes, como se ejemplificará más adelante en los manuales seleccionados para el estudio (ETIS, SIROCCO, UTH), se puede apreciar la amplitud del concepto en algunos casos. Es decir, se advierte una complejidad en la idea de ofrecer información y datos sintéticos actualizados a través de la observación y el estudio de fenómenos para que se recoja una amplia gama de situaciones sociales distintas, y que por consiguiente deben estar bien diseñadas desde el principio a través de los sistemas de indicadores.

Finalmente, entender que todo este trabajo y condiciones que lo rodean, buscan a su vez cumplir las directrices que se establecen desde un nivel más global, como son los Objetivos de Desarrollo Sostenible (en adelante ODS) y la Agenda 2030 aprobados por la Organización de las Naciones Unidas. En particular, el ODS número 8 para el "Trabajo decente y crecimiento económico" refleja en su meta

³ Sancho Pérez y García Mesanat, 2006.

⁴ *Ídem*.

número 8.9 el elaborar una serie de políticas que promuevan la implantación del turismo sostenible⁵; igualmente, el ODS número 11 para las “Ciudades y comunidades sostenibles” promueve a través de su meta 11.4 la protección y salvaguarda del Patrimonio Cultural y Natural a nivel global⁶; ambos de gran valor para esta propuesta de investigación.

Análisis comparativo de indicadores para el proyecto Herit-Data

Una vez definido los marcos teóricos previos sobre Patrimonio Cultural, destinos turísticos y sistemas de indicadores para la sostenibilidad, se ha de exponer como último factor a tener en cuenta el proyecto de carácter internacional que impulsa toda esta investigación: *Interreg Mediterranean Herit-Data*. En el contexto de las colaboraciones transnacionales y multidisciplinares que se aúnan bajo los proyectos europeos de colaboración *Interreg* promovidos por la Comisión Europea, aparece esta propuesta focalizada en la medición del impacto del turismo cultural y de masas en los centros y cascos históricos de las ciudades con mayor afluencia de turismo nacional e internacional, en particular a lo largo de la región costera del Mediterráneo⁷. Por lo que, bajo el área de *Interreg Mediterranean*, que abarca aquellas regiones costeras de países del sur de Europa desde Portugal hasta Chipre, entre los años 2018 y 2022 entra a formar parte del equipo de trabajo internacional como uno de los socios involucrados la Fundación Santa María La Real del Patrimonio Histórico (FSMLRPH), gracias a su larga experiencia en el área de Conservación del Patrimonio. En consecuencia de todo este proceso, queda referenciada la propuesta de investigación individual, centrada en el estudio crítico y analítico de los sistemas de indicadores propuestos por el proyecto *Herit-Data* para la correcta medición y desarrollo de un turismo cultural sostenible con el Patrimonio Cultural. Dichos sistemas de indicadores seleccionados por parte de los socios del proyecto de manera consensuada son: ETIS, SIROCCO y TESALIA-UTH, detallados más adelante.

A la hora de estudiar en detalle estas tres baterías de indicadores, así como el proyecto de *Herit-Data*, se aprecia que todos están dentro de un proceso cronológico de acciones orientadas hacia una meta común: promover la gestión de un turismo sostenible para cumplir los requisitos del siglo XXI. Retomando el origen de estos conceptos, y a pesar de que en la década de los años noventa del siglo pasado ya se podía apreciar el rumbo de futuras acciones sostenibles en materia de turismo y la gestión de su patrimonio, las ideas iniciales se han ido mejorando y adaptando poco a poco a las nuevas necesidades, gracias a

5 Naciones Unidas, 2015.

6 *Idem*.

7 *Interreg Mediterranean*, 2018.

la investigación, la tecnología y la innovación en el sector. Es por ello que en el momento de estudiar dichos manuales por separado, se aprecia claramente la cantidad de factores, objetivos y entidades que entran a formar parte en cada uno de ellos como fruto de dicha evolución. Por lo tanto, bajo una labor de resumen se condensan a continuación los datos más relevantes de tales grupos de indicadores. Como resultado y breve justificación de su elección, se destaca el papel de cada herramienta en términos de gestión hacia ciertos tipos de turismo específico, así como las razones por las que han sido de interés en el momento de ser escogidos:

- ETIS (*European Tourism Indicator System*. Sistema de Indicadores Turísticos Europeo. Manual de referencia en esta investigación por estar aprobado por parte de la Comisión Europea y contar con un reconocimiento a nivel internacional. A pesar de no ofrecer un certificado oficial a los destinos turísticos por ser de uso opcional en el momento de aplicación por parte de tales destinos interesados, sí que se establece como una herramienta guía completa y de ayuda en base la sostenibilidad y los ODS. Además, gracias a su segunda publicación mejorada en el año 2016 (tras un trabajo de testeo y revisión de la primera publicación en el año 2013 en varios destinos europeos), se reconoce en el sistema un buen grado de calidad y conciencia en su diseño. Por ejemplo, la estructura de indicadores que los divide entre obligatorios y opcionales (también denominados principales y secundarios, o representados como verdes y azules), así como los cuatro grandes sectores orientados al desarrollo de la sostenibilidad de los destinos (Gestión del destino, Valores económicos, Impactos socioculturales e Impactos medioambientales), configuran un esquema base sencillo, versátil y de referencia sobre el que trabajar; siendo al mismo tiempo una herramienta muy útil, sólida y adaptable a casi cualquier tipo de territorio⁸.

- SIROCCO - CSTCS (*Sustainable Cruise Tourism Certification System* Sistema de Certificación de Turismo Sostenible de Cruceros). Construido en gran medida a partir del manual ETIS y sus criterios de desarrollo sostenible en cuatro grupos principales, entre otros ejemplos de referencia, su propuesta está focalizada en el turismo de cruceros, tanto costero como marítimo. Por lo tanto, este manual guarda una gran relación con el objetivo de cuantificar los impactos del turismo de masas sobre los recursos de un enclave turístico. Además, el hecho de que esta herramienta SIROCCO-CSTCS sea el resultado de un proyecto de colaboración transnacional previo enmarcado también dentro del área *Interreg Mediterranean*, denominado *Mitomed+*, lo convierten en una buena muestra anticipada a las futuras decisiones que podrán resultar del trabajo de indicadores en *Herit-Data*⁹.

8 Comisión Europea, 2013 (a); 2016 (b).

9 Halatasis A, 2017.

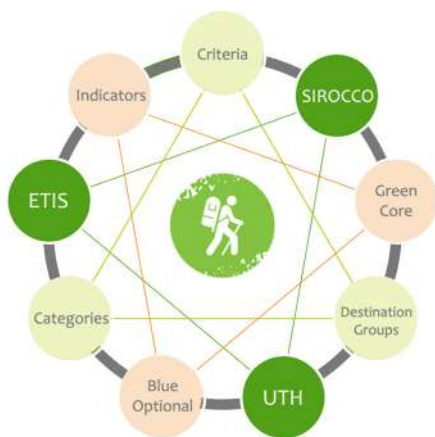


Figura 2. Relaciones establecidas entre manuales de sostenibilidad y los indicadores que los componen. Autor: Elaboración propia.

- CO-EVOLVE- TESALIA-UTH (University of Thessaly – Univers. de Tesalia). De la misma forma que en el caso previo, el manual ETIS sirve de punto de inicio desde donde elaborar unos indicadores según los criterios de la sostenibilidad. Igualmente, el proyecto colaborativo y transnacional previo CO-EVOLVE discurre en los territorios delimitados por *Interreg Mediterranean*, siendo Grecia (representada en este ejemplo por la Universidad de Tesalia) miembro a la vez participante del proyecto *Co-Evolve* y del proyecto *Herit-Data*. Sin embargo, a pesar de que la propuesta de este grupo de indicadores se

encuentre en la misma línea de turismo masivo en zonas costeras y marítimas, el aporte distinto viene dado por la configuración de los grupos de indicadores de sostenibilidad. Para este manual, los sectores principales quedan definidos en base al tipo de destino turístico como criterio de primer orden (playa, cultural, crucero, etc.), en lugar de ser los bloques de sostenibilidad según Gestión / Económico / Sociocultural y Medioambiental vistos anteriormente. Es decir, una manera diferente de configurar los grupos de indicadores, y por consiguiente un método alternativo con que comparar en el momento de recopilar datos y organizar la información¹⁰.

Llegados a este punto de la investigación, controlando todas las variables involucradas, se realiza un análisis completo mediante la comparación detallada y conjunta de los tres grupos de sistemas de indicadores de sostenibilidad (Fig.2). Gracias a la información que se ha recopilado es los puntos previos explicados, se puede desarrollar un planteamiento de estudio y análisis comparativo donde queden reflejados todos los indicadores de cada uno de los sistemas de sostenibilidad ETIS, SIROCCO - SCTCS y CO-EVOLVE - UTH, organizados en base a unos criterios y directrices (Fase 2 de la Metodología). Como resultado, se obtiene una tabla resumen (Fig.3, ver en anexos) en la que incluir todas las características más relevantes de estos manuales de indicadores; a saber: periodo de ejecución, año de publicación, organización responsable, número de indicadores por bloques (principal y secundario), número total de indicadores, clasificación en

¹⁰ Coccossis, H. y Koutsopoulou, A, 2017.

base a los grupos de primer orden para los indicadores (gestión versus destinos), y algunas aportaciones críticas finales (datos adicionales, iniciativas, mecanismos, posibles acciones futuras, etc.) Gracias a esta tabla, junto con el estudio detallado de dichos manuales, se podrán sacar unas primeras conclusiones comunes sobre las ventajas e inconvenientes que se pueden obtener a la hora de trabajar con este tipo de herramientas de gestión.

A continuación según la metodología expuesta, y para poder contrastar la veracidad de la información aportada en el análisis anterior de los manuales seleccionados, se realiza una puesta en común que contraste todos los indicadores más al detalle. Para ello, se ha de desglosar uno a uno todos los indicadores de sostenibilidad que aparecen en las tablas y anexos de los manuales publicados (ETIS, SIROCCO y UTH); al mismo tiempo que se clasifican y categorizan según unos patrones comunes en criterios de sostenibilidad. Es decir, se opta por volcar y componer en una única tabla de trabajo todos los indicadores de los tres manuales citados, en base a las diferencias entre los bloques de indicador principal y secundario, o a la clasificación de grupos de gestión/valores/impactos frente a tipos de destinos que ya se ha mencionado. Como resultado, se obtiene un documento personal de trabajo complejo pero de gran ayuda a través de la puesta en común, pormenorizada y relacionada, de todos los elementos tratados a lo largo del estudio. De esta forma, se han podido detectar los puntos de mejora más relevantes y así obtener nuevas conclusiones en el campo de la medición y la gestión del P.C. en destinos turísticos.

Finalmente, gracias a la investigación teórica realizada al inicio del proceso, y mediante la interpretación personal del documento de trabajo producido, se muestran en el capítulo siguiente las propuestas de mejora y nichos de actuación en base a los criterios resumidos en el marco teórico introductorio. De este modo, se incluyen en unas ideas finales todos los conceptos tratados durante la investigación, definidos a su vez bajo los criterios y variables consideradas más óptimas en el campo de la preservación de los recursos patrimoniales afectados por un uso turístico (muchas veces masivo) y cultural: el desarrollo de territorios, el estudio de flujos de residentes y visitantes, los impactos sociales y culturales, el valor de la imagen en las estrategias de marketing, y el uso de los avances que proporcionan las nuevas tecnologías.

Conclusiones

En este último apartado, se expone el resumen de las conclusiones obtenidas. Con ello, se hace una reflexión y crítica individual dentro del proceso de colaboración con el proyecto internacional *Interreg Herit-Data* a través de la Fundación Santa María La Real del Patrimonio Histórico, que sirva como punto de

inflexión y referencia a trabajos posteriores relacionados: el diseño/uso/estudio/aplicación de un grupo de indicadores para la gestión sostenible del Patrimonio Cultural. Por lo tanto, en esta evaluación conjunta de los manuales de indicadores de sostenibilidad se pueden diferenciar tres grupos con distintos de resultados. En ellos, los dos primeros están haciendo referencia a unas características más generales de los manuales de indicadores de sostenibilidad en base a la tabla resumen mostrada anteriormente (Fig.3 previa); sin embargo, el último de los todos es el resultado específico a los análisis detallados y comparados entre todas las tablas de indicadores, a través de la herramienta de trabajo, la puesta en común generada y las delimitaciones establecidas en el marco teórico de referencia. Por tanto, los tres grupos de conclusiones son:

Las ventajas de los sistemas de indicadores de sostenibilidad

- Permiten una recopilación de datos y de información relevante para lograr una gestión óptima en un destino turístico y sus recursos patrimoniales.
- Dan a conocer la realidad del momento de un territorio, así como su evolución transcurrida hasta la fecha, gracias al estudio de datos en tiempo real mediante el apoyo de las nuevas tecnologías.
- Aportan una información fácilmente comparable entre los distintos enclaves seleccionados, ya sea de forma pormenorizada o en una visión de conjunto que incluya varios o todos los factores.
- Sintetizan los datos obtenidos de forma cualitativa y cuantitativa en función de los tipos de medición y parámetros establecidos en el diseño, así como por su sistema de clasificación de resultados.
- Facilitan el diagnóstico de posibles situaciones de peligro, para que se puedan prevenir con anterioridad en base a los valores límites y umbrales marcados, adaptados nuevamente a los requerimientos y circunstancias de cada recurso patrimonial o destino turístico.
- Ayudan en las tareas de toma de decisiones, en el diseño de nuevas políticas, en las estrategias de colaboración y de cooperación, y en el desarrollo de nuevos planes de gestión y desarrollo territorial a todos los gestores involucrados en el proceso, ya sean públicos o privados
- Dan un conocimiento global y completo del entorno de estudio y de los factores que intervienen en él, ya sean éstos de carácter económico, social, cultural o medioambiental.
- Presentan una aplicación versátil y adaptable a las necesidades de cada destino turístico, gracias a su diseño que diferencia entre indicadores comunes a todos los destinos con aquellos de aplicación opcional en base a las características propias de cada caso.

Los inconvenientes de los sistemas de indicadores de sostenibilidad

-Generan una indecisión a la hora de determinar el número total de indicadores necesarios para cada territorio y/o destino, en parte debido a la complejidad y particularidad que se encuentre en cada caso.

-Muestran ciertas dificultades en los métodos planteados para obtener la información, especialmente cuando los parámetros a utilizar no se encuentran bien definidos desde el principio (unidades de medición, interpretación de los datos, metodología en la recolecta de información, etc.)

-Aparecen dudas en el momento de establecer los periodos o tiempos de medición (continuos, cada hora, diarios, semanales, mensuales, etc.), así como la frecuencia con la que han de repetirse para verificar la fiabilidad y objetividad de los datos obtenidos.

-Exponen una incertidumbre sobre la calidad de los datos a medir en algunos casos, como consecuencia de los inconvenientes anteriores, que por lo tanto ha de ser considerada como un factor más en el proceso de trabajo desde el inicio, para así poder realizar las modificaciones necesarias.

-Plantean contrariedades de indicadores que resultan más difíciles de integrar o comparar, en concreto, en el momento de establecer jerarquías y probabilidades de mayor o menor peso en la toma de decisiones.

-Eximen los posibles problemas por falta de acuerdo entre los gestores turísticos, ya sean públicos privados, convirtiendo por lo tanto a estas herramientas como una mera herramienta opcional e informativa (razón por la cual el manual ETIS aún no cuenta con un certificado/reconocimiento oficial).

-Presentan una falta de solución alternativa en el caso de fallar en su ejecución, sobre todo para aquellos grupos de indicadores que se consideran comunes o fundamentales a la hora de definir los parámetros iniciales, dado que no todos los territorios o destinos turísticos cuentan con las mismas características y/o necesidades.

- Muestran una ausencia de modelo de crítica y/o de autoevaluación para la herramienta, complicando la revisión de datos en futuras mediciones; es decir, obtener propuesta de mejora de la herramienta.

Interpretaciones específicas tras el proceso de análisis comparativo

En primer lugar, a la vista final de todo el conjunto y sin realizar un estudio pormenorizado, se puede apreciar la disminución de manera considerada del número de indicadores totales para cada uno de los cuatro grupos principales. Con el manual ETIS de referencia, se diferencia entre:

- o SIROCCO - SCTCS. El número total de indicadores se reduce principalmente en los sectores que tratan la sostenibilidad con respecto al valor económico y el impacto sociocultural. Se tiene sin embargo muy

presente el impacto medioambiental, ya que al tratarse de un sistema de indicadores orientados al turismo de cruceros, preocupa que estos puedan resultar en ocasiones contaminantes.

- o TESALIA - UTH. Los indicadores se reducen para el valor económico y el impacto medioambiental. Se percibe pues con más importancia el área sociocultural, entendiendo la importancia del capital humano que aportan las personas en todo este proceso, así como el valor de los recursos culturales y patrimoniales como bienes fundamentales en este tipo de actividades.

-Seguidamente, tras recorrer más en detalle las tablas de los manuales, en algunos de los casos se puede apreciar la disparidad a la hora de organizar y clasificar los indicadores y las secciones. Es decir, los criterios utilizados no son siempre los mismos, dando prioridad a unas u otras cuestiones; incluso, considerando que ciertos indicadores son más propios dentro de un bloque u otro, lo que conlleva a que algunas de las mediciones puedan variar entre las áreas de gestión de destino / valor económico / impacto sociocultural / impacto medioambiental.

-Por otro lado, el elevado número de indicadores totales, agrupados en diferentes categorías según criterio (verde/azul, obligatorio/opcional, tipo de destino, tipo de gestión, etc.); resulta incluso en ocasiones incompleto, con dificultades para obtener toda la información planteada, o para comprender y analizar los datos recogidos y sintetizar la respuesta final.

-Finalmente, y con el apoyo de toda la investigación teórica generada al inicio, se percibe una escasez marcada por la cantidad y calidad de los indicadores diseñados propiamente para la gestión sostenible del P.C.; donde, además, las pocas referencias existentes se encuentran en todos los casos englobadas dentro del sector de desarrollo sostenible que analiza los impactos sociales y culturales. Es decir, al no contar el Patrimonio Cultural con un área específica de estudio dentro de los manuales de indicadores turísticos para la sostenibilidad, existe un nicho de interés donde desarrollar un trabajo en el que aplicar todo lo aprendido. Por ello, las siguientes propuestas reflejan las posibles acciones futuras que se podrían plantear tras la investigación, a saber:

- o Establecer un grupo, bloque o sector específico para la gestión del P.C. en términos de sostenibilidad, dado que este sólo está representado de manera bastante superficial dentro del sector destinado a los impactos socioculturales. Es decir, esta sería la principal acción futura de trabajo en este proyecto de investigación.
- o Unificar los criterios de indicadores referentes al P.C., así como sus categorías y clasificaciones, con la intención de que todos ellos reúnan las condiciones necesarias para que puedan ser aplicados a cualquier tipo de

TABLA RESUMEN						
1. SIGURO	ETIS	SIROCO - SCTCS		CO-EVOLVE - TESALIA		
2. PERIODO	ANTIGUA (primera edición)	Actual (versión de 2 años)	Estudios previos ETIS, Sistema de ETIS, Sistema de Travelife, Sistema EcoPartners, Ecoaudit Sistema)	ACTUAL (primera / cont)	Estudios previos (ESPON, ETIS, indicadores de la OMC, indicadores de la OCDE)	ACTUAL (Opciones particulares)
3.AÑOS	FEBRERO DE 2013	MARZO DE 2016	Hasta abril de 2017 (primer borrador)	MAYO 2017	Hasta marzo de 2017 (primer borrador de datos)	MARZO DE 2017
4. Organización responsable	TSD y EC promovido por la OMT y OTC	TSD y EC promovido por la OMT y OTC	TSD y EC / OTC / ABTA / ESPON / UE	CERTH, la OMC, la CE	TSD y EC / OMC / OCDE	Co-Evolve basado en la OMC y la OCDE
5. NÚMERO DE INDICADORES	27 VERDES + 10 AZULES	43 VERDES	Depende de los indicadores más relevantes elegidos en cada informe de las Organizaciones	44 VERDES	Depende de los indicadores más relevantes elegidos en cada informe de las Organizaciones	24 (1+ 24) + 13 (0) + 18 (0) + 30 (0)
6. INDICADORES TOTALES	67	43 + complementarios		44		136
7. Clasificación de los indicadores (Destinos / Características)	A. Gestión de Destinos B. Valor Económico C. Impacto Social y Cultural D. Impacto Ambiental	A. Gestión de Destinos B. Valor Económico C. Impacto Social y Cultural D. Impacto Ambiental	Depende de las categorías más relevantes elegidas en cada informe de las Organizaciones	A. Gestión de Destinos B. Valor Económico C. Impacto Social y Cultural D. Impacto Ambiental	Depende de las categorías más relevantes elegidas en cada informe de las Organizaciones	Los nombres de las clasificaciones Destinos / Destinos C. Gestión y Organización A. Socio-económico D. Valores de Gobierno Cultural B. Impacto Ambiental D. Playa / Turismo Marino B. Cultura / Turismo Cultural D. Valor de Gobierno B. Impacto Ambiental
8. Otras informaciones	GREEN / COE / BLUE DESTINOS / Ecoaudit / EcoPartners / Ecoaudit / EcoPartners / Ecoaudit / EcoPartners	NO INDICADORES AQUÍ, pero sí INDICADORES ADICIONALES: L. Turismo Marino y Costero 2. Valor del Turismo Cultural Transversal 3. Rutas accesibles	Se limitan los indicadores y categorías que son más relevantes para el informe. Final se seleccionan	Criterios SCTCS adaptados a los criterios ETIS	Se limitan los indicadores y categorías que son más relevantes para el informe final se seleccionan	ETIS completado los criterios de tipología de Co-Evolve
9. INICIATIVAS Y MECANISMOS	EMAS / UE etiqueta ecológica / TOURISM / CSR / SAS	EMAS / UE etiqueta ecológica / TOURISM / CSR / SAS	Orienta ETIS / Criterios de destino (OTC - El sistema Hotel & Tour Operator (EOTC) y el ABTA System Operator / OTC / SAS / CC-regulado)	Gestión de la UE, directivos y Reglamentación / Sistema de Valor (VOC) y la actividad de los actores.	Criterios ETIS / Inicio de Encuestas Verdes / Supervisión del progreso / Métrica para la Evaluación de Políticas y Programación de Turismo / OTC indicadores de bienestar	Criterios ETIS / Inicio de Encuestas Verdes / Supervisión del progreso / Métrica para la Evaluación de Políticas y Programación de Turismo / OTC indicadores de bienestar
10. ACCIONES SUGERIDAS	Producir y evaluar 1. Más de 300 informes en forma / 3. Durante 3 años de periodo	1. Objetivos de las Naciones Unidas: 2030 (Programa de desarrollo sostenible) 2. OMT basada en el programa marco de 10 años de la sostenibilidad (2017-18)	La personalización de los indicadores individuales a aplicar en el sector del turismo de cruceros marítimos / costa	¿? (Igual que el ETIS)	Fronte a la nueva categorización del indicador y la clasificación para la sostenibilidad de destinos en los áreas costeras y las decisiones seleccionadas.	¿? Igual que el ETIS.
11. FUENTES Y REFERENCIAS	TSD, Tourism Sustainability Group / EC, European Commission / UNWTO, United Nations World Tourism Organization / OTC, Global Sustainable Tourism Council / EMAS, Eco Management Audit Scheme / TOURISM, Tourism Improvement Report Mechanism / CSR, Corporate Social Responsibility / OTC, Stakeholder Meeting Group	OTC, Global Sustainable Tourism Council / ABTA, Association of British Travel Agents / ESPON, European Spatial Policy Observatory / TSD, Campaign for OTC, Self Diagnosis Method / FERT, First Environmental Review System / CERTH, Centre for Research and Technology Hellas / BMT, International Maritime Organization / SCTCS, Sustainable Cruise Tourism Certification System	ESPON, European Observatory Network for Territorial Development and Cohesion / UNWTO, World Tourism Organization / OCDE, Organization for Economic Co-operation and Development / COE, Council of Europe / OTC, Co-Initiative of Human activities and natural system for sustainable coastal and maritime tourism			

Figura 3. Tabla resumen para sintetizar las características más relevantes del estudio de los sistemas de indicadores ETIS, SIROCOO y TESALIA / Autor; Elaboración propia.

territorio y/o destino turístico, independientemente de sus condiciones particulares.

- o Reducir el número total de indicadores en una primera aproximación a la gestión sostenible del P.C., con el fin de entender, conocer y manejar las consecuencias derivadas de un uso de turismo de masas. Ejemplo de ello pueden ser la capacidad de carga turística, la sobrecarga de usos de las infraestructuras, o la saturación de espacios con un carácter público y visitable (tanto interiores como exteriores); además de considerar alguna ampliación y modificación posible en función de las demandas que vayan apareciendo.
- o Plantear una alternativa a la recogida y recopilación de datos del lugar elegido, con el fin de que este proceso no se quede incompleto en su ejecución y tenga una mejor interpretación final. Es decir, optar por un diseño estructurado desde el inicio, con el objetivo de que la información última considere la aportación de las diferentes medidas recopiladas; incluso, en la mejor de las propuestas, que también se consideren estas aportaciones en las fases intermedias del trabajo.
- o Incluir el avance proporcionado gracias a las nuevas tecnologías, con el propósito de recabar más fácilmente unos datos veraces,

fiables y en tiempo real. Es decir, buscar la sistematización y monitorización como un apoyo fundamental dentro del proceso de diseño de manuales de indicadores turísticos para una gestión sostenible.

Como conclusión final, al conocer la realidad actual que llega a sufrir el Patrimonio Cultural a la hora de soportar distintas actividades, como es el caso del uso turístico y cultural en los cascos de las ciudades, se entiende como necesario trabajar de forma conjunta para su correcta gestión y preservación. En esta labor, los factores que definen y determinan el impacto de dichas actividades del sector turístico sobre los recursos patrimoniales, responden a situaciones bastantes diferentes, en las que todas ellas son confluyentes en un único desafío: la mejora de su planificación. Es por ello que, los estudios, herramientas y manuales existentes hasta la fecha, cuentan con un gran abanico de posibilidades adaptadas para cada caso concreto, donde todas las opciones están revisadas y fundamentadas en un trabajo multidisciplinar y de aplicación a nivel internacional. No obstante, debido a la complejidad y amplitud del objeto de la investigación, la falta de unidad en las publicaciones estudiadas hace que, aún a día de hoy, no exista un referente clave común sobre el cual trabajar según los mismos criterios.

Es principalmente bajo las pautas de entidades y organizaciones internacionales, como las Naciones Unidas o la Comisión Europea, donde aparecen unas directrices en términos de desarrollo y sostenibilidad con las que cumplir unos objetivos adecuados para el Patrimonio Cultural. De esta forma, los gestores de P.C. tendrán más facilidades a la hora de saber reconocer las diferentes oportunidades y amenazas que se presentan dentro de su área de actuación y responsabilidad, como es el desarrollo y uso turístico de un destino o territorio. Para ello, el expuesto de los manuales y herramientas ya publicadas, así como su revisión crítica y las propuestas de mejora para futuros grupos de indicadores sobre gestión sostenible de los bienes patrimoniales, se concluye como un buen soporte de ayuda en este campo de trabajo.

Bibliografía

- Bertram, M. G. (2002). "El turismo de masas un concepto problemático en la historia del siglo XX", *Historia contemporánea*, 25, 125-156.
- Coccosis, H. y Koutsopoulou, A. (2017). "Promoting the co-evolution of human activities and natural systems for the development of sustainable coastal and maritime tourism", *Deliverable 3.16.1 Building a common approach in tourism sustainability evaluation. Activity 3.16 Tourism Sustainability at local scale through Sustainability Index - System implementation*. University of Thessaly: Interreg Mediterranean
- Coccosis, H. y Koutsopoulou, A. (2017). "Promoting the co-evolution of human activities and natural systems for the development of sustainable coastal and maritime tourism", *Deliverable 3.16.2 Tourism Sustainability at local scale through Sustainability Index - System implementation*, University of Thessaly: Interreg Mediterranean
- Comisión Europea (2013). *Herramienta del Sistema Europeo de Indicadores Turísticos para destinos sostenibles*. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones de la Unión Europea
- Comisión Europea (2016). "El sistema Europeo de Indicadores Turísticos" en *Herramienta del ETIS para la gestión de destinos sostenibles*. Luxemburgo: Oficina de publicaciones de la Unión Europea
- Halatsis, A. / Marjan, D. (2017). "Med Cruise Maritime Tourism Database" en *SIROCCO 3.0*.
- Naciones Unidas, Asamblea General (2015). "70/1. Transformar nuestro mundo: la agenda 2030 para el desarrollo Sostenible" en *Resolución aprobada por la Asamblea General el 25 de septiembre de 2015*.
- Revinga Domínguez, P. (2002). "Hacia una adecuada utilización del Patrimonio como recurso turístico", *Areté Documenta. Boletín de la Asociación Española de Gestores del Patrimonio*, 16, 113-124.
- Ruiz Lanuza, A. y Pulido Fernández, J.A. (2015). "El impacto del turismo en los Sitios Patrimonio de la Humanidad. Una revisión de las publicaciones científicas de la base de datos Scopus" en *Pasos, revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 13 (5), 1247-1264
- Sancho Pérez, A. / García Mesanat, G. (2006). "¿Qué indica un indicador? Análisis comparativo en los destinos turísticos". Universidad de Valencia. Disponible en: <https://www.uv.es/=sancho/indicadores%20en%20los%20destinos.pdf> [consultado en abril de 2019]

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: ENFOQUES CONTEMPORÁNEOS PARA SU ESTUDIO Y DIFUSIÓN



IL CRONOTOPO E LA DINAMICA DELLO SPAZIO QUADRIDIMENSIONALE EDIFICATO

Paula Revenga Domínguez, Leonardo D'Angelo

Introduzione

Il cronotopo è il termine utilizzato da Hermann Minkowski nel 1908 per indicare lo spazio a quattro dimensioni, le tre coordinate spaziali più quella temporale. Michail Michailoviè Bachtin lo usa per rappresentare l'unità di spazio e tempo nel contesto narrativo. Vincenzo Gioberti, in ambito filosofico, lo definisce l'unità metafisica dello spazio e del tempo. Dal greco *chronos* 'tempo', e *topos* 'luogo', le sue origini sono pregevoli. Nasce dall'intelletto matematico di Minkowski docente di Albert Einstein, e diffuso dal filosofo Bachtin nel clima letterario del '900. I cronotopi hanno una duplice valenza, oltre alla dimensione meramente scientifica. In letteratura si configurano come elementi necessari alla costruzione narrativa, mentre in architettura e in ambito artistico aiutano a discernere la rappresentazione delle opere e dei luoghi, fruibili nella loro dimensione spaziotemporale. Segue una riflessione che si interroga sul tempo in valore assoluto e sul tempo in rapporto allo spazio. L'unità di questi due fattori è il luogo privilegiato del cronotopo che interpreta: le nostre emozioni, i nostri sogni, le nostre inquietudini, i nostri turbamenti, il nostro modo d'essere in relazione allo spazio dell'interiorità; e il nostro modo di vivere nello scenario che più ci rappresenta, l'architettura della città metafora di ciò che siamo.

Il tempo *¿il passato nel presente?*

"Tutto ha il suo momento, e ogni evento ha il suo tempo sotto il cielo" (Qo 3,1)¹. Il capitolo terzo del Qoèlet è un caposaldo filologico delle attività intellettuali, volte allo studio delle opere che riguardano l'umanità, una visione ecdotica di una sobrietà disarmante che tratteggia principi antitetici, atti che colmano la vita di attenzioni. C'è sempre un "tempo per" [ogni cosa] afferma il Qoèlet. Tempo per compiere tutto e il suo esatto opposto:

¹ Bibbia CEI, 2008. Qoèlet (*Ecclesiaste*) 3:1. Roma: Conferenza Episcopale Italiana.

C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, / un tempo per piantare e un tempo per sradicare quel che si è piantato. / Un tempo per uccidere e un tempo per curare, / un tempo per demolire e un tempo per costruire. / Un tempo per piangere e un tempo per ridere, / un tempo per fare lutto e un tempo per danzare. / Un tempo per gettare sassi e un tempo per raccogliarli, / un tempo per abbracciare e un tempo per astenersi dagli abbracci. / Un tempo per cercare e un tempo per perdere, / un tempo per conservare e un tempo per buttar via. / Un tempo per strappare e un tempo per cucire, / un tempo per tacere e un tempo per parlare. / Un tempo per amare e un tempo per odiare, / un tempo per la guerra e un tempo per la pace.

(Qo 3,2-8)

E aggiunge:

Ho considerato l'occupazione che Dio ha dato agli uomini perché vi si affaticino. Egli ha fatto bella ogni cosa a suo tempo; inoltre ha posto nel loro cuore la durata dei tempi, senza però che gli uomini possano trovare la ragione di ciò che Dio compie dal principio alla fine.

(Qo 3,10-11)

Ma cos'è il tempo? Aristotele, nella *Fisica* enuncia la sua definizione che ha il carattere di un enigma, "il tempo è il numero del movimento secondo l'antecedente e il successivo"², che però semplifica rendendolo intuitivo: se si guarda il Sole che percorre il cielo sul piano dell'orizzonte, a un certo punto il tempo è già passato. La nozione più banale che si ha del tempo è data da, quanto occorre per fare una determinata cosa in un determinato tempo: uno spostamento, un viaggio per cui si può dire, indifferentemente, 400 chilometri o 3 ore. Come se vi è una corrispondenza biunivoca tra spazio e tempo, se vi è il movimento che fa apprezzare la traslazione o il trasferimento. Ma se tutti stessero fermi, se il sole si fermasse e non si muovesse più niente? E' l'obiezione con cui Agostino d'Ippona³ confuta la tesi di Aristotele, nelle *Confessioni*, evidenziando il paradosso: "Se non me lo chiedi" – se non mi chiedi che cos'è il tempo – "io lo so". Chiunque ha una minima percezione del tempo, così come dello spazio. Non abbiamo bisogno di concettualizzare per capire che cos'è il tempo: impieghiamo del tempo per fare un lavoro, adempiere ad una incombenza, situazioni che non richiedono riflessioni metafisiche. "Ma se me lo chiedi" – se mi chiedi di spiegare cos'è il tempo – "non lo so". Agostino fa l'esempio di un episodio biblico: "Fermati, o sole!", in cui Giosuè chiede al Sole di fermarsi:

Quel giorno, quando il Signore diede a Israele la vittoria sugli Amorrei,

² Aristotele, 1999. *Fisica*. A cura di M. Zanatta. Torino: UTET.

³ Le *Confessioni*, 2012. Trad. e cura di D. Tessore. Introduzione di V. Grossi. Roma: Newton Compton.

Giosuè pregò il Signore e gridò alla presenza di tutti gli Israeliti: “Sole, fermati in Ghivon, e tu, luna, nella valle di Aialon!”. E il sole si fermò e la luna si arrestò, finché il popolo si vendicò dei suoi nemici. [...] Per quasi un giorno intero il sole restò in alto in cielo, senza avviarsi al tramonto⁴.

(Gs 10:12-13)

Il Sole si ferma e può così terminare la battaglia, “il sole restava fermo eppure il tempo passava”⁵. E' un argomento a limite della logica però centra un aspetto rilevante: così come esiste un ‘tempo come fenomeno esterno’, esiste anche un tempo come fatto interno, come dimensione interiore. Sicché il tempo non si limita a rilevare la rapidità con cui si muove un corpo come rapporto tra spazio percorso e tempo impiegato a percorrerlo, ma contempera qualcosa che va oltre, che è essenziale e coesiste con il nostro essere. Secondo Agostino “il tempo è un ‘distensio animi’, un distendersi dell’anima⁶, ciò che accade non ha rilevanza nel suo trascorrere temporale dell’esteriorità ma solo nel vissuto interiore e nell’anima di ciascuno. Il tempo, di per sé, non esiste: il passato non c’è più, il futuro non è ancora, il presente non è perché fugge nel passato. L’anima interpreta l’estendersi di questa temporalità: nel desiderio di conoscere il passato, nel tentativo di appropriarsi del presente e nel proiettare l’intenzione del futuro. Tre dimensioni incompiute della realtà che prendono forma dentro di noi. Immanuel Kant⁷, sostiene che “il tempo è la forma del senso interno”, così come “lo spazio è la forma del senso esterno”. In tal guisa, il tempo è ciò che edifica l’Io. L’Io realizza questo distendersi del tempo dentro di sé.

Nel ‘900 prevale la visione del tempo di Agostino. Con la Teoria della Relatività di Einstein non è realistico discutere del tempo in senso assoluto, è invece plausibile una dimensione spaziotempo, con temporalità diverse in spazi diversi. Inoltre, il ‘900 valorizza la soggettività e l’interiorità. Bergson concepisce il tempo come durata, un’entità che dura dentro l’anima e non agente fuori di essa. L’anima misura il tempo e lo condiziona variandolo, perché la durata reale è diversa dalla temporalità esterna: la persona che aspettiamo non arriva mai. L’intervallo interiore è rallentato dall’ansia d’incontrarla, e il tempo sembra non passare. Per William James⁸, il tempo come durata, è il presente che non scompare per dar vita al futuro e tutto il resto finisce nel passato. Ma esiste un’aura che avvolge il presente, un’atmosfera che lo pervade e scorre come un flusso di coscienza.

4 Bibbia CEI, 2008. *Libro di Giosuè* 10:12–13. Roma: Conferenza Episcopale Italiana.

5 Sant’Agostino, *Le Confessioni*, Op. cit.

6 Sant’Agostino, *Le Confessioni*, Op. cit.

7 Kant, I., 2021. *Critica della ragion pura*. Un’antologia. Trad. A. Tettamanti. Roma: Armando Editore, p. 212.

8 Bergson, H. & James, W., 2014. *Durata reale e flusso di coscienza. Lettere e altri scritti (1902–1939)*. A cura di R. Ronchi. Traduzione di G. Foglietta e P. Taroni. Milano: Raffaello Cortina Editore. ISBN 978-88-6030-674-6.

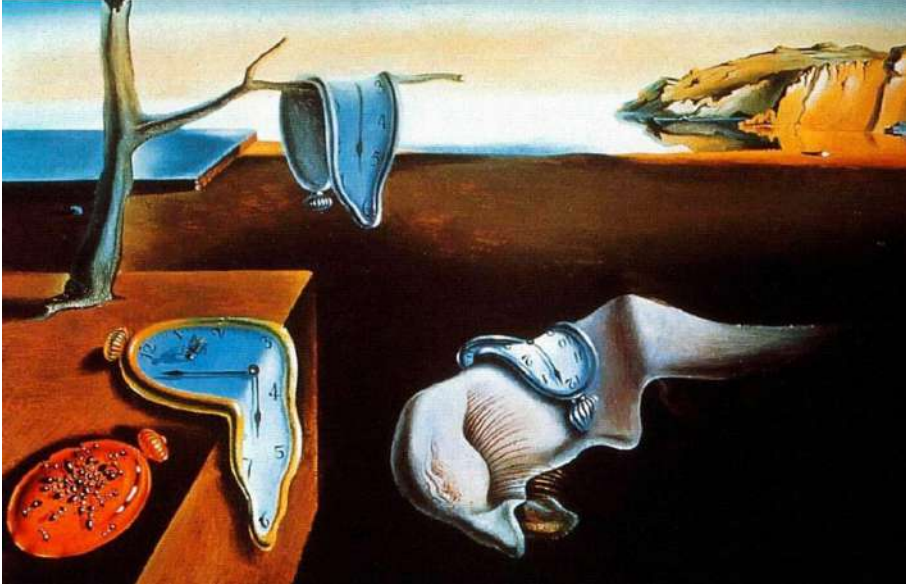


Figura 1. *La persistenza della memoria*, Salvador Dalí, 1931, Museum of Modern Art di New York.

La letteratura è il suo alveo privilegiato. Il flusso di coscienza emerge nell'*Ulisse* di James Joyce⁹. Nel finale dell'*Ulisse*, Molly Bloom racconta un succedersi ordinato e continuo di fatti, emozioni e sensazioni; è il flusso della coscienza che, attraverso la narrazione, esprime lo stato d'animo interno della protagonista. Vi è un ulteriore approccio, quello intrapreso da Marcel Proust¹⁰, autore de *La Recherche* (*Alla ricerca del tempo perduto*). Come recuperare [tutto] il passato? Come può rinascere il presente quando è già passato? Una possibilità è data dal ricordare. Esistono nell'individuo alcuni momenti di evasione dalla realtà, in cui è rapito da qualcosa, paragonabili a un'esperienza mistica, in cui il passato ritorna nel presente: quando sentiamo un profumo e questo odore, che non sentiamo da tantissimo tempo, ci fa riaffiorare un periodo della nostra vita; quando ascoltiamo una musica o ritroviamo un oggetto che fa riemergere il legame con una persona amata. Sono esperienze usuali e vissute dalla maggior parte di noi. Dunque questo tempo che sembrava lontano e finito per sempre, può rifiorire: può rivivere come una narrazione, o come una esperienza intensa ed esaltante che si diffonde in un modo così penetrante, da replicare il passato nel presente – liquefacendo il tempo convenzionalmente inteso, come raffigurato da Salvador Dalí ne' *gli orologi molli* (fig. 1) – in luogo di una rinascita autentica del tempo.

9 Joyce, J., 1920–2015. *Ulisse*. Trad. G. De Angelis. Milano: Mondadori.

10 Proust, M., 1921–2014. *Alla ricerca del tempo perduto*. Milano: Mondadori.

Riflessioni sul cronotopo

Dal greco chrónos (fig. 2) nome dell'implacabile dio del 'tempo', padre di Zeus, e tópos 'spazio', luogo. In letteratura molti racconti o storie iniziano in una locanda, luogo immaginario in cui si ambienta la scena della narrazione. E' uno schema espositivo privo di originalità, che si ripete come uno stereotipo. A questo modello convenzionale e ricorrente – riferito a un luogo in cui si svolge un'azione in un determinato tempo – viene attribuito il *cronotopo*, l'unità ideale dello spazio e del tempo, da cui si astrae anche la sua forma. Il termine cronotopo è stato coniato da Michail Michailovič Bachtin¹¹, autore di opere di estetica, teoria della letteratura, critica letteraria ed epistemologia delle scienze umane, è considerato uno dei maggiori pensatori del ventesimo secolo. In fisica, il cronotopo è lo spazio a quattro dimensioni (le 3 coordinate spaziali, reali, più il tempo, immaginario), introdotto da Hermann Minkowski (1908), per mettere in luce lo stretto legame fra lo spazio e il tempo, stabilito dalla Teoria della relatività¹². Minkowski asserisce che il tempo è la quarta dimensione dello spazio in una prospettiva quadridimensionale dei fenomeni fisici. Concetto che Bachtin, in letteratura, esprime come unità di spazio e tempo che anima un testo narrativo:

Chiameremo cronotopo (il che significa letteralmente “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. In questo termine è espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio).

(Bachtin, 1979: 231)

Questo come definizione generale del cronotopo. Segue un secondo passo in cui Bachtin descrive come agisce concretamente il cronotopo, come descrizione del cronotopo narrativo:

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia.

(Bachtin, 1979: 231–232)

Nel romanzo picaresco, per citare un esempio, è riscontrabile il cronotopo della strada. Nel cronotopo della strada, i percorsi esistenziali di individui diversi si

11 Jachia, P., 1992. *Introduzione a Bachtin*. Roma-Bari: Laterza.

12 Straneo, P., 1949. Teoria della relatività. *Enciclopedia Italiana*, II Appendice. Istituto dell'Enciclopedia Italiana
Disponibile su: https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-della-relativita_res-bc02f32f-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Accesso 5 Ago. 2025].

intrecciano in uno spazio condiviso dove tempo e vita si fondono, dissolvendo le distanze sociali. È un luogo dinamico, in cui avvengono dei fatti e si compiono, come se il tempo si riversasse nello spazio, seguendone le traiettorie e disegnando scenari narrativi imprevedibili.

Nel Tom Jones di Henry Fielding¹³, l'incontro tra Mr. Allworthy e il giovane Tom lungo le strade di Londra si configura come uno snodo narrativo emblematico del cronotopo della strada, secondo la definizione di Michail Bachtin. Questo concetto indica la struttura narrativa in cui spazio e tempo si compenetrano, dando forma a eventi decisivi. Nello spazio urbano aperto e non codificato della strada, i confini sociali tendono ad annullarsi, consentendo l'incontro tra soggetti di diversa estrazione e la trasformazione degli assetti narrativi. Nel caso specifico, la figura di Mr. Allworthy, gentiluomo razionale e benevolo, riconosce nel giovane Tom – ragazzo privo di lignaggio ma dotato di virtù innate – una promessa di valore umano, proprio attraverso un'interazione fortuita avvenuta in uno spazio pubblico. La città, e in particolare la strada, si offre qui come luogo d'intersezione di destini, in cui si verificano rivelazioni morali, inversioni di ruolo e prove iniziatiche. La linearità sociale viene momentaneamente sospesa, e ciò consente al personaggio marginale di acquisire riconoscimento e legittimità. Possiamo così definire la formula cronotopica:

Cronotopo = Strada londinese + Tempo dell'imprevisto morale + Personaggio in cerca di legittimazione sociale.

In questo cronotopo, la mobilità fisica consente il superamento delle gerarchie sociali e trasforma l'incontro casuale in un momento di rivelazione etica e narrativa. È una struttura che favorisce l'ascesa sociale del protagonista in una società ancora gerarchica ma già permeabile ai valori dell'individuo. Come già accennato, questo uso del cronotopo si iscrive nella tradizione del romanzo picaresco, dove il viaggio e la strada non sono meri sfondi, ma dispositivi narrativi centrali. Bachtin, a proposito di questo genere, afferma che:

La strada è per eccellenza il luogo degli incontri casuali. In essa le vie spaziali e temporali delle persone più svariate si intersecano [...] Sulla strada possono incontrarsi per caso persone che sono normalmente disunite dalla distanza sociale.

(Bachtin, 1979: 232–233)

¹³ Tom Jones. Storia di un trovatello, trad. e note di Ada Prospero, revisione e Introduzione di Carlo Pagetti, Collana I grandi libri, Milano, Garzanti, 1995.

Un utile paragone può essere fatto con *Lazarillo de Tormes*¹⁴, capostipite del romanzo picaresco, dove anche qui lo spazio della strada favorisce il contatto diretto tra il protagonista e figure emblematiche del potere sociale ed economico. Tuttavia, se in *Lazarillo de Tormes* l'itineranza conduce spesso a un adattamento passivo, in *Tom Jones* la strada permette una trasformazione positiva e meritocratica del protagonista, secondo i valori illuministi dell'autore.

Nel *Lazarillo de Tormes*, il protagonista – girovago, povero, scaltrito dalla necessità – non si limita a muoversi nello spazio: egli è interamente plasmato dallo spazio e dal tempo che attraversa. Le strade della Spagna cinquecentesca, nel contesto sociale ed economico dell'impero di Carlo V, non costituiscono soltanto lo sfondo della narrazione, ma ne determinano la sostanza. In termini bachtiniani, si può parlare di un cronotopo totalizzante, in cui personaggio, tempo e spazio formano un'unità indissolubile.

Lazarillo non è un personaggio che semplicemente agisce nella strada: egli è figlio della strada, e senza di essa, la sua fisionomia narrativa svanirebbe. Non potremmo concepirlo come soggetto picaresco al di fuori di quel contesto sociale fatto di miseria, mobilità forzata, occasioni fortuite e relazioni transitorie. In questo senso, la strada diventa condizione ontologica del personaggio, oltre che principio costruttivo del romanzo stesso. L'identità narrativa di Lazarillo è inscindibile dal tempo storico in cui si muove (la Spagna post-medievale della Reconquista e della Controriforma nascente) e dallo spazio che lo obbliga al movimento, alla sopravvivenza, all'astuzia.

Così, il romanzo picaresco si fonda su un cronotopo in cui la forma del vivere coincide con quella del narrare: ogni tappa del viaggio di Lazarillo è al tempo stesso esperienza biografica e costruzione narrativa, in una perfetta aderenza fra vita vissuta e racconto autobiografico. Senza questa struttura unitaria spazio-temporale, *Lazarillo de Tormes* non sarebbe riconoscibile come romanzo picaresco; anzi, non sarebbe il romanzo che oggi conosciamo. Possiamo ridefinire così la formula cronotopica:

Cronotopo picaresco = Strada reale + Tempo storico (Spagna di Carlo V) + Personaggio che si costruisce nel movimento.

Qualcosa di analogo si può immaginare per quel che succede nelle strade della Milano di Manzoni¹⁵. Durante la peste – nel *carroccio di Porta Nuova*, in uno dei momenti più lirici e commoventi del romanzo – Renzo si imbatte in un frammento di realtà sospesa: una donna in lutto che, con gesto sacro e dignitoso, affida al carro

14 Valastro Canale, A. (trad.), 2019. *Lazarillo de Tormes*. A cura di F. Rico. Milano: Adelphi. (Biblioteca, n. 702).

15 Manzoni, A., 2021. *I promessi sposi*. A cura di E. Raimondi e L. Bottoni. Roma: Carocci (collana *Opere*, vol. 4).

dei monatti il corpo vestito di bianco della propria bambina. In questo episodio, il cronotopo si struttura non semplicemente come un luogo urbano segnato dalla peste, ma come uno spazio sacralizzato dal gesto umano, e un tempo sospeso tra la morte e la preghiera:

Renzo s'abbatteva appunto a passare per una delle parti più squallide e più desolate: quella crociata di strade che si chiamava il carrobio di porta Nuova. [...] Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo. [...] Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia, con una specie però d'insolito rispetto, con un'esitazione involontaria. Ma quella, tirandosi indietro, senza però mostrare sdegno né disprezzo, "no!" disse: "non me la toccate per ora; devo metterla io su quel carro: prendete!" [mostrando una borsa con del denaro]. "Addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme. Pregha intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri".

(Manzoni, 2021: 656)

Seguendo il pensiero di Michail Bachtin, il cronotopo non è qui riducibile alla sola cornice spazio-temporale, ma si realizza nella "fusione artistica" di spazio, tempo e presenza umana. Lo spazio urbano – degradato, corrotto, marginale – si carica di senso grazie alla presenza della madre, figura che, nella sua storicità individuale e nella sua umanità esemplare, cristallizza un evento etico e poetico insieme.

Il tempo non è quello lineare della storia o della peste, ma un tempo qualitativo, interiore, lirico, che si coagula nel gesto della madre e nella preghiera rivolta alla figlia. Lo spazio si fa rituale, e il gesto privato si universalizza: è qui che il cronotopo mostra la sua forza, facendo emergere il personaggio come soggetto storico e umano. Possiamo dunque ridefinire così la formula cronotopica:

Cronotopo = Spazio urbanamente situato + Tempo esistenziale +
Personaggio incarnato nella sua pienezza etica.

Come nel Tom Jones l'incontro casuale tra i personaggi si fa occasione di mutamento sociale, anche in Manzoni la scena della strada si configura come un nodo narrativo in cui si rende visibile una verità più profonda sull'umano: il dolore, la pietà, la dignità, che la peste non ha potuto cancellare. E in entrambi i casi è proprio la strada – spazio della contingenza e del contatto – a divenire luogo di rivelazione e trasformazione.

Nel romanzo gotico, il castello non è un semplice scenario architettonico, ma un cronotopo fondamentale: una forma spazio-temporale che condiziona radicalmente l'agire e l'essere dei personaggi. In *The Castle of Otranto* di Horace Walpole (1764)¹⁶, la figura di Isabella ne è l'espressione più chiara. Non è possibile immaginare Isabella fuori dal castello: non perché non vi possa agire, ma perché senza quel castello non esisterebbe come personaggio gotico.

Il castello, con le sue segrete, passaggi segreti, armature che cadono e apparizioni soprannaturali, organizza lo spazio dell'angoscia, della minaccia, della fuga e della rivelazione. È in questo spazio delimitato, claustrofobico e simbolicamente carico, che Isabella acquisisce senso: fanciulla minacciata, vittima potenziale, figura di purezza e resistenza. La sua identità narrativa si costruisce nell'attraversamento fisico e psicologico dello spazio gotico, secondo una logica del pericolo incombente e della tensione morale.

Come nel romanzo picaresco il protagonista si forma sulla strada, così nel romanzo gotico la protagonista femminile si definisce nella lotta per l'integrità all'interno del castello, che è al tempo stesso luogo di oppressione e teatro di prova. Questo conferma l'idea che il cronotopo non sia solo una categoria formale, ma anche una matrice antropologica e narrativa, in cui spazio, tempo e identità si costruiscono in reciproca dipendenza. La formula cronotopica in questo caso è così definita:

Cronotopo gotico = Castello (spazio chiuso, simbolico) + Tempo sospeso e ciclico + Personaggio definito dalla minaccia e dalla rivelazione.

Qual'è il rischio di dare una definizione così ampia di cronotopo? Generalizzare affermando che tutti i brani letterari sono cronotopi: in quel determinato contesto, ideato da quel determinato autore, quel personaggio non avrebbe potuto agire diversamente, se non in quello spazio. Tutti i romanzi contengono rapporti connessi, logici, necessari tra spazio, tempo e personaggi. Tutta la letteratura si basa su questo quadro teorico di riferimento. Dunque tutta la letteratura è subalterna al cronotopo? Tutte le espressioni letterarie sono cronotopi? Cronotopo è solo un espediente narrativo, per lo spazio della narrazione? Quando Bachtin parla di spazio e tempo indivisibili, lascia la possibilità che sono anche separabili. Possono quindi essere due entità distinte. In quale romanzo spazio e tempo possono divaricare? Nel romanzo del '900: in Joyce¹⁷, il concetto di rivelazione e di paralisi sociale deflagra l'unità spaziotempo di Gente di Dublino¹⁸; in modo analogo *La*

16 Walpole, H., 2007. *Il castello di Otranto*. Trad. M. Praz. Milano: BUR Biblioteca Universale Rizzoli.

17 James Joyce, Op. Cit.

18 Joyce, J., 2012. *Gente di Dublino*. Trad. F. Franconeri. Fidenza: Mattioli 1885. (Collana Frontiere Light).

Recherche di Marcel Proust¹⁹, ma anche negli inetti – di Italo Svevo²⁰, riferimento di molti intellettuali del '900 – la nota distintiva è creare una realtà differente rispetto a quella convenzionale e di non esercitare la propria azione: agire, creare e vivere in uno spaziotempo diverso da quello che disegnerebbe uno scrittore colto del Romanzo ottocentesco.

Dunque dal romanzo del '900 in avanti si può parlare di cronotopi nel significato più ampio. Il romanzo dell'Ottocento prevede un narratore esterno, che mostra la realtà in assenza di ogni elemento soggettivo e nella sua oggettività scientifica. Descrive indistintamente tutti i cronotopi: tutte le unità spaziotempo, tutti i nessi spaziotempo, i personaggi necessari, lo fa inconsapevolmente, non sa di potere agire altrimenti. Agli inizi del '900 il progressivo interesse per la soggettività e una rinnovata sensibilità introspettiva, influiscono sul processo di formazione del romanzo novecentesco. Adesso si sceglie di utilizzare il cronotopo, se necessario e caso per caso. Viene superata la logica del modello dogmatico e svincolata l'idea narrativa dal cronotopo come rigido cliché. I criteri di giudizio degli intellettuali del '900 decretano la fine del cronotopo? No. Lo stereotipo del cronotopo oggi vive la sua stagione migliore attraverso la letteratura di consumo: giallo, horror, fantasy, fantascienza. Questo fenomeno letterario si annida in uno spazio newtoniano tipico dell'Ottocento: spazio e tempo universali e immutabili, non manipolabili dal narratore. Il romanzo d'autore del '900 rimette in discussione le certezze sul tempo che è relativo, scientificamente, dalla Teoria della Relatività.

In narratologia, – studio storico-critico delle strutture, delle forme e delle tendenze della narrativa – il senso è continuamente esposto a interventi dell'autore, e diventa il luogo della scelta: si decide A o B piuttosto che C. Nello spazio ottocentesco newtoniano, tempo e spazio cristallizzano, non operano arbitrariamente. L'autore traduce l'estensione letteraria nella finzione, in relazione alla necessità tra spazio, tempo e personaggi. Elaborazione che compie anche l'autore del '900, ma lo fa per scelta. Si può discorrere di cronotopi sia nel caso in cui l'autore opera nello spazio assoluto newtoniano²¹, meccanica di Newton, sia nel caso in cui fa riferimento alla meccanica di Einstein²². Nell'ambiente intellettuale relativista e nel postulato spazio-tempo quadridimensionale di Minkowski²³, nasce la premessa per l'humus culturale del romanzo d'autore del '900, dove non esiste alcun cronotopo preordinato.

19 Marcel Proust, Op. Cit.

20 Svevo, I., 2004. *La coscienza di Zeno*. Edizione critica e commento di F. Vittorini. In: M. Lavagnetto, a cura di, *Romanzi e «Continuazioni»*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, collana "I Meridiani".

21 Casini, P., 1969. *L'universo-macchina. Origini della filosofia newtoniana*. Roma-Bari: Laterza.

22 Holton, G., 1991. *Einstein e la cultura scientifica del XX secolo*. Bologna: Il Mulino.

23 Lampariello, G., 1934. Minkowski, Hermann. *Enciclopedia Italiana*, enciclopedia online. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Disponibile su: Treccani.it [Accesso 5 Ago. 2025]

Cronotopo e architettura in relazione al tempo

Il concetto di cronotopo, elaborato dal critico letterario russo Michail Bachtin, offre una chiave di lettura straordinariamente feconda per l'architettura di Donato Bramante. Bachtin definisce il cronotopo come "l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali" che si riflettono in un'opera d'arte. Non si tratta di una semplice giustapposizione di tempo e spazio, ma della loro fusione in un'unità inscindibile che organizza la narrazione e conferisce significato. Abbiamo già visto che in un'opera letteraria, il cronotopo può essere la "strada" dove i destini si incrociano, il "castello" che incarna la storia di una stirpe, o la "soglia" che segna il passaggio tra due mondi. In architettura, il concetto aderisce perfettamente alla visione di Bramante. Nel periodo romano, Donato Bramante non mette in campo solo una rivoluzione figurativa degli ordini classici, trasformandoli in un sistema universale coerente, ma innesta profondamente anche una sintassi strutturale moderna destinata a influenzare l'architettura fino all'età barocca. Oltre a una ridefinizione della materia e dello spazio, la sua visione si sviluppa in una dimensione quadridimensionale, dove alla geometria euclidea si aggiunge la massa come entità materica e portante²⁴, ma anche il tempo come componente attiva, ovvero il cronotopo architettonico. Lo spazio architettonico non è semplicemente un contenitore astratto, ma un continuum dinamico in cui massa e durata temporale si intersecano. La massa muraria di Bramante non è solo peso fisico: è accumulo continuo di tempo costruttivo, stratificazione di pressione e resistenza che evolve e influenza l'esperienza temporale dell'osservatore. Ne emergono edifici come organismi in corso, manufatti in formazione, costruzioni in via di svolgimento, dove l'occhio percepisce la configurazione muraria e la mente legge il susseguirsi delle forze statiche nel tempo, un cronotopo monumentale che parla di evoluzione, stabilità e cambiamento. Nel periodo romano della sua attività, Donato Bramante riformula radicalmente i fondamenti dell'architettura occidentale, non solo riscrivendo il linguaggio degli ordini classici secondo una sintassi universale e sistemica, ma introducendo una concezione strutturale che supera il puro formalismo geometrico per approdare a una visione dello spazio come organismo vivo, dinamico e dotato di una propria temporalità interna. La sua architettura non è soltanto una composizione armonica di forme, ma un dispositivo spaziale che ingloba e restituisce il tempo della costruzione, dell'esperienza e della percezione. In tal senso, il concetto di cronotopo, mutuato da Michail Bachtin e successivamente elaborato anche in ambito architettonico da teorici come Christian Norberg-Schulz e Giedion, si rivela una chiave interpretativa feconda e necessaria: lo spazio bramantesco è infatti indissolubilmente legato alla dimensione temporale, intesa

24 Bellini, F., 2021. *Bramante a Roma: la quarta dimensione dello spazio architettonico*. In: F.P. Di Teodoro e J. Niebaum, a cura di, *Donato Bramante. Luce & inventore della buona & vera architettura*. Roma: Campisano, pp.63-88.

non solo come successione di eventi storici, ma come qualità intrinseca del costruito, che si manifesta nella massa, nella profondità, nella scansione dei ritmi strutturali e nella regia percettiva del movimento dell'osservatore. Questa prospettiva consente di rileggere opere come il Tempietto di San Pietro in Montorio non come esercizi geometrici astratti, ma come luoghi in cui la densità muraria, l'equilibrio dei pieni e dei vuoti, la disposizione radiale e l'uso calibrato della luce producono un'esperienza temporale complessa, stratificata, che iscrive il corpo del visitatore in un percorso sacrale che è allo stesso tempo spaziale e temporale. Analogamente, nel progetto per la nuova Basilica di San Pietro in Vaticano, la monumentalità delle masse, la tensione centripeta delle forze strutturali, l'articolazione modulare degli spazi e la centralità della cupola configurano un organismo architettonico che si dispiega come un'epopea spaziale, in cui ogni elemento partecipa a una narrazione che coinvolge il tempo del rito, il tempo della costruzione e il tempo della memoria collettiva. La stessa articolazione progressiva del Cortile del Belvedere (Fig. 2), definita anche "metamorfosi in fieri" o *morfologia dinamica*,²⁵ con i suoi terrazzamenti e le sue fughe prospettiche, può essere intesa come una sequenza cronotopica, in cui il movimento nello spazio diventa esperienza ritmica del tempo, secondo una logica processionale che richiama tanto i percorsi antichi quanto l'idea rinascimentale di ascesa intellettuale e spirituale. Bramante, dunque, va letto non solo come il fondatore del classicismo maturo, ma come il primo architetto moderno a intuire la necessità di un pensiero strutturale che coniughi spazio e tempo in un'unità inscindibile; una visione che anticipa, in forma embrionale ma potentemente sistematica, quella "plasticità temporale" che sarà poi alla base dell'architettura barocca e, secolarizzata, di quella moderna. Come ha osservato Argan, la grandezza di Bramante sta proprio nel concepire l'architettura come "forma generata da un sistema di forze", non più come mera rappresentazione, ma come configurazione dinamica dell'esperienza umana nello spazio e nel tempo.²⁶

Nel testamento bramantesco, la forma architettonica non è mai fine a se stessa, è un crono-spazio vivo, che redige la memoria del costruire e la percezione del tempo. La sua architettura diventa così un cronotopo: uno spazio con durata, un organismo che racconta il tempo costruito, vissuto, respirato e percepito. Questo approccio non solo illumina l'analisi strutturale di opere come il Tempietto di San Pietro in Montorio, la Basilica di San Pietro o il Cortile del Belvedere; ma invita anche a ripensare l'architettura moderna come sistema di tempo e spazio

25 D'Angelo, L., 2024. *Morfologia, l'alchimia di Goethe e l'arte di indagare la forma. Arte y Patrimonio*, [online] 9, pp.32–52. Disponibile su: <<https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/numero-9/>> [Accesso 5 Ago. 2025].

26 Argan, G.C., 1965. *Progetto e destino*. Bari: Laterza. Argan, G.C., 1970. *Studi e note: dal Bramante al Canova*. Roma: Officina Edizioni.

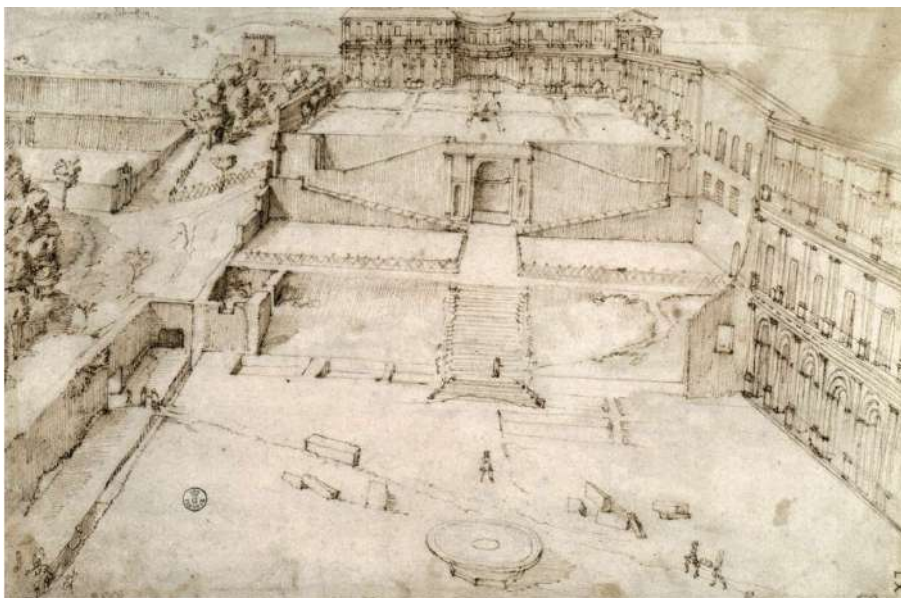


Figura 2. Giovanni Antonio Dosio, 1558-1561. Cortile del belvedere secondo il progetto del Bramante..

integrati, erede di una sintassi nata negli anni romani della rivoluzione bramantesca. Un'interpretazione che, per comprendere appieno Bramante, richiede un salto interpretativo: dal geometrismo a stasi, verso il cronotopo come chiave ermeneutica della sua portata innovatrice.

Quadridimensionalità dei luoghi urbani

Se ogni edificio è anche un racconto perché parte del vissuto di ciascuno di noi, le argomentazioni fin qui dispiegate non possono rimanere esclusivo appannaggio della Filosofia, della Fisica e della Letteratura. Tuttavia la letteratura è la disciplina che più di ogni altra ha saputo dare forma alla dimensione spaziotempo dell'architettura e alla storia della città di cui il suo stesso destino di espandersi, stratificarsi e mutare nel tempo ne è il cronotopo per antonomasia. "Le città sono un prodotto del tempo. Esse sono gli stampi in cui si sono raffreddate e solidificate le vite degli uomini" (Mumford, 1938)²⁷.

Le Città invisibili di Italo Calvino²⁸ sono l'esempio emblematico di come un letterato interpreta i fenomeni urbani – anche in riferimento allo spazio e al tempo – con un acume intellettuale che imprime la forma nella dimensione

27 Mumford, L. (1938), *The culture of cities*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York.

28 Calvino, I., (1972). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi. (Collezione "Supercoralli" e "Nuovi coralli", n. 182).

testuale del pensiero. Ne' Le Città invisibili, la cui prima edizione risale al 1972, non ci sono città identificabili con le città reali. Di queste sono però individuabili tutte le problematiche più scottanti che s'impongono ad un attento esame, ad una valutazione impegnata e coscienziosa per l'urgenza, la gravità e l'attualità dei fenomeni urbani.

Le *città invisibili* sono descritte da ipotetiche relazioni di viaggio che Marco Polo fa a Kublai Kan imperatore dei Tartari. In molte occasioni letterarie poeti e scrittori hanno tratto ispirazione dal Milione di Marco Polo per sfruttarne l'immaginario suggestivo e l'atmosfera esotica; ma non Calvino che intravede, con largo anticipo, la fine dei continenti *altrove*. E' evidente che oggi l'*altrove* ha perduto la connessione di aspetti e di elementi che configurano la condizione attuale della sua identità di luogo, ed è in uno stato di rarefazione progressiva e irreversibile, per cui in tutto il mondo le forme del linguaggio tendono a omologarsi.

La narrazione di Calvino evoca l'idea di una città dalla validità perenne e applicabilità universale, ma in cui esercita la forza di trazione per un esame approfondito sulla città moderna. Con la stessa logica, l'evocazione di una città arcaica traccia i segni convenzionali di una lingua o di un codice che possono essere letti nella città di oggi. Calvino esprime tutta la sua inquietudine per la crisi della irrisolta questione urbana e il rapporto tra l'uomo e il suo spazio in relazione alle implicazioni sociali. Le città invisibili nascono dal sentimento di ricerca appassionata per tutto ciò che non possono offrire le città reali. Oggi la fragilità dei grandi sistemi tecnologici può creare inconvenienti al funzionamento dei meccanismi urbani, paralizzandoli. La crisi della città estesa oltre misura, le 'megalopoli' e le città continue, che coprono uniformemente superfici sterminate, è al centro delle riflessioni dell'autore. Le città si configurano come il risultato di una visione complessiva: attesa, emozioni, rappresentazione di fenomeni linguistici; sono anche luoghi di cessioni reciproche, interpretabili come corrispondenze nell'ambito di rapporti fra individui, scambi emotivi di passioni, impronte di vicende ed esperienze che albergano nella coscienza in forma di memoria. Tutto questo risuona nelle parole di Umberto Boccioni nel descrivere la sua stessa opera : "La sensazione dominante è quella che si può avere aprendo una finestra: tutta la vita, i rumori della strada, irrompono contemporaneamente come il movimento e la realtà degli oggetti fuori." [...] "I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano"²⁹ (Fig. 3).

29 Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 Aprile 1910.

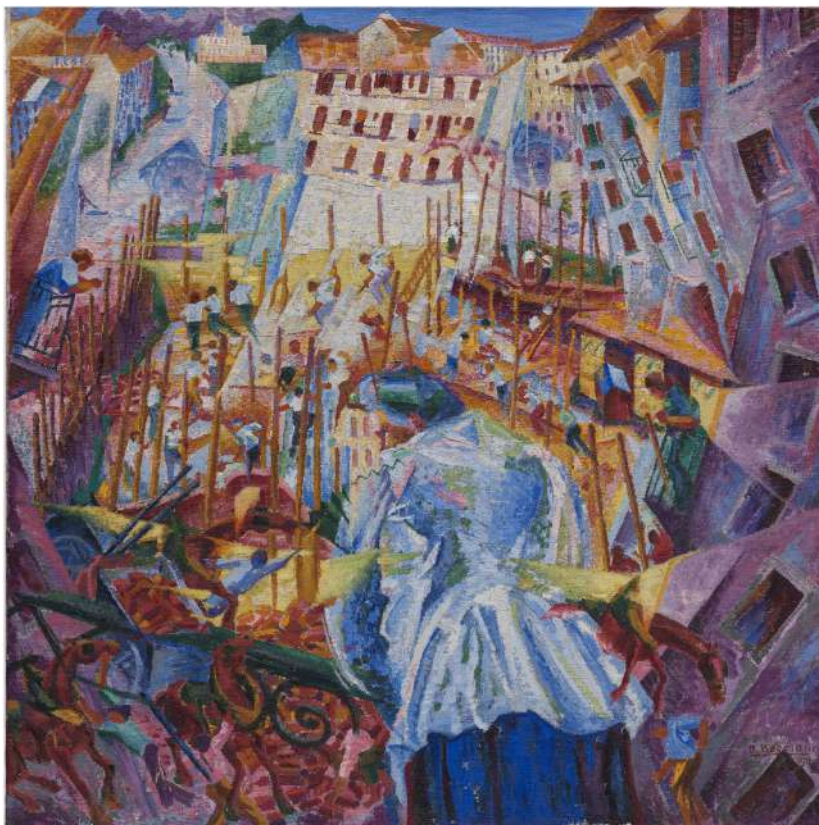


Figura 3. *La strada entra nella casa*, Umberto Boccioni, 1911, Sprengel Museum di Hannover: Il dipinto mostra una donna di spalle, ritratta mentre si poggia sulla ringhiera di un balcone in Via Adige a Milano.

Il Cronotopo e la Città

Il cronotopo ci offre una prospettiva privilegiata sulla dimensione spaziotempo della città, permettendoci di osservarla da una “vetta” con un senso di profondo stupore. Questa visione è paragonabile a quella offerta dalla dimensione frattale³⁰, la quale suggerisce un'estensione illimitata nello spazio e nel tempo, senza confini di quantità o durata, e dalla quale è impossibile sottrarsi. A differenza dei sistemi lineari, la collocazione spaziale del frattale è intrinsecamente più complessa, ricordando la verticalità delle ‘città sottili’.

³⁰ Chaos and fractals - new frontiers of science (seconda edizione), H. Peitgen, H. Jürgens, D. Saupe. Edizioni Springer-Verlag, 2004.

Nel 1925, con la pubblicazione di *Urbanisme*, Le Corbusier sosteneva con forza la teoria della spazialità ortogonale per la città moderna, affermando:

L'uomo avanza diritto per la propria strada perché ha una sua meta; sa dove va, ha deciso di raggiungere un determinato luogo e vi s'incammina per la via più diretta. [...] L'asino procede a zigzag [...] È l'asino che ha tracciato la pianta di tutte le città d'Europa.

(Le Corbusier, 1967: 21)

Secondo questa visione, la città moderna si sviluppa in base a linee rette e angoli retti, aderendo a un ordine mentale che si oppone a un aumento dimensionale arbitrario, spesso legato alla sua crescita disordinata³¹. L'aspirazione a quest'ordine, per cui "nella storia delle forme il momento della retta è un punto d'arrivo"³², mirava a regolare e controllare il caos. L'architettura, nella successione ordinata delle Città invisibili di Calvino, manifesta la stessa ambizione "metalecorbusiana" dell'uomo che risponde a questa disciplina. Tuttavia, Calvino, in quanto letterato, decostruisce questo paradigma di modernità ordinata e spazialità lineare, considerandolo solo una fase iniziale, e non il traguardo ultimo della sua composizione narrativa.

La città è una realtà in continua evoluzione e sempre più complessa. L'idea di "città istantanea", caratteristica dell'età moderna, ha lasciato il posto, nell'era postmoderna, al concetto di "città come processo reale di sviluppo storico". La città 'razionale' di Le Corbusier, concepita con una "visione industriale del XIX secolo", ha ceduto il passo alla "tecnologia delle comunicazioni del XX secolo"³³. L'istantaneità, nelle Città invisibili, rappresenta una dimensione temporale, con la città immaginata in funzione dei modelli che la plasmano. In alcune di esse, emerge chiaramente la possibilità di uno sviluppo storico che colloca la città del presente in un tempo di fondazione definito, in evoluzione dal passato o proiettato verso una prospettiva futura. La "visione lineare" della città moderna continua a risiedere nelle Città invisibili, riflettendosi nell'immagine della città reale. Città come Venezia e New York³⁴ esistono al di là di ogni speculazione intellettuale. Nella città complessa, la linea non è più una metafora significativa; al suo posto subentra la rete, ormai patrimonio comune, ma che Calvino aveva già profetizzato nelle sue Città invisibili³⁵.

31 M. C. Taylor, Il momento della complessità. *L'emergere di una cultura a rete*, 2005, p. 32.

32 Le Corbusier, *Urbanistica*, Op. cit., p. 51.

33 R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, 1985, p. 92, discusso in M. C. Taylor, *Momento della complessità*, cit., p. 44.

34 Sulla cui centralità per Calvino cfr. K. Pilz, *Reconceptualising Thought and Space*, cit., p. 231.

35 *Lezioni americane, in Saggi 1945-1985*, 1995, vol. I, pp. 689-90: «ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate. Nelle Città invisibili ogni concetto e ogni valore si rivela duplice».

Il modernismo nasce con l'intento della semplificazione. Tuttavia, in una situazione composita, una spinta eccessiva alla semplificazione può sfociare nella banalità: "dove la semplificazione non funziona, il risultato è il semplicismo"³⁶. La complessità urbana è palesemente evidente in alcune città contemporanee, come Las Vegas, secondo Venturi³⁷, e Los Angeles, nella visione di Calvino (Cornice IX 476):

Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma³⁸.

(Filigrasso, 2002)

In questi scenari, la città si dissolve nei suoi limiti, rimanendo sospesa in un tempo indefinito in cui nulla accade, nemmeno lo spostamento istantaneo. Il confine tra interno ed esterno, prima e dopo, si annulla, e con lo spazio, vengono messe in discussione anche le concezioni di tempo, memoria e futuro. La città si trasforma in un complesso urbano privo di forma: aeroporti, alberghi, centri commerciali; spazi anonimi usa e getta, frequentati come "non-luoghi", in cui vige il "non-tempo". Il territorio si omologa e si uniforma; l'esistenza è privata del piacere della scoperta perché "già vissuta", e lo spazio diventa la metafora di questa replica che persiste nel tempo.

Nonostante la sensazione di smarrimento, la connessione di questi elementi disorientanti invita a una chiarificazione, un tentativo di superare la perturbazione che deriva dagli aspetti più inquietanti. A livello letterario, la soluzione si manifesta nello sforzo intellettuale volto all'ordine e alla disciplina del testo, rivelandosi nella giustapposizione, visibile nell'utilizzo di punti di unione derivanti dal confronto di più testi³⁹. Sul piano urbano, le singole città concordano su un criterio costante di

36 R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, 1980, p. 20. La semplificazione della complessità non è adatta a un mondo complesso; ha valore perché "è un metodo nel processo analitico [...]: non deve diventare uno scopo" (ivi, p. 21). La serialità e l'ordine delle Città invisibili sono una forma di "semplicità estetica che soddisfa la mente" perché deriva, "valida e profonda, da una complessità nascosta" (ibidem); cfr. M. C. Taylor, *Il momento della complessità*, cit., p. 43.

37 "L'ordine emergente della Strip è un ordine complesso", che sorge al margine del caos: cfr. R. Venturi et al., *Imparando da Las Vegas*, cit., p. 65 e le osservazioni di M. C. Taylor, *Il momento della complessità*, cit., p. 46.

38 Per la complessità: I. Filigrasso, Calvino, o della complessità, 2002. Los Angeles non è molto diversa da Las Vegas, come si immagina leggendo U. Eco, *Vertigine della lista*, 2009, p. 241, che sembra parafrasare, o cripto-citare, Calvino: «sorgono [...] città dove il centro sfuma senza continuità in una periferia che s'ingrandisce giorno per giorno senza che talora si possa capire dove la città termina e il resto del territorio inizia. Sino ad arrivare alla città-territorio, di cui l'esempio principe è Los Angeles, che non ha centro ed è praticamente la periferia di se stessa. Los Angeles è [...] una città-lista piuttosto che una città-forma. Una città-lista ha l'aspetto di un labirinto aperto [...] Il labirinto è una forma, ma per chi lo vive è l'esperienza di una impossibilità a uscirne e dunque di una erranza mai conclusa – e da questo nasce il suo fascino e lo spavento che incute".

39 Per la sovrapposizione città / scrittura cfr. TAMARA, *Segni I*, 368: "Lo sguardo percorre le vie come pagine



Figura 4. Fittà dei lavoratori o *Città operaia*, Hans Baluschek, 1920, Milwaukee Art Museum.

ordine: testuale, lessicale, sintattico, retorico.

In definitiva, spazio e tempo, nella duplice funzione di istantaneità e sviluppo, sono due dimensioni inaccessibili. Essi concorrono allo schema della modernità, in tutti i suoi livelli di complessità. Questa giostra complicata e oscura ha specifiche implicazioni linguistiche: la serialità delle città le ordina secondo un equilibrio persino superiore alla frammentazione stessa, annullando la necessaria coesione; e la replicabilità segna la superficiale suddivisione di idee, a prima vista fuori controllo e difficilmente verificabili. Alla fine, l'incomunicabilità tra le diverse città si risolve attraverso un'anonima coerenza linguistica⁴⁰ (Fig. 4).

Dimensione spaziotempo dell'Arte

L'elemento spaziotempo codificato come cronotopo afferisce, nel significato più ampio, anche al mondo dell'arte. Si configura come la dimensione spaziotemporale, all'interno del quale agiscono il tempo e il luogo, in cui l'artista concepisce l'opera. Lo stesso Batchin che teorizzò il cronotopo in ambito letterario, lo ha poi esteso anche all'arte. Secondo Batchin⁴¹ è importante considerare anche i minimi dettagli, soprattutto in ordine alla pittura e alla scultura. Egli sostiene che il cronotopo è un'analisi che si basa su due livelli: implicito ed esplicito. Nel primo

scritte»; ZORA, Memoria. 4, 369: «la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale». Calvino individuava una precisa poetica dello spazio anche nell'*Orlando Furioso* («poema del movimento [...] a zigzag») e nell'ottava, cioè nella cellula generativa del testo (corrispondente alla singola città delle Città invisibili), un collegamento fra spazio e scrittura che conferma la sua attenzione per gli aspetti teorici del rapporto tra forma e testo: secondo Calvino, le «caratteristiche dello spazio ariostesco» si ritrovano «sulla scala del poema intero o dei singoli canti così come su una scala più minuta, quella della strofa o del verso»: I. Calvino, *Presentazione*, in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 1995, pp. 30-31 (corsivo dell'autore). Per l'attenzione alla semiotica: C. Segre, «Le città invisibili» di Calvino e la vertigine epistemica, 2004. Sul concetto di connessione interstuale: M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere di Petrarca*, 1975.

40 Catherine Sawinski, curatrice associata dell'arte europea al Milwaukee Art Museum, descrive *City of Workers* come «una critica potente di ciò che le questioni politiche e sociali possono fare ai cittadini comuni», che descrive Berlino come «una forza minacciosa e disumanizzante».

41 Mkiuj Augusto Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Batchin*, Milano, Bompiani, 2003.

si riferisce alla natura e alla sostanza di un'opera. Nel secondo dirige la propria attenzione sulle coordinate e sui processi spaziotemporali. Il cronotopo viene anche analizzato attraverso differenti livelli d'interpretazione: storico, culturale, artistico, individuale che insieme alimentano lo *Zeitgeist*⁴², lo spirito del tempo. Questi livelli interpretativi, si intersecano tra loro, e pongono interrogativi: perché Picasso ha avuto così tanto successo agli inizi del '900 ma non sarebbe stato compreso nel '500? Perché Raffaello gode di ottima reputazione ed è richiestissimo nel '500 ma non avrebbe ricevuto la stessa considerazione, risultando persino anacronistico, agli inizi del XX secolo? Allo stesso modo comprendiamo perché taluni artisti non furono apprezzati nella loro epoca, ma furono rivalutati molto tempo dopo, alcuni postumi.

Con l'analisi cronotopica non si analizza l'opera, isolandola nel suo contesto spaziotemporale, ma la si confronta con altre opere dello stesso autore, in base al periodo e al luogo in cui sono state realizzate. Un'artista può essere confrontato con altri artisti del suo stesso periodo e con altre correnti di pensiero del suo stesso tempo. Questo implica pure un confronto con artisti, opere e correnti di pensiero del periodo precedente o del periodo successivo. Così si procede per fasi successive, con un criterio maieutico, ad altre domande che confluiscono in altrettante risposte.

Agli inizi degli anni '80, ebbero molto successo le opere di artisti influenzati dal movimento punk che si era affermato nel decennio precedente, negli anni '70, soprattutto nei paesi di cultura anglosassone. Negli anni '40, in diversi paesi, le opere risentono del clima bellico propagandistico della II Guerra Mondiale. Dunque per analizzare un'opera richiamiamo non solo le correnti artistiche di pensiero presenti in un dato periodo storico ma anche il pensiero e gli eventi di natura politica e sociale che hanno influenzato le opere⁴³. Con la vasta azione riformatrice della Controriforma – dispiegata dalla Chiesa per confutare le tesi della 'Riforma' di Martin Lutero, nell'Europa della seconda metà del XVI secolo – nacquero molteplici opere sia anti luterane in paesi cattolici, che filo luterane in paesi protestanti.

A partire dagli anni 2000 – condizionati da due eventi molto drammatici: l'attentato alle Torri Gemelle l'11 settembre 2001 e il grande Tsunami che devastò la Thailandia nel Natale del 2004 – hanno riscontrato il favore del pubblico, le

42 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1840, trad. it. *Lezioni sulla filosofia della storia*, Firenze 1941.

43 Si veda, P. Revenga Domínguez, "Un alboroto magnífico", en Sáenz González, O.: *Palas y las Musas. Diálogos entre la ciencia y el Arte*, Vol. 2, México, Siglo XXI Editores, 2016, pp. 9-27; P. Revenga Domínguez, *Arte e scienza nel Barocco: convergenze e divergenze*, in Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella (a cura di): *Il Bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta di Natale*, Vol. 2, Palermo, Palermo University Press, 2022, pp. 207-212.

pellicole cinematografiche basate sui racconti di supereroi. Come mai? E' un'epoca in cui la società sente il bisogno di una narrazione rassicurante, ispirata a personaggi, dagli improbabili super poteri, sempre in azione nei momenti più difficili.

Dunque, il cronotopo, consente di capire perché certe linee di pensiero hanno ancora un loro appeal dopo alcuni o molti decenni, oppure aumentano la loro suggestione anche dopo secoli o millenni. Perché altre già dopo alcuni anni e spesso anche meno ci sembrano già sorpassate? Cosa succede veramente dentro l'opera d'arte? Queste considerazioni meritano un approfondimento per lo studioso che indaga il manufatto artistico in tutte le sue declinazioni: l'astrazione della dimensione spaziotempo e la trasposizione cronotopica, misurano l'estensione immateriale, metafisica, e trascendentale dell'Opera d'Arte.

Conclusioni

Il cronotopo è l'unità spazio-tempo in cui è inquadrata la narrazione, ma è anche il luogo che si agglutina a una idea di tempo: la strada, evoca lo scorrere della vita; la soglia, suggerisce il passaggio tra periodi diversi.

Si configura – secondo Bachtin – come un luogo in cui tempo e spazio sono tra loro fusi, "un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia."⁴⁴

Questo significa fondamentalmente che:

- il cronotopo è la parte complementare attiva e necessaria nella realizzazione dei caratteri dei personaggi e degli sviluppi di trama, tanto che cambierebbero se collocati diversamente;

- un luogo diventa un cronotopo nel momento in cui l'individuo che lo fruisce gli ascrive un senso, lo carica di significato e gli riconosce un valore simbolico dentro il proprio spazio narrativo.

Il cronotopo non è affatto materia esclusiva per studiosi di settore. Quando superiamo per la prima volta la soglia di un luogo nuovo, percepiamo che non si tratta solo di un limite spaziale ma anche di un'estensione temporale. Quando dopo un lasso di tempo ritorniamo in un luogo della nostra vita, ci riappropriamo, inconsapevolmente, del tempo trascorso che si è solidificato dentro di noi e lo condividiamo con il luogo medesimo, in una prospettiva ribaltata. Questa esperienza introspettiva dimensiona il valore e la qualità dell'idea che il tempo non è una pura astrazione ma è la quarta dimensione dei luoghi che fruiamo. Lo stesso linguaggio con cui comunichiamo è di per sé cronotopico, accomuna normalmente lo spazio al tempo: espressioni come "prendere strade diverse", o trovarsi "sulla soglia" di un mutamento rilevante nella propria vita, sono usate correntemente.

44 *Op. Cit. Estetica e romanzo* (1979), pp. 231–232.

Non c'è, dunque, da stupirsi se Italo Calvino scrive che le città sono “le forme del tempo”, modellate dalle aspirazioni e dai timori di chi vi risiede. Questa è la ragione, per cui siamo irresistibilmente attratti dalle rappresentazioni grafiche degli spazi. La necessità di disegnare una planimetria non è legata al solo scopo dell'orientamento, ma rappresenta il tentativo di riprodurre la forma del tempo attraverso ciò che vogliamo essere; di dare un significato alle nostre azioni nel periodo in cui viviamo. In quest'ottica, ciascuno di noi disegna il proprio sogno immerso nella dimensione spaziotempo, e lo sublima plasmando il cronotopo della propria esistenza.

Riferimenti

- Bachtin, M. M. (1979). "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo" en Bachtin, M. M., *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 231–405.
- Bonsaver, G. (2002). "Città senza tempo: cronologia "debole" e tracce benjaminiane nelle "Città invisibili" di Italo Calvino", *Italianistica*, 31 (2–3), 51–62.
- Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Caniggia, G. (1992). *Strutture dello spazio antropico: studi e note*. Firenze: Alinea Editrice.
- Ciccuto, M. (2002). "L'immagine dello spazio nelle "Città invisibili" di Italo Calvino", *Italianistica*, 31 (2–3), 77–84.
- Costa, G. (1972). *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*. Bari: Laterza.
- D'Angelo, L. (2023). "Meta-arquitectura teoresi y quiddità, breve dimostrazione del concetto di metafisica dell'opera d'arte", *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12, 222–235. DOI: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v12i.16219>
- Eco, U. (2009). *Vertigine della lista*. Milano: Bompiani.
- Filograsso, I. (2002). "Calvino, o della complessità", *Italianistica*, 31 (1), 133–141.
- Getto, G. (1983). *Tempo e spazio nella letteratura italiana*. Firenze: Sansoni.
- Le Corbusier, C. (1967). *Urbanistica*. Milano: Il Saggiatore.
- Lukács, G. (1920). *Teoria del romanzo*. Milano: Mondadori.
- Ponti, G. (1957). *Amate l'architettura*. Milano: Rizzoli.
- Prigogine, I. (1986). *Dall'essere al divenire. Tempo e complessità nelle scienze isiche*. Torino: Einaudi.
- Revenga Domínguez, P. (2016). "Un alboroto magnífico" en Sáenz González, O. (ed.) *Palas y las Musas. Diálogos entre la ciencia y el Arte*, Vol. 2. México: Siglo XXI Editores, 9–27.
- Revenga Domínguez, P. (2022). "Arte e scienza nel Barocco: convergenze e divergenze" en Palazzotto, P., Travagliato, G. y Vitella, M. (eds.) *Il Bello, l'idea e la forma. Studi in onore di Maria Concetta di Natale*, Vol. 2. Palermo: Palermo University Press, 207–212.
- Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A. y Rubio Pozuelo, N. (eds) (2022). *Repensando el Patrimonio Arquitectónico: Aproximaciones interdisciplinarias*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-UCOPress.
- Segre, C. (2004). "Le "città invisibili" di Calvino e la vertigine epistemica", *Strumenti critici*, 19 (1), 43–53.
- Taylor, M. C. (2005). *Il momento della complessità. L'emergere di una cultura a rete*. Torino: Codice.
- Venturi, R. (1980). *Complessità e contraddizioni nell'architettura*. Bari: Dedalo. (Orig. ed. New York, 1966).
- Venturi, R., Scott Brown, D. and Izenour, S. (1985). *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Venezia: Cluva.
- Yourcenar, M. (2005). *Il tempo, grande scultore*. Milano: Einaudi.

LA RESIGNIFICACIÓN PATRIMONIAL DE LO EFÍMERO A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA EXPERIMENTAL DE RAUMLABOR

Noemí Rubio Pozuelo

Introducción

El debate contemporáneo sobre el patrimonio arquitectónico evidencia una tensión fundamental entre la materialidad estable que históricamente ha definido la disciplina y las prácticas experimentales efímeras que proliferan en la actualidad¹. Tradicionalmente, el patrimonio se asociaba exclusivamente a la monumentalidad y a la permanencia física de los objetos², marginando mayormente aquellas manifestaciones arquitectónicas que escapaban a la lógica de la durabilidad y permanencia. No obstante, esta concepción restrictiva ha sido progresivamente revisada y ampliada mediante planteamientos críticos que redefinen los límites conceptuales del patrimonio.

Marcos normativos internacionales como el Documento de Nara sobre la Autenticidad³ han cuestionado este paradigma materialista al reconocer que la autenticidad trasciende la conservación física y puede residir en prácticas inmateriales, memorias colectivas y valores socioculturales⁴. Este desplazamiento se consolidó posteriormente con la Convención de Faro⁵, que sitúa al patrimonio en el ámbito de los derechos culturales y la participación ciudadana, y con la recomendación de la UNESCO sobre el Paisaje Urbano Histórico⁶, que conceptualiza la ciudad como un sistema vivo donde lo patrimonial resulta indisociable de los procesos sociales, usos cotidianos y prácticas culturales contemporáneas. Esta perspectiva ampliada redefine el patrimonio como un campo dinámico donde confluyen la memoria, la

1 Revenga Domínguez, et al., 2022.

2 Choay, 2001.

3 Stovel, 2008.

4 Harvey, 2001.

5 Consejo de Europa, 2005.

6 UNESCO, 2011.

apropiación social y la producción cultural del presente, alejándose definitivamente de las concepciones estáticas tradicionales.

Dentro de este marco teórico renovado consideramos debe inscribirse la práctica del colectivo Raumlabor, estudio fundado en Berlín en 1999 que se caracteriza por desarrollar intervenciones situacionales, colaborativas y efímeras que subvierten el rol tradicional del arquitecto y reconfiguran la arquitectura como “plataforma cultural”⁷. Aunque gran número de sus proyectos carecen de permanencia material, estos catalizan procesos de construcción social de la memoria, activación urbana y participación comunitaria, generando lo que podríamos denominar un patrimonio en proceso o patrimonio en construcción.

Resulta pertinente matizar que, en relación con la valoración patrimonial y la visibilidad de arquitecturas efímeras desaparecidas y vinculadas a cronologías alejadas de la contemporaneidad, existen actualmente metodologías consolidadas en el ámbito de la Historia del Arte⁸ que buscan resignificar dichas arquitecturas a través de reconstrucciones virtuales y del uso de metodologías BIM⁹ (*Building Information Modeling*). Sin embargo, al circunscribirse este enfoque casi exclusivamente a contextos históricos pasados, detectamos la ausencia de un corpus metodológico que permita reconocer patrimonialmente las manifestaciones efímeras contemporáneas. Esta carencia evidencia una paradoja en los estudios patrimoniales, pues mientras se perfeccionan técnicas de reconstrucción virtual para arquitecturas históricas ya desaparecidas, se mantiene una actitud más pasiva hacia prácticas experimentales actuales que, por su propia naturaleza efímera, corren el riesgo de desaparecer sin registro ni reconocimiento institucional.

Frente a ello, el presente capítulo plantea una resignificación patrimonial de carácter procesual, que trascienda la mera conservación del objeto físico para centrarse en la documentación, el análisis y el registro de prácticas, experiencias y narrativas situadas en contextos específicos. Se trata de reconocer una arquitectura que se erige y desaparece, pero que puede persistir transformativamente en la memoria colectiva y la cultura urbana, configurando nuevas modalidades de patrimonialización que exigen marcos teóricos y metodológicos novedosos.

Así, el objetivo en esta propuesta es generar un modelo de registro que posibilite la conservación y difusión de estas prácticas arquitectónicas, no solo a partir de la documentación preservada por arquitectos o estudios, sino también desde la Historia del Arte, donde resulte necesario atender y comprender estos procesos para proyectarlos como patrimonio para su valoración y valoración en el presente, pero también en clave de futuro.

7 Raumlabor, 2021.

8 Revenga Domínguez y Cejas Rivas, 2021: 92-93.

9 Revenga Domínguez y Prieto Hames, 2024: 193-200.

Arquitectura efímera como herramienta crítica y patrimonial

La producción arquitectónica actual se ha diversificado en nuevas propuestas, convirtiéndose en muchas ocasiones en espacio de experimentación, desafiando las nociones canónicas del patrimonio, proponiendo nuevas formas de valorar el entorno construido. Carmen Flores Hurtado ha señalado cómo esas estructuras fugaces que interrumpen el espacio urbano fomentan una arquitectura más inclusiva y reflexiva, movilizand o experiencias sociales y reinterpretando entornos tradicionales¹⁰. De hecho, la arquitectura performativa que pone énfasis en lo situacional y en el cuerpo como eje generador del espacio, comparte esa capacidad de resignificación.

Las instalaciones de Raumlabor, cargadas de interacción social, reconfiguran el espacio público sin dejar una huella permanente, lo cual genera una memoria colectiva efímera pero que genera impacto. Este colectivo plantea una renovación crítica de la ciudad desde perspectivas tanto urbanas como arquitectónicas, concentrando sus esfuerzos en lo que denominan “no-espacios”, que en definitiva son lugares relegados del discurso urbano oficial por razones políticas, sociales o económicas. Donde la mirada convencional percibe solares abandonados y carentes de valor, el colectivo identifica potencialidades para la experimentación espacial y la reformulación urbana. Estos espacios residuales se convierten en su laboratorio natural de intervención. Su trabajo se orienta hacia la concepción del espacio urbano como proyecto cultural, desarrollando metodologías que incluyen la reutilización de materiales, la incorporación activa de las comunidades locales y la formación de grupos interdisciplinarios donde los vecinos participan directamente en los procesos de decisión y resolución proyectual. Se trata de un proceso de visibilización, hacer así visible lo que ha quedado oculto y generar nuevas oportunidades espaciales, creando lugares alternativos que trascienden la dimensión meramente estética para abordar necesidades concretas de las comunidades.

El objetivo último de Raumlabor es potenciar y activar espacios urbanos desaprovechados, planteando alternativas reales y constructivas para la sociedad. Su aproximación metodológica se fundamenta en lo que denominan como *Guerrilla City Planning*¹¹. Esta práctica que, aunque planificada, puede materializarse en ocupaciones temporales de espacios sin permisos oficiales, es una estrategia que responde a su concepción del trabajo arquitectónico como exploración política, planteándose interrogantes fundamentales como ¿Quién tiene derecho a decidir sobre el espacio urbano? ¿Quién se responsabiliza del uso adecuado del espacio público? ¿Cómo debe configurarse un espacio verdaderamente abierto? ¿Cómo

10 Flores Hurtado, 2018: 13–14.

11 Maier, y Heidelberger Kunstverein (eds.), 2008.

conseguir que la ciudad desarrolle nuevos paradigmas de pensamiento espacial?

El grupo se inscribe así en una tradición que recupera el espíritu utópico de los años sesenta a través de estructuras ligeras, reversibles y experimentales, inspiradas en las propuestas visionarias de Yona Friedman, Buckminster Fuller y Haus-Rucker-Co, que actualizan con una sensibilidad contemporánea marcada por la colaboración y la participación ciudadana¹². Sus intervenciones dialogan también con las estrategias del arte relacional, activando el espacio público mediante experiencias colectivas y procesos participativos que transforman temporalmente la ciudad¹³.

En el ámbito de la resignificación patrimonial surgen diversas interrogantes que tensionan la relación entre lo efímero y lo duradero. Una de ellas se refiere a la tensión entre memoria colectiva y huella física, lo que nos conduce a plantearnos de qué manera se preservan prácticas arquitectónicas que, por su propia naturaleza, no dejan estructuras permanentes.¹⁴ La respuesta parece situarse en la construcción de archivos alternativos. La documentación, relatos de los participantes, o los registros fotográficos, permiten dar continuidad a lo vivido más allá de la materialidad¹⁵. Otra dimensión problemática se vincula con la inclusión frente a la espectacularidad. Como advierte Lucía Vodanovic¹⁶, lo efímero puede convertirse en un espacio crítico y experimental, pero también corre el riesgo de ser instrumentalizado como espectáculo, derivando en una forma de marketing cultural que neutraliza su potencial subversivo. Finalmente, emerge la cuestión de la sostenibilidad simbólica, que exige evitar que lo efímero sea reducido a lo desechable. La resignificación patrimonial, en este sentido, debe sostenerse en una responsabilidad crítica, de manera que estas intervenciones no alimenten una cultura de consumo rápido, sino que propicien una reflexión duradera y transformadora.

Proyectos emblemáticos

Open House (2010)

Este proyecto convirtió el parque Hakwoon en una “aldea vertical” de micro-viviendas, con distintos espacios y funciones. Esta construcción se realizó gracias a la intervención de los habitantes, de diferentes artistas y de arquitectos, impulsando la investigación urbana por capas interconectadas, se ejercitó así la exploración del medio, el posible uso y las necesidades, así como la construcción, la planificación y la creación de espacios. De esta forma el proyecto generó un espacio colectivo híbrido, sensible a contextos sociales y económicos, donde la co-creación fue

12 Banham, 1976; Sadler, 2005.

13 Bourriaud, 2002.

14 Rubio Pozuelo, 2023: 267.

15 Macdonald, 2013.

16 Vodanovic, 2022.



Figura 1. Aspecto final del proyecto *Open House*, Raumlabor, (2010). Fuente: <https://raumlabor.net/open-house/>.

clave para redefinir lo urbano. Se trata de una estructura arquitectónica, social y participativa en la que vecinos y profesionales colaboraron en los procesos de diseño, planificación y construcción, dando como resultado una aldea

En esta aldea vertical se combinan usos individuales y colectivos: un bar, una cocina, una casa de té, tiendas, talleres, una ludoteca, una galería de arte y una granja urbana. Con *Open House* se propone una nueva tipología de espacio colectivo para las actividades públicas de sus usuarios (fig. 1). A cada función le corresponde una de las casetas de madera construidas por los propios vecinos, que en una primera etapa sirvieron para acoger los talleres de planificación y posteriormente se incorporaron a la estructura de acero que configura las parcelas, calles y plazas de esta aldea vertical. Este proyecto constituye un laboratorio de autoaprendizaje orientado hacia la renovación y transformación continua para la investigación colectiva de la comunidad.

La motivación que albergaba dicha propuesta se inició con la intención de generar un proceso de diálogo entre artistas internacionales y locales, así como con los ciudadanos de Anyang, para abordar las problemáticas comunitarias en el contexto de una rápida transformación urbana y construir así una forma singular de espacio colectivo.

Ante la complejidad del desafío, que implicaba múltiples dimensiones, fue necesario desarrollar una estrategia específica. Los recursos empleados incluyeron jornadas de puertas abiertas, contando con distintas actividades como exposiciones



Figura 2. Ejecución del proyecto *Open House*, Raumlabor, (2010). Fuente: <https://raumlabor.net/open-house/>.

fenómenos urbanos, identificando situaciones con potencial social. Los resultados se plasmaron en un diagrama evolutivo que visualiza cuatro capas de investigación: potencial, deseo, propuestas ciudadanas y condiciones de vida diferenciadas. Esta investigación sobre la ciudad y sus alrededores partió de la observación sistemática del entorno, analizando diferentes distritos para finalmente compartir hallazgos y puntos de vista colectivos.

Kitchen Monument (2007)

Esta experiencia arquitectónica denominada como *Kitchen Monument*, es una estructura neumática transportable que se despliega a partir de una “caja” metálica, actuando como contenedor performativo con un aforo de hasta 80 personas (fig. 3), y que se puede emplear para distintos usos según el tipo de actividad. Se ha empleado como cocina comunitaria con comedor, como cine, como zona de encuentro, y también como espacio para albergar espectáculos. Su transparencia difumina los límites espaciales y visibiliza lo invisible: aquello que permanece fuera del espacio público formal¹⁷. Este dispositivo, creado en 2007, constituye un prototipo para la construcción de comunidades temporales que aborda la cuestión de la sostenibilidad a escala urbana y arquitectónica. Está concebido como una herramienta para reactivar espacios públicos mediante una

¹⁷ Augé, 2000; Lefebvre, 2017; Solà-Morales, 1995.

y talleres, también de carácter abierto, lo que contribuyó a establecer cinco líneas de discusión relacionadas con la interacción entre el paisaje urbano existente y lo social, abordando temas de exploración, uso, creación, planificación y espacios de decisión (fig. 2). Este proceso no responde únicamente a una intencionalidad estética, sino que busca desarrollar un nuevo tipo de espacialidad para la comunidad. El arte, desde esta perspectiva, no solo debe ser contemplativo sino también funcional, capaz de satisfacer las necesidades reales de la ciudad y el uso que hace de ella sus ciudadanos.

El proyecto se desarrolló en diferentes fases. La primera comenzó con la cartografía y documentación de todos los



Figura 3. Vista exterior, *Kitchen Monument*, Raumlabor, (2007). Fuente: <https://raumlabor.net/kuchenmonument/>.



Figura 4. Acceso al interior, *Kitchen Monument*, Raumlabor, (2007). Fuente: <https://raumlabor.net/kuchenmonument/>.

estructura adaptable que puede instalarse bajo cualquier condición climática. Se trata de una arquitectura transportable que se instala en lugares de potencial subestimado, en los que los espacios han perdido su función respecto a la ciudad.

El propósito así, de este dispositivo, parte de la premisa de revalorizar estos lugares abandonados que carecen de interés público y también de cierto “valor” aparente, transformando dichos espacios de forma temporal en lugares de uso público. La estructura itinerante busca generar nuevas centralidades urbanas efímeras que reactiven el tejido social del entorno. La estructura de este proyecto se compone de dos elementos complementarios: la caja y la burbuja (fig. 4). La caja, revestida en chapa de acero anodizado, contiene armarios, recepción y espacio de almacenamiento, además de albergar la estructura neumática y la tecnología necesaria para su inflado, funcionando como vestíbulo de acceso a la burbuja². La burbuja está diseñada para acoger aproximadamente ochenta personas y sus usos son múltiples según el evento que se pretenda organizar. Tiene la capacidad de generar transformaciones reales en barrios carentes de espacios públicos, permitiendo acentuar la especificidad del lugar y posibilitando la participación del vecindario en la recreación del espacio público.

Esta estructura responde a un planteamiento fundamental relacionado con la recuperación de la identidad comunitaria y la reconquista del espacio público perdido. La inclusión de una cocina en la estructura se convierte en herramienta clave para recuperar la identidad perdida, funcionando como espacio de conexión social. La transparencia del conjunto elimina las barreras comunicativas entre exterior e interior, creando un espacio nuevo dentro del existente que redefine temporalmente las relaciones urbanas.

Snuggle (2009)

Este concepto de hotel o alojamiento portátil consiste en la propuesta de un hábitat colectivo modular diseñado para alojar eventos durante semanas. Ofrece privacidad e interacción social, con materiales locales e impermeables, configurables según el contexto. Es una “*arquitectura doméstica itinerante*” que plantea nuevos modos de habitar y relacionarse con el entorno urbano. Lo que podemos observar es uno de los diseños creados por Raumlabor, que se equivaldría al uso de alojamientos portátiles (fig. 5). Este proyecto se ha pensado para eventos colectivos como talleres, jornadas, exposiciones, o seminarios, que requieran varios días o semanas de duración. Su principal objetivo es resolver la problemática de proveer alojamientos para este tipo de eventos que requieren acoger a grupos muy heterogéneos.

Así Raumlabor ofrece con este proyecto, una alternativa al hotel, al que se tenían que ajustar a unos horarios de salida, de desayuno, además de la distancia



Figura 5. Simulación del proyecto *Snuggle*, Raumlabor; (2009). Fuente: <https://raumlabor.net/snuggle-das-mobile-hotel/>.

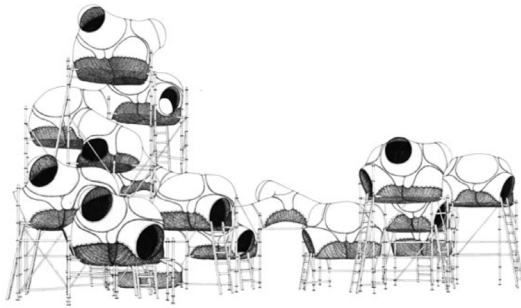


Figura 6. Boceto del proyecto *Snuggle*, Raumlabor; (2009). Fuente: <https://raumlabor.net/snuggle-das-mobile-hotel/>.

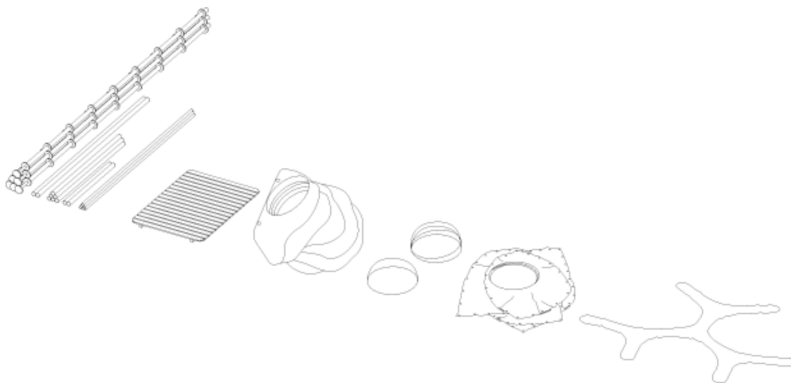


Figura 7. Despiece de componentes del proyecto *Snuggle*, Raumlabor; (2009). Fuente: <https://raumlabor.net/snuggle-das-mobile-hotel/>.

que había que salvar hasta llegar al evento cada día, por no hablar del coste que supone un hotel. Plantearon por tanto esta alternativa, que es una solución confortable y adaptable a las necesidades (figs. 5 y 6). Es un sistema que se puede construir en tres días, con una tecnología respetuosa con el medio ambiente.

Su diseño se adapta al lugar, siendo posible la variación del número de habitaciones, las habitaciones disponen de una plataforma que está montada en un marco, que funciona como colchón, la estructura exterior está cubierta por mimbre con un tejido impermeable fragmentado en seis partes (fig.7). La estructura está compuesta por espacios cerrados y abiertos, cada habitación tiene su



Figura 8. Aplicación graderío del proyecto *The Generator*, Raumlabor, (2010). Fuente: <https://raumlabor.net/the-generator/>.

propio acceso, que se cierra con una tapa; en el interior de las habitaciones hay bolsillos, ojales y ganchos para una mayor comodidad, las duchas y aseos se ubican en una unidad aparte. Dependiendo del lugar, clima o demanda, el hotel se puede completar con un salón común, cocina, salón de desayunos o salón de convenciones. El hotel *snuggle* se puede adaptar también a edificios ya existentes, para completar otras funciones.

The Generator (2010)

Instalación participativa donde el público construye bancos de madera (a partir de materiales reciclados y planos), eligiendo su ubicación en el espacio público. Es una forma de reconfigurar el mobiliario urbano desde la participación directa, promoviendo apropiación y responsabilidad. Este proyecto trata de proponer a los visitantes la construcción de sus propios bancos públicos según un modelo, con unos materiales previamente dados. El visitante interviene directamente en la creación de la obra, sigue las instrucciones y construye un asiento de madera y después elige el lugar dónde quiere instalarlo.

Este proyecto tiene como objetivo el generar prácticas alternativas para crear un espacio público diferente, sobre todo a través de la implicación y cooperación de las personas. Esto permite crear lugares de encuentro donde las personas se sienten útiles. Se pretende con este proyecto recuperar ideales colectivos de colaboración, en otras ocasiones se han empleado asientos individuales y se han empleado para crear estructuras. Este concepto permite la aplicación a distintos ámbitos debido a su escala y posibilidad de réplica, por ello también se ha empleado para crear escenarios y graderíos para diversas actividades al aire libre (fig. 8). Siempre se construyen con materiales reciclados que se entregan a los participantes, también se les hace entrega de herramientas y planos para que ellos mismos procedan a la construcción de estas dotaciones públicas.¹⁸ No solo viene a resolver una necesidad concreta de un evento concreto, sino que contribuye

¹⁸ Raumlabor, 2021.

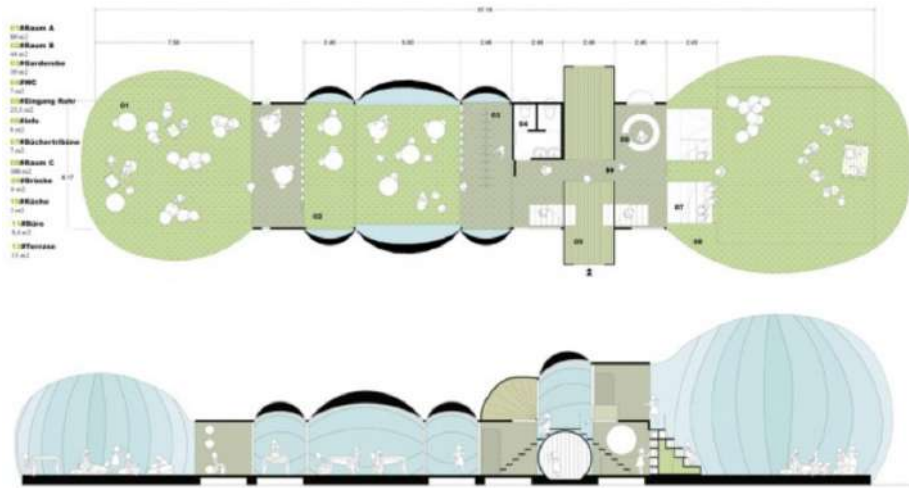


Figura 9. Planta y sección transversal del proyecto *Kinder Literaturhaus*, Raumlabor, (2019). Fuente: <https://raumlabor.net/kinderliteraturhaus>.

alvalor de la comunidad, ya que son elementos del mobiliario urbano realizado por todos. ad colectiva.

Kinder Literaturhaus (2009)

Espacio modular dedicado a la infancia y la lectura: cápsulas acústicas, depósito de libros, talleres, espacios multiservicio. Este contenedor itinerante introduce la literatura en comunidades desfavorecidas, redefiniendo lo educativo como experiencia arquitectónica sensorial¹⁹.

Este proyecto consiste en una estructura espacial modular, transportable, práctica que desafíe a los niños a entrar en contacto con el mundo de la literatura (fig. 9). Este proyecto establece un concepto espacial para promocionar y apoyar la lectura desde las edades más tempranas, para lo cual este estudio concibe y crea lugares con el fin de establecer una conexión entre la literatura y los niños, para lo cual se sirve un programa de necesidades que venga a apoyar el propósito de aprender leyendo y percibir a través del mundo de los libros¹⁹. Se dispone de un tanque de libros para el almacenamiento de los mismos. Existen otras dependencias llamadas capsulas de lectura, que consiste en pequeñas unidades para niños, aislándolos del ruido y creando un ambiente propicio para la lectura. Dispone de espacios para taller, para los cuales se han configurado unas dependencias para atender a grupos de diferentes edades, donde también se pueden realizar

¹⁹ Raumlabor, 2021.

conferencias y espectáculos. También cuenta con dependencias que hacen el edificio sea utilizable allí donde se sitúe, son espacios como oficinas, entrada de acceso, armario, mostrador de información, cocina y aseos, y por supuesto también han pensado en un espacio destinado a almacenamiento para todas las cosas que no siempre quieres ver. Este proyecto tiene la ventaja de que es itinerante, al igual que el *Kitchen Monument*, lo que aporta una ventaja, ya que la labor del patrocinio de la lectura puede llegar también a los barrios más desfavorecidos.

Estrategias para la resignificación: documentar la arquitectura efímera y performativa de Raumlabor

La resignificación patrimonial de lo efímero a través de la arquitectura experimental del colectivo Raumlabor requiere un enfoque metodológico específico. Al tratarse de arquitectura performativa, lo relevante trasciende la materialidad construida para abarcar las experiencias sociales, los procesos comunitarios y los relatos colectivos que se generan en torno a la práctica²⁰. Esta naturaleza fugaz y procesual demanda un enfoque que incluya diversidad de metodologías que articulen la dimensión cualitativa de la memoria con técnicas de registro espacial y material. La propuesta metodológica se estructura en seis ejes complementarios.

El primer eje metodológico se orienta a la memoria colectiva: a través de entrevistas semiestructuradas a participantes, habitantes y miembros del colectivo, se busca recuperar las narrativas que construyen la dimensión patrimonial de la experiencia. La historia oral permite abordar estas memorias subjetivas sin reducirlas a un mero testimonio, sino como formas de dar sentido al espacio efímero. Un segundo eje se centra en la performatividad espacial, documentando la relación entre cuerpo y espacio durante las intervenciones mediante observación participante, tomando registros etnográficos y fotografía colaborativa. Este procedimiento se alinea con las perspectivas de los *performance studies*, que entienden el espacio como evento y proceso, más que como objeto estable²¹. El tercer eje aborda el impacto urbano de las intervenciones. A través de técnicas de mapeo colaborativo, se busca identificar cómo la percepción y el uso del espacio cambian antes, durante y después de la instalación. Esta dimensión se apoya en la tradición de la morfología urbana y en la teoría de la imagen de la ciudad, ampliada con herramientas digitales de cartografía participativa. En cuarto lugar, la materialidad efímera constituye un aspecto crucial. El análisis de materiales reciclados, inflables o de corta vida útil mediante fichas técnicas y estudios de ciclo de vida lo que permite problematizar la sostenibilidad ecológica y simbólica de lo transitorio. Aquí,

20 Pallasmaa, 2005.

21 Schechner, 2020.

la reflexión se orienta no solo a los impactos ambientales, sino también a cómo el carácter vulnerable de los materiales potencia su dimensión performativa.

Se considera también un eje transversal los procesos comunitarios, documentados mediante talleres, grupos focales y dinámicas participativas. Estas instancias no solo permiten recoger información, sino que generan prácticas de archivo vivo que se integran en el patrimonio inmaterial de la comunidad²². Finalmente, se plantea un eje de documentación patrimonial secundaria, donde se analizan los registros audiovisuales, publicaciones de prensa, catálogos de bienales y archivos digitales. Este acervo constituye un archivo híbrido que permite preservar, aunque de forma fragmentaria, la memoria de las prácticas efímeras. No obstante, es importante asumir lo que ya advierte Macdonald: cuanto más se documenta lo efímero, más corre el riesgo de convertirse en objeto museificado, perdiendo parte de su potencia crítica como evento temporal²³.

Esta propuesta estratégica de registro y documentación no busca fijar lo efímero en una imagen estática, sino documentar sus huellas vivenciales, performativas y materiales para comprender cómo puede ser resignificado como patrimonio. El método se concibe como un espacio de negociación entre lo transitorio y lo perdurable, entre el archivo y la memoria viva.

Aplicado a la arquitectura experimental de Raumlabor Berlín, este enfoque no pretende cristalizar las experiencias arquitectónicas del colectivo como objetos susceptibles de ser musealizables, sino documentar las huellas que generan en su dimensión vivencial, performativa y material. Cada proyecto demuestra que el patrimonio de lo efímero se construye mediante el entrelazamiento de memorias, procesos colectivos y materialidades vulnerables. En consecuencia, el reto no reside en capturar la esencia de lo transitorio, sino en mantener una metodología crítica que entienda la investigación como práctica de mediación entre lo temporal y lo patrimonial, entre la desaparición y la permanencia simbólica.

Por esta razón, proponemos la siguiente matriz metodológica (fig. 10), aplicable tanto al colectivo estudiado como a otros entornos performativos de carácter arquitectónico contemporáneo: La matriz organiza distintos ejes de análisis metodológico en torno a la documentación y estudio de proyectos efímeros desarrollados por Raumlabor Berlín, hemos empleado en este caso los proyectos anteriormente abordados, como son: *Open House* (2010), *Kitchen Monument* (2007), *Snuggle* (2009), *The Generator* (2010) y *Kinder Literaturhaus* (2009).

22 Hou, 2010.

23 Macdonald, 2013.

Conclusiones

El colectivo Raumlabor Berlín plantea, ejercita, diseña y transita la arquitectura desde una perspectiva que desborda el objeto construido, de tal forma que propone una arquitectura y práctica experiencial urbana, pero también un laboratorio social y la co-creación de arte público en colectividad. Sus proyectos se diversifican y se hace necesario que distintas disciplinas intervengan y aporten, generando así nuevos espacios que interpelan a la práctica arquitectónica, a la historia del arte desde la performatividad, a la memoria urbana, a la participación y la crítica institucional.

El carácter transitorio de lo efímero deja inevitablemente huellas parciales: imágenes espectaculares, registros técnicos o narrativas oficiales que no siempre logran capturar la complejidad de la vivencia colectiva. En este aspecto reside el desafío, pues documentar aquello que escapa a los métodos tradicionales de registro y que, al no ser recogido, puede quedar fuera de los procesos de patrimonialización.

De ahí surge la necesidad de diseñar una metodología específica de documentación de lo efímero que atienda no sólo a la materialidad, sino también a las dimensiones sensibles, sociales y políticas de estos proyectos. Por ello nuestra metodología propuesta recoge:

- Incorporar la voz de los participantes a través de entrevistas, relatos orales y narrativas colectivas.

- Capturar la performatividad del espacio mediante registros etnográficos y audiovisuales.

- Mapear las transformaciones urbanas y perceptuales en el antes, durante y después de la intervención.

- Archivar los procesos comunitarios y las memorias no oficiales que usualmente permanecen invisibles.

Entendemos que sólo así será posible detectar las zonas de silencio, los vacíos de memoria y las prácticas que hoy no están siendo registradas, pero que pueden constituir el núcleo patrimonial de lo efímero. En este sentido, la obra de Raumlabor Berlín no sólo invita a repensar la ciudad desde lo transitorio, sino también a imaginar nuevos archivos y dispositivos de memoria capaces de convertir la fugacidad en herencia cultural compartida.

Documentar lo efímero no es solo un ejercicio de registro; es el primer paso para conocer, valorar y eventualmente patrimonializar experiencias y acciones que normalmente permanecen invisibles a los sistemas oficiales de memoria cultural. Al visibilizar estas prácticas, abrimos la posibilidad de que formen parte del patrimonio colectivo, reconociendo su importancia social, estética y simbólica. La memoria y la experiencia cotidiana constituyen formas legítimas de patrimonio que solo pueden

ser reconocidas si se registran, analizan y comunican de manera consciente²⁴. Así, la documentación se convierte en una herramienta crítica y emancipadora: lo que hoy es efímero y marginal puede transformarse mañana en un legado compartido, protegido y valorado.

²⁴ Portelli, 1989: 7-9.

Bibliografía

- Augé, M. (2000). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Banham, R. (1976). *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. London: Thames & Hudson.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Blos, M. F., Quaddus, M., Wee, H. M., & Watanabe, K. (2010). "Sustainable materials management". *OECD Publishing*.
- Consejo de Europa (2005). Convenio marco del Consejo de Europa sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad. Faro, 27 de octubre de 2005. Disponible en: <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/199> (Última consulta: 29 septiembre 2025).
- Choay, F. (2001). *The invention of the historic monument*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, P. (ed.) (1972) *Archigram*. London: Studio Vista.
- Friedman, Y. (1970). *L'architecture mobile*. Paris: Casterman.
- Harvey, D.C. (2001). "Heritage pasts and heritage presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies", *International Journal of Heritage Studies*, 7(4), 319–338.
- Larsen, K.E. (ed.) (1995). *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO World Heritage Centre.
- Flores Hurtado, C. (2020). "La arquitectura efímera y la transformación del espacio urbano. Algunos casos españoles entre 2016 y 2018", *Revista Eviterna*, (4), 12–22. Doi:10.24310/Eviternare.v0i4.8183.
- Harvey, D.C. (2001). "Pasados patrimoniales y presentes patrimoniales: temporalidad, significado y alcance de los estudios del patrimonio", *Revista Internacional de Estudios del Patrimonio*, 7(4), 319-338.
- Hou, J. (Ed.) (2010). *Insurgent Public Space: Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities*. Londres: Routledge. Doi: <https://doi.org/10.4324/9780203093009>
- Kane, J. (2013). *The Architecture of Pleasure: British Amusement Parks 1900–1939*. Farnham: Ashgate.
- Le Calvé, M. and Gaudin, O. (2021). "Both feet in murky waters: Fieldnotes from the Floating University in Berlin", *The Urban Transcripts Journal*.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Maier, J. y Heidelberger Kunstverein (eds.), (2008). *Acting in Public*. Berlin: Jovis Verlag. Raumlaborberlin.
- Macdonald, S. (2013). *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.

- Pallasmaa, J. (2005). *Lived Space: Embodied Experience and Sensory Thought*. Wolkenkuckucksheim.
- Portelli, A. (1989). "La muerte de Luigi Trastulli: memoria e historia oral", *Historia y Fuente Oral*, 1, 5–32.
- Ranzato, M. y Broggin, F. (2024). "Adaptive reuse of an operating urban infrastructure: a conversation with raumlabor about the Floating University Berlin", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, Vol. 14, Issue 1, 127–136. Doi: <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-04-2023-0040>
- Revenga Domínguez, P. y Prieto Hames, P. (2024). "Del dibujo de José de Paz Ribera al modelado 3D: Reconstrucción virtual del catafalco erigido en la catedral de Toledo para las exequias de Luis I (1724)", *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº13, 189-202. Doi: <https://doi.org/10.21071/ucoarte>.
- Revenga Domínguez, P. y Cejas Rivas, D. (2021). "Estudio y reconstrucción virtual del túmulo funerario erigido para las exequias de María Luisa de Orleans celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid (1689)", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26(42), 90–101. Doi: 10.4995/ega.2021.13782.
- Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A. y Rubio Pozuelo, N. (eds). (2022). *Repensando el Patrimonio Arquitectónico: Aproximaciones interdisciplinarias*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-UCOPress.
- Rubio Pozuelo, N. (2023). "Reflejos y huellas de la arquitectura del movimiento moderno en el noticiario documental español NO-DO", *Fonseca, Journal of Communication*, 26, 261–282. Doi: 10.14201/fjc.31236
- Sadler, S. (2005). *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Schechner, R. (2020). *Performance Studies: An Introduction (4ª ed.)*. Londres: Routledge. Doi: <https://doi.org/10.4324/9781315269399>.
- Solà-Morales, I. de (1995) "Terrain Vague" en Davidson, C. (ed.) *Anyplace*. Cambridge, MA: MIT Press, 118–123.
- Stovel, H. (2008). 'Origins and influence of the Nara Document on Authenticity', *APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology*, 39(2/3), 9–17.
- UNESCO (2011). Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico. París: Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/activities/638/> (Última consulta: 29 septiembre 2025)
- Vodanovic, L. (2022). "La arquitectura efímera", *Revista Santiago*, 2 diciembre.
- Volont, L. (2021). "Is common space politically potent? A reflection on raumlabor's politico-aesthetic project", *FORUM+*, 28(2), 12-19.

Webgrafia

- Currystone Foundation (s.f.). *Raumlabor Berlin*. Disponible en: <https://currystonefoundation.org/practice/raumlabor-berlin/> (Accedido: 12 agosto 2025).
- Designboom (2012). 'raumlaborberlin: international urban interventions'. *Designboom*, 27 julio. Disponible en: <https://www.designboom.com/architecture/raumlaborberlin-selected-works/> (Accedido: 12 agosto 2025).
- Raumlaborberlin (2010). *Open House*. Disponible en: <https://raumlabor.net/open-house-anyang/> (Accedido: 12 agosto 2025).
- Raumlaborberlin (2012). *Kinder Literaturhaus*. Disponible en: <https://raumlabor.net/kinder-literaturhaus/> (Accedido: 12 agosto 2025).
- Raumlaborberlin, Stirnemann, F. and Foerster-Baldenius, B. (2019). *Floating University Berlin 2018. An Illustrated Report*. Berlin: Raumlaborberlin.
- Spatial Agency (s.f.). *Raumlabor*. Disponible en: <https://www.spatialagency.net/database/how/empowerment/raumlabor> (Accedido: 12 agosto 2025).

LA IMPORTANCIA DE LA APLICACIÓN DE LOS MÉTODOS NO DESTRUCTIVOS EN LA CONSERVACIÓN DE EDIFICACIONES HISTÓRICAS EN MÉXICO

Mayra Irery Carrillo Gómez

Introducción

Los Ensayos no Destructivos son pruebas que no altera de forma permanente las propiedades físicas, químicas, mecánicas o dimensionales de un material. Aplican fenómenos físicos como: ondas electromagnéticas, ondas elásticas, ondas acústicas, capilaridad, absorción y cualquier tipo de prueba que no implique un daño considerable a la muestra¹.

La evaluación no destructiva es definida por Pellerin y Ross en su libro *Nondestructive Evaluation of Wood* en 2002 la define como: "La ciencia de identificar las propiedades físicas y mecánicas de una pieza de material sin alterar sus capacidades de uso final y luego utilizar esta información para tomar decisiones con respecto a las aplicaciones apropiadas".

La clasificación de los métodos y técnicas no destructivas se basa en la posición en donde se localizan las discontinuidades que pueden ser detectadas englobándolos en tres grupos generales que son:

- Defectología que se encarga de observar las discontinuidades de los materiales detectándolas observar el deterioro por agentes ambientales, determinando las tensiones y el tamaño de los defectos.

- Caracterización se encarga del estudio de las características químicas, estructurales, mecánicas y tecnológicas de los materiales, así como también de sus propiedades físicas elásticas, eléctricas y electromagnéticas por medio de cálculos matemáticos, obteniendo información cuantitativa del material.

- Metodología que está muy ligada a los procesos de producción cuida del control de espesores en caras o de recubrimientos en distintos materiales, su

¹ Nagy, 1999:161-215.

función principal es el control de calidad y la prevención de la vida mecánica de los materiales².

Estos métodos pueden ser de dos tipos superficiales (análisis de discontinuidades superficiales en donde entran las técnicas de Inspección Visual, Líquidos Penetrantes, Partículas Magnéticas y Electromagnetismo) volumétricos (análisis de discontinuidades internas y superficiales en los cuales se emplean Radiografía Industrial, Ultrasonido Industrial y Emisión Acústica)³.

La investigación del producto de madera por medio de los métodos no destructivos comenzó en la década de 1960 y se centró en gran medida en la madera con el primer simposio de madera de ensayos no destructivos, celebrado en Madison, WI en 1964. Muchas diferentes técnicas se cubrieron en el primer simposio (densitometría, radiografía, capacitancia eléctrica y resistencia, microondas, resonancia magnética nuclear, onda de tensión y ultrasonidos)⁴.

Los métodos no destructivos son más sofisticados y son poco utilizados en comparación con los rayos X, tiene la ventaja de poder ser aplicable in situ, ya que el instrumental necesario para los ensayos es manejable, económico y de poco tamaño, cosa que no ocurre con los aparatos de rayos X⁵.

La aplicación de algunas de estas técnicas iniciales, como por ejemplo las herramientas de onda de tensión (módulo de elasticidad, MOE), han tenido un gran éxito comercial. En un contexto forestal se considera atractivo por varias razones el uso de herramientas ha crecido rápidamente en los últimos 20–25 años⁶.

La madera

La madera es un material de origen biológico es un tejido exclusivo de los vegetales leñosos, que como tales tienen diferenciados y especializados sus tejidos están formados por células que se pueden asemejar a tubos huecos, en el que la pared del tubo se correspondería con la pared celular y el interior hueco con el lumen de la célula⁷.

Se dividen las maderas bajo dos denominaciones generales, coníferas y latifoliadas Aunque el número de coníferas es muy bajo comparándolo con el de las plantas con flor (División: Angiospermas), su valor económico las convierte en un grupo muy conocido e importante.

Son considerados como el primer género de árboles en distribución y área (en México), o constituyen el componente dominante de los bosques de

2 Nagy, 1999:161-215.

3 *Idem*

4 Schimleck/Dahlen/Apiolaza/Downes/Emms/Evans/Moore/Pâques/Van/Wang, 2019: 1-50.

5 Rodriguez/Rubio, 1995:21-440.

6 Schimleck/Dahlen/Apiolaza/Downes/Emms/Evans/Moore/Pâques/Van/Wang, 2019:1-50.

7 Moreno, 2010:1-43.

coníferas del país en conjunto con los encinos, y estos habitan de manera natural por arriba de los 800 metros sobre el nivel del mar. Es decir, están presentes en serranías, elevaciones y en general en los sistemas montañosos del país y rodeadas de desiertos de donde han sido excluidos. Algunas pocas especies habitan altitudes menores como el pino caribeño⁸.

Frente al agua la madera sufre de hinchazón y contracción, frente al calor presenta conductividad térmica y dilatación térmica. En cuanto a las vibraciones acústicas es conductora permitiendo la transmisión y resonancia de las mismas. Reaccionando al fuego en lo referente al calor específico, resistencia al fuego y reacción al fuego⁹.

La madera cuenta con tres escalas de visualización para su análisis estructura macroscópica (veteado de la madera), microscópicas (células que conforman la madera) y submicroscópica (paredes celulares que conforman las estructuras celulares). Y son también 3 los niveles en los que se explican las características de su comportamiento físico-mecánicas.

Material Anisotrópico

Varían sus propiedades como la elasticidad, la temperatura, la conductividad, la velocidad de propagación de la luz; dependiendo de la dirección en que son examinadas presentan diferentes características.

La madera no es un material de estructura homogénea y uniforme. Se encuentra formada por un conjunto de células alargadas de diferente longitud que cumplen funciones tales como la conducción de la savia (alimento del árbol), transformación y almacenamiento de sustancias nutrientes o bien la sustentación física (varían sus propiedades como la elasticidad, temperatura, conductividad, velocidad de propagación de la luz, dependiendo de la dirección en que son examinadas presentan diferentes características)¹⁰.

La madera, está formada por diferentes tejidos que realizan diferentes funciones y que originan que su estructura no sea homogénea. Esta heterogeneidad se refleja en sus propiedades físicas y mecánicas, y es la causa de algunos de sus defectos y también de sus ventajas. Dicha heterogeneidad da lugar a lo que se conoce con el nombre de anisotropía, que nos brinda el entendimiento del comportamiento de sus propiedades físicas y mecánicas según la dirección que se considere¹¹.

8 Biodiversidad.gob.mx, 2017.

9 Moreno, 2010: 1-43.

10 Hoadley/ Bruce, 2000: 200-280.

11 COFAN, 1999:1-476.

Material Heterogéneo

La madera es un material heterogéneo formado por elementos de distinta clase o naturaleza, que en el caso de la madera son las distintas células que la conforman¹².

De forma simple y general se puede decir que la madera está formada principalmente por la unión de estas células; su tamaño, forma y distribución junto con otros elementos anatómicos, como los radios leñosos, la presencia de canales resiníferos o de vasos, etc. son los que dan lugar o definen las diferentes especies de madera. Esta estructura tubular es la que confiere las propiedades que tiene la madera, que depende en gran medida de las propiedades de la pared celular¹³.

Material Ortotrópico

Tiene dos o tres ejes ortogonales entre sí, de doble simetría rotacional, sus propiedades mecánicas son diferentes en las direcciones de cada uno de esos ejes, sus propiedades dependen de la dirección en que son medidas¹⁴.

Un material es ortotrópico cuando sus propiedades mecánicas o térmicas son únicas e independientes en tres direcciones perpendiculares entre sí. La madera es un ejemplo de material ortotrópico, (tiene dos o tres ejes ortogonales entre sí, de doble simetría rotacional, sus propiedades mecánicas son, diferentes en las direcciones de cada uno de esos ejes, sus propiedades dependen de la dirección en que son medidas)¹⁵.

Cuando se habla de las propiedades físicas se hace referencia a estas tres direcciones (Transversal, perpendicular al eje de la rama o tronco, Radial, que pasa por el eje y un radio de la rama o tronco y Tangencial, paralela a un plano tangente al tronco, o al anillo de crecimiento) y cuando se habla de las propiedades mecánicas sólo se habla de dos direcciones, la dirección paralela a las fibras (que coincide con la longitudinal) y la dirección perpendicular a las fibras (que engloba a la tangencial y radial, cuyas propiedades mecánicas suelen tener valores similares)¹⁶.

Contenido de humedad

La medida del contenido de humedad de la madera es imprescindible para una adecuada utilización del material. Sin embargo, la determinación del contenido de humedad se enfrenta a numerosas dificultades debido a la singular estructura de la madera. En una misma viga existen variaciones de humedad entre distintos puntos de la sección, cuanto más alejados del exterior de la sección,

12 Moreno, 2010:1-43.

13 Fernández/Golfín/Díez/Hermoso/Mier, 2007: 304-311.

14 Moreno, 2010:1-43.

15 Kollmann, 1999: 1-672.

16 COFAN, 1999:1-476.

mayor será el contenido de humedad. Además, este comportamiento diferencial es distinto para cada especie, lo que dificulta el conocimiento y la aplicación práctica de los resultados de investigación. La manera de minimizar las dificultades que tiene la madera respecto al contenido de humedad se basa en el correcto secado del material¹⁷.

México cuenta con poco más de 91 especies conocidas de las 575 coníferas que existen en el mundo y pertenecen a cinco familias: Cipreses (Cupressaceae 32 especies), Pinos, Abetos y Hayarines (Pinaceae 54 especies), Podocarpos (Podocarpaceae 3 especies), Ahuehuete (Taxodiaceae 1 especies) y el Tejo (Taxaceae 1 especies). En particular los pinos se pueden encontrar en casi todos los Estado de la República Mexicana, a excepción de Tabasco, Campeche y Yucatán¹⁸.

Por lo anterior la mayoría de las estructuras de madera en México están elaboradas con la madera de las distintas especies de coníferas.

Resurgimiento de la madera con función estructural

La madera como material estructural, siendo históricamente el más utilizado y uno de los más demandados en nuestros días, se encuentra en la actualidad con una serie de dificultades cuyos orígenes se centran, básicamente, en el olvido de algunos de los oficios tradicionales y a la falta de profesionistas dedicados a la construcción que cuenten con una especialización en el área de maderas, que puedan dar respuestas a estos problemas, en claro contraste con otros materiales de reciente y fuerte implantación como el hormigón o el acero¹⁹.

Las ventajas de la madera como material empleado en las primeras herramientas hechas por el hombre (hasta antes de ser remplazada por los aceros) así como en las primeras estructuras son indiscutibles y su presencia es inevitable en todo edificio histórico, por lo que es necesario profundizar en su conocimiento para dar respuesta a las demandas actuales. Las carencias detectadas están casi siempre relacionadas con la dificultad para evaluar las propiedades mecánicas y resistentes de la madera como material estructural²⁰.

En los últimos años ha habido un resurgimiento de la madera en su función estructural, desde la fase del proyecto hasta la ejecución de cualquier obra con madera es necesaria la profesionalización tanto del personal como de todos los materiales y suministros. El grueso de los profesionales en España que participan en los equipos de trabajo está constituido por arquitectos e ingenieros de montes, conocidos en América como ingenieros forestales. Sin embargo, hay

17 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

18 biodiversidad.gob.mx/especies/gran_familia/plantas/pinos/pinos.html.octubre 2018.

19 Hoadley/ Bruce, 2000: 200-280.

20 Chen /Guo, 2017: 2310-2325.

una participación creciente de físicos y biólogos que convierten a los equipos en multidisciplinarios. Esta variedad de perfiles incrementa el conocimiento y facilita el avance de los trabajos²¹.

En el caso de México se está comenzando a retomar el empleo de la madera como material de construcción, tanto en su nueva faceta de reinterpretación, así como en su utilización de manera tradicional redescubriendo técnicas antiguas e implementando nuevas tecnologías en su uso.

En México por diversos factores el empleo de la madera en la creación, remodelación y restauración de las estructuras de madera presenta distintos problemas. La falta de conocimiento sobre la madera como material de construcción aunado a la falta de herramientas adecuadas de trabajo para los técnicos, así como el olvido de algunos de los oficios tradicionales por parte de la mano de obra calificada dificulta el levantamiento de las estructuras de madera, pasando por el suministro del material y los controles de calidad.

Este trabajo pretende aportar un conocimiento más fundado de algunas herramientas y técnicas de trabajo que, puestas a disposición de los técnicos, puedan aportar las necesarias garantías de calidad, seguridad y durabilidad en las estructuras existentes de madera.

En el campo de la restauración, el objetivo principal es: En el campo de la restauración, se busca conservar en la manera de lo posible, las características tipológicas y morfológicas de las construcciones. Los principios de la conservación de las estructuras históricas en madera están contenidos en el estatuto de ICOMOS en la 12ª asamblea general en México, en octubre de 1999.

Los techos compuestos son subestructuras de segundo nivel como las armaduras planas o estructuras verticales compuestas de marcos planos que están conectados transversalmente son elementos lineales. En el tercer nivel son simples, como puntales, tirantes, vigas o columnas. Finalmente, se deben considerar las juntas de carpintería, los soportes, las áreas de interfaz con otras estructuras y materiales y las conexiones²².

Los principios de la Carta de Venecia, así como la doctrina de ICOMOS y de la UNESCO, tratan de que se apliquen los principios generales, para la protección y preservación de las estructuras en madera²³.

En la conservación del medio ambiente

Actualmente es del conocimiento público que existe un grave problema en lo referente a la conservación del medio ambiente. Son muchos los factores y las

21 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

22 Rodríguez/Rubio, 1995: 21-440.

23 Sites, 1999.

consecuencias que se podrían enlistar en relación a esta problemática de interés mundial. En lo referente al tema de la rehabilitación, remodelación y restauración de sitios y monumentos con carácter histórico desde el punto de vista de la madera como uno de los materiales empleados en esta actividad, es de vital importancia evitar la sobre explotación de los bosques naturales.

Desde el punto de vista del empleo de la madera se puede recurrir a maderas de plantaciones y de bosques de crecimiento naturales en donde esta tala sea parte de los programas de manejos forestales realizados por profesionales del área.

Las coníferas mexicanas representan el sustento de toda la industria forestal. De ellas se extraen muchos productos desde la madera, resina, astillas, postes, acículas, conos, semillas. Su madera se emplea para construcción de muebles, casas, postes, durmientes, cajas de empaque, contrachapas, instrumentos musicales, artesanías y como combustible²⁴.

La disminución de la calidad de la madera debido a la obtención de productos secundarios estando el árbol en pie (resinación), parece estar teniendo repercusiones en la madera de gran escudria esto podría ser tema para una investigación posterior; así como también la disminución de la calidad de la madera debido a los procesos de crecimiento acelerado al que son sometidos algunos árboles de plantación (oferta y demanda).

Los puntos anteriores son importantes de abordar para las disciplinas afines a ellos, en lo concerniente a los profesionales de la construcción (creaciones arquitectónicas nuevas) y conservación (restauración de edificaciones históricas). Nos es posible contribuir a la conservación del medio ambiente primero solo comprando maderas certificadas y autorizadas debidamente, empleando materiales compuestos derivados de la madera y reutilizando la madera de la vigería antigua (limpieza y reubicación) y evitando sustituir elementos que aún pueden seguir siendo parte de la estructura ya sea en ese espacio o en otro.

Metodología para la seguridad de los edificios y la renovación del patrimonio histórico

Los principios de la conservación de las estructuras históricas en madera están contenidos en el estatuto de ICOMOS en la 12ª asamblea general en México, en octubre de 1999. Este documento tiene por finalidad definir los principios y métodos de actuación fundamentales y universalmente aplicables para la protección y conservación de las estructuras históricas en madera, de tal forma que se respete su significado cultural. En este contexto se entiende que las

24 COFAN, 1999:1-476.

estructuras históricas en madera hacen referencia a todo tipo de construcción o edificio hecho en madera, total o parcialmente, que tenga un significado cultural o que forme parte de un sitio histórico²⁵.

Para la conservación de dichas estructuras, se deben seguir estos principios:

-Reconocer la importancia de las estructuras en madera de todas las épocas como parte del patrimonio cultural mundial.

-Tener en consideración la diversidad de especies y de calidades de maderas utilizadas para construirlas.

-Reconocer la vulnerabilidad de las estructuras construidas total o parcialmente en madera, a causa del deterioro y degradación de los materiales expuestos a diferentes condiciones medioambientales o climáticas, a las variaciones en el grado de humedad, a luz, a los efectos nocivos de hongos e insectos, a la especulación, a los incendios y a otros accidentes.

-Reconocer la creciente escasez de las estructuras históricas en madera como consecuencia de su vulnerabilidad, de su caída en desuso y de la desaparición de los oficios de artesanos relacionados con las técnicas de diseño y construcción tradicionales.

-Sopesar la gran diversidad de las medidas y tratamientos requeridos para la preservación y conservación de estos recursos históricos.

-Tener en cuenta los principios de la Carta de Venecia, así como la doctrina de ICOMOS y de la UNESCO, que tratan de que estos principios generales se apliquen a la protección y preservación de las estructuras en madera²⁶.

Las estructuras de madera del patrimonio se caracterizan por una organización jerárquica de sistemas, unidades y elementos, con conexiones que juegan un papel fundamental en la transferencia de carga²⁷.

La inspección y diagnóstico de estructuras de madera

(Evaluar la calidad de una estructura)

La prevención es el punto más importante para la conservación del patrimonio, si se realiza una inspección y un diagnóstico de forma periódica se podrá evitar la degradación de la madera, el control de la humedad es uno de los principales problemas que enfrenta la madera. Si se evita tener filtraciones de agua prolongamos más la vida útil de las estructuras.

Se ha observado que la prevención es la mejor forma de evitar la degradación de la madera. Tres aspectos son los más relevantes a tener en cuenta: el control de

25 Sites, 1999 International Council on Monuments and Sites. *Principios que debe regir la Conservación de las Estructuras Históricas en Madera*.

26 Sites, 1999 International Council on Monuments and Sites. *Principios que debe regir la Conservación de las Estructuras Históricas en Madera*.

27 Rodríguez/Rubio, 1995: 21-440.

la humedad (cubiertas, bajantes, aireación, etc.), las posibles sobrecargas debidas a los añadidos en las reformas y el propio mantenimiento de la estructura²⁸.

En cuanto al primer aspecto, se recomienda mantener las cubiertas con buena impermeabilización y las bajantes en buen estado (lejos de los elementos de madera) y tener la posibilidad de revisar los elementos de madera, sobre todo en el caso de viviendas con falsos techos²⁹.

Las normas actuales de clasificación visual, disponibles para madera de pequeña escuadría, no contemplan el caso particular de las grandes escuadrías y de las estructuras antiguas de madera, pero sirven de base para el desarrollo de unas nuevas reglas de clasificación visual aplicables. Desde la última década, se han desarrollado nuevas tecnologías para evaluar las propiedades mecánicas de la madera mediante el uso de pruebas no destructivas. Anteriormente, solo se reconocía la calificación visual, penalizando el material por la baja precisión del método.

En España, las técnicas no destructivas en la madera aserrada se investigan con dos objetivos: clasificar el material según su resistencia, elasticidad y densidad, o diagnosticar el estado de conservación de una estructura. Por lo tanto, las técnicas no destructivas nos aportarán, en ambas situaciones, información sobre las propiedades mecánicas y físicas del material³⁰.

La entrada en vigor de la Ley de Ordenación de la Edificación (LOE). Presenta una serie de garantías que deben ser cubiertas con carácter obligatorio por los diferentes agentes que intervienen en el proceso de la edificación como las relacionadas con la calidad de la edificación, en el más amplio sentido del concepto de calidad. Como la seguridad en las estructuras, seguridad contra incendio, seguridad de utilización, salubridad, protección contra el ruido, ahorro de energía, los seguros anual, trienal y decenal³¹,

La seguridad de los edificios visitados y la renovación del patrimonio histórico requieren un conocimiento preciso de los marcos existentes. Los arquitectos e ingenieros deben evaluar la calidad de una estructura para poder planificar su reemplazo, su renovación o, en el mejor de los casos, su conservación. Como material biológico y debido a muchos efectos ambientales, la madera, incluso de una misma especie, tiene una amplia gama de propiedades mecánicas³².

Por ser la madera un material de origen biológico El primer punto a considerar en una inspección para el diagnóstico de una estructura es la identificación de las especies de madera que la componen. La identificación de la madera permite

28 Esteban, 1988: 253.

29 COFAN, 1999:1-476.

30 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

31 Herrero/Arguelles/Arriaga/Íñiguez/Bobadilla, 2007:15-27.

32 Sandoz,2006:97-104.

recopilar mucha información, a saber: la durabilidad natural, las características físicas y mecánicas, el origen geógrafo y el uso típico que se hace de ella. Es importante conocer la especie de madera porque es la clave para obtener el valor de resistencia a través de una clasificación visual de la resistencia aplicada a cada viga³³.

Herramientas fáciles de usar en las evaluaciones de los árboles en el bosque o plantaciones y que proporcionan rápidamente datos (tiempo de medición en minutos) han surgido en el mercado en respuesta a la demanda del sector forestal. Típicamente utilizado para la evaluación de recursos o en programas de mejora de árboles, estas herramientas proporcionan mediciones de la velocidad acústica, que se ha demostrado que se relacionan directamente con una importante propiedad de madera (MOE)³⁴.

Por último, también es importante realizar un mantenimiento periódico (de forma visual o con instrumentación apropiada) para detectar posibles afecciones y realizar medidas preventivas, en caso de necesitarlas, y así evitar importantes degradaciones por ataques de termita, hongos y carcoma³⁵.

En México el estado de las estructuras y de sus elementos deberá ser cuidadosamente documentado, al igual que todos los materiales utilizados en los tratamientos, conforme al artículo 16 de la Carta de Venecia y los Principios de ICOMOS para el Registro documental de los Monumentos, Conjuntos arquitectónicos y Sitios culturales.

Tipos de inspección de las estructuras de madera

La evaluación visual consiste en la observación directa de las singularidades que presenta la madera. Básicamente, la evaluación compara el tamaño de las singularidades respecto a las dimensiones de la pieza evaluada, según se especifica en una norma de clasificación visual³⁶. Aplicar los métodos tradicionales de diagnóstico, como la inspección visual (monitoreo de condiciones como la humedad, ataques biológicos y daños estructurales visibles como alabeos, rajaduras, torsión etc).

El levantamiento, debe obtener información sobre: dimensión y forma de cada elemento de madera, características geométricas como deformaciones y disminuciones de la sección, peculiaridades y defectos de crecimiento (posición de la médula, bifurcaciones y fendas), tipo, posición y longitud de los principales defectos, tipo de pudrición u otro eventual daño presente y la posición de las zonas críticas³⁷.

33 Calicchio/Brunetti/Crivellaro/Macchioni/Pollini, 2009:112-121.

34 Schimleck/Dahlen/Apiolaza/Downes/Emms/Evans/Moore/Pâques/Van/Wang, 2019:1-50.

35 COFAN, 1999:1-476.

36 Fernández-Golfín/Díez/Hermoso/Míer, 2003: S.p.

37 Calicchio/Brunetti/Crivellaro/Macchioni/Pollini, 2009:112-121.

En el caso de las coníferas ha sido probado en todos los estudios que la norma visual es excesivamente conservadora por ello en estos momentos los trabajos se enfocan en disminuir la cantidad de material subestimado por la normativa visual³⁸.

Estudiar el comportamiento de la madera, estructural en uso y la madera de sustitución, por medio de la transmisión de ondas ultrasónicas es un factor importante para evitar modificar el comportamiento estructural del edificio cambiando la capacidad de carga de los elementos de sustitución.

Mediante el empleo de técnicas no destructivas, es posible la evaluación y detección de fallas en los elementos estructurales para poder efectuar una intervención mejor al modificar o sustituir los elementos de manera y así en la manera de lo posible sustituir la menor cantidad de ellos³⁹.

La aplicación de técnicas basadas en medir la velocidad de propagación de ultrasonidos, la resistencia a la penetración de una varilla, la resistencia a la extracción de un tornillo o el análisis de los modos de vibración natural mediante vibraciones inducidas. Tratan de establecer relaciones que permitan mejorar la capacidad de predicción de las propiedades físicas y mecánicas de la madera. Esta predicción resulta especialmente necesaria para aumentar la fiabilidad del cálculo estructural en los trabajos de intervención en edificios con estructura de madera⁴⁰.

Técnicas Ultrasónicas de Inspección (métodos de inspección y diagnóstico).

Su utilización primigenia fue sobre metales y posteriormente en hormigón (como la mayoría de las técnicas que estamos exponiendo) para pasar en los años 50 a utilizarse sobre madera. La técnica permite, a partir de la velocidad de paso de la onda y con una buena estimación de la densidad, predecir el módulo de elasticidad en obra y en laboratorio⁴¹.

Los inicios del empleo de la Medición ultrasónica comienzan desde 1985 y el método ultrasónico para la medición de los rendimientos mecánicos de la madera: el módulo de elasticidad: MoE y la resistencia a la flexión ha sido validada para la madera como material estructural. A finales de los años 80, se realizó una transferencia de tecnología con el dispositivo Sylvatest a través de los resultados de un trabajo de tesis⁴². Ultrasonido. Rama de la acústica que trata con la generación y uso de ondas acústicas inaudibles. Hay dos amplias áreas de uso, llamadas aplicaciones de baja y alta frecuencia⁴³.

38 Carballo/Fernández-Golfín/Cabrero, 2007:304-311.

39 Sites, 1999 International Council on Monuments and *Principios que debe regir la Conservación de las Estructuras Históricas en Madera*.

40 Herrero/Arguelles/Arriaga/Íñiguez/Bobadilla, 2007:15-27.

41 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

42 Sandoz, 2006:97-104.

43 Chen/Guo, 2017: 2310-2325.

Dada la portabilidad de los equipos disponibles y el precio relativamente bajo, es de amplia utilización por todos los grupos de trabajo implicados en la evaluación de madera estructural. El aparato más común en España es el Sylvatest® que opera con una frecuencia de 22 kHz. Otro equipo utilizado habitualmente se basa en la generación de ondas de impacto y es el Microsecond Timer de la empresa Fakopp. Este equipo se distingue del anterior en la frecuencia de emisión de la onda acústica (23 kHz) y en la forma de producirla, ya que es por excitación mecánica mediante un golpe sobre uno de los sensores⁴⁴.

Método de emisión transmisión. (Alta sensibilidad, permitiendo la detección de defectos extremadamente pequeños. Solo se necesita una superficie para ser accesible. Es portátil. Proporciona un gran rendimiento, al ser procesado digitalmente a una computadora, para la caracterización de defectos y propiedades de los materiales⁴⁵.

Dentro de los ensayos no destructivos utilizados en elementos y estructuras de madera, los instrumentos basados en la medición del impulso ultrasónico han sido utilizados con distintos grados de éxito en la evaluación del estado de la madera en estructuras en servicio desde 1966⁴⁶.

Método Eco Pulso (método ultrasónico). Consiste en ráfagas cortas de energía ultrasónica (Pulsos) introducidos en una pieza en intervalos regulares de tiempo. La cantidad de energía reflejada es altamente dependiente del tamaño de la superficie reflejante al tamaño del haz incidente. La energía puede ser monitoreada tanto en amplitud como en tiempo⁴⁷.

Método de transmisión. Se emite la onda por un palpador emisor y se recibe en otro palpador receptor colocado al otro extremo del recorrido del haz de ondas por el interior del material. Ondas con frecuencias más bajas para permitir un mayor alcance de los impulsos y no verse afectadas por la falta de homogeneidad en el interior del material⁴⁸.

Análisis de vibraciones. Se basa en el estudio y análisis de las vibraciones producidas en el material y la frecuencia propia del mismo. La mecánica del ensayo consiste en impactar con un martillo sobre la pieza estudiada para producir esas vibraciones. Contempla la medida de la velocidad de transmisión de la onda vibratoria y de la densidad, proporcionando una muy buena estimación de los módulos de elasticidad de cada pieza en estudio⁴⁹.

44 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

45 Chen/Guo,2017: 2310-2325.

46 Rodríguez/Rubio, 1995: 21-440.

47 Popp,1990:1357-1362.

48 Matikas,1996: 22-29.

49 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

El equipo más utilizado en España es también de la empresa Fakopp y se denomina PLG (Portable Lumber Grader-Clasificador portátil para madera). El equipo contempla la medida de la velocidad de transmisión de la onda vibratoria y de la densidad, proporcionando una muy buena estimación de los módulos de elasticidad de cada pieza en estudio. Es importante señalar que la pieza a evaluar no debe estar empotrada por lo que esta técnica se ciñe a su utilización en laboratorio e industria de producción de madera o en control del material a la recepción en obra⁵⁰.

Debido a la amplia gama de opciones de técnicas y herramientas de para la aplicación de ensayos no destructivos disponibles y a las razones para el muestreo forestal, puede ser difícil determinar qué enfoque emplear para un proyecto determinado. Protección de la inversión, potencial para reducir costes para el uso en campo, recopilación de datos en tiempo real, minimizar la recopilación de muestras, facilidad de medición, velocidad de recopilación de datos, capacidad para identificar la aplicación más adecuada y para reducir la variabilidad dentro de las clases de productos⁵¹.

Los métodos de ensayos no destructivos, aplicados a la madera envejecida:

Es posible caracterizar la estructura interna de los materiales, mediante la interacción de la señal ultrasónica con la microestructura, (relación entre las velocidades ultrasónicas longitudinales y transversales según las direcciones principales de la madera).

El material puede ser evaluado con respecto a los cambios de velocidad ultrasónica y la pérdida de amplitud o atenuación, (obtener una estimación del valor de las propiedades elásticas de la madera como el módulo de Young y del módulo de corte de la madera).

Los instrumentos de la inspección ultrasónica detectan defectos por medio del monitoreo de uno o más de los siguientes aspectos:

La atenuación de las ondas ultrasónicas, por absorción y dispersión dentro de la probeta (atenuación ultrasónica). El tiempo que tarda en pasar la onda ultrasónica a través de la probeta, desde el punto de entrada del transductor, hasta el punto de salida del transductor (velocidad ultrasónica). Mecanismos de atenuación. Dispersión (Estructura del material, Anisotropía y Frecuencia) y Absorción (Conversión de energía en calor)

Paralelamente, las herramientas de ensayos no destructivos basadas en técnicas de laboratorio proporcionan mediciones precisas de propiedades específicas de la madera se han ido desarrollado de manera complementaria a las

50 Carballo/Hermoso/Díez, 2009:1-16.

51 Schimleck/Dahlen/Apiolaza/Downes/Emms/Evans/Moore/Pâques/Van/Wang. 2019: 1-50.

herramientas empleadas sobre el terreno. Es importante reconocer que el uso de algunas herramientas de este tipo está actualmente bastante avanzado, mientras que para otros la investigación relacionada con la aplicación de estos métodos está en curso⁵².

Justificación de la necesidad del empleo de técnicas de inspección y monitoreo en edificaciones históricas en Morelia

Se contemplan técnicas de inspección visual y de ultrasonidos, de manera que se permita asignar mejores propiedades mecánicas. Las ventajas de estas técnicas son su relativa facilidad de aplicación en obra y la respuesta fiable en los resultados.

Con esto es posible efectuar una mejor clasificación de la madera antes de modificar o sustituir ciertos elementos estructurales que presenten daños de fatiga del material y que representan un riesgo para la seguridad de las personas y del edificio.

Existen factores específicos de las estructuras de madera de importancia primaria para la comprensión de su comportamiento, que hacen de su evaluación una operación compleja y distinta. Todos estos factores están relacionados fundamentalmente con la naturaleza orgánica de la madera, a diferencia de otros materiales de construcción, y aunque son diversos, todos son estrictamente interdependientes en su efecto sobre la respuesta estructural de las estructuras de madera⁵³.

México es uno de los 162 países que cuentan con lugares denominados como Patrimonio Mundial; siendo el tercer país con el mayor número de ciudades inscritas en la Lista de Patrimonio: tiene actualmente 10 ciudades, tan sólo 6 menos que Italia y 5 menos que España. El Estado de Michoacán cuenta con una ciudad denominada como patrimonio de la humanidad⁵⁴.

Morelia fundada en el siglo XVI posee 1,113 edificios, 260 relevantes históricamente, 390 hectáreas, 219 manzanas y 15 plazas; en 1991 ingresa a la lista de ciudades patrimonio, siendo una de las ciudades sin playa más visitadas en México. La conservación de sus sitios y monumentos históricos es un punto importante para la conservar esta denominación. Pero debido al deterioro normal de los materiales por distintos factores, de degradación ya sea por factores naturales medio ambientales o por el desgaste por el uso de estos, se deben realizar trabajos de mantenimiento⁵⁵.

52 Schimleck/Dahlen/Apiolaza/Downes/Emms/Evans/Moore/Pâques/Van/Wang. 2019:1-50.

53 Riggio/Ayala/Parisi/Tardini, 2018: 220-235.

54 Sites, 1999 International Council on Monuments and. *Principios que debe regir la Conservación de las Estructuras Históricas en Madera*.

55 Aguilera, 2016:1-56.

En la actualidad, en México no se cuenta con profesionales en el campo de la arquitectura que apliquen alguno de los métodos no invasivos para la evaluación de la resistencia y el deterioro de la madera estructural en las edificaciones históricas. Con el fin de complementar a las metodologías ya empleadas, esta investigación pretende brindar una herramienta más al área del conocimiento para mejorar la manera de diagnosticar problemas en los elementos estructurales de madera en los edificios considerados como patrimonio de la humanidad.

Hipótesis y Planteamiento del problema

Se puede suponer y admitir que la causa más importante de decisiones equivocadas en cualquier proceso, dando por supuesta la capacitación del o de los individuos que toman las decisiones, es una falta de información o de métodos adecuados que le lleven a una correcta interpretación de la realidad, o de la toma de datos que constituyen la base sobre la cual se van a producir las decisiones⁵⁶.

Debido a la importancia que se tiene en la ciudad de Morelia de conservar su centro histórico, este trabajo resulta importante para varios sectores de la sociedad relacionados con el tema de la conservación. Esta investigación apoya al entendimiento y la aplicación de una nueva herramienta que mejora el panorama de cómo es posible abordar y resolver los inconvenientes que se presentan en las restauraciones de los elementos de madera, permitiendo su conservación y protección brindando una mejor respuesta y apoyando así las acciones enfocadas a su conservación.

Teniendo como referencia toda la bibliografía consultada, es posible desarrollar un método de ensayo no destructivo mediante la utilización de los métodos no destructivos de ultrasonido en la obtención de mediciones enviguería en uso y en probetas provenientes de viguería en uso, permiten obtener parámetros como la atenuación, la velocidad de onda y el módulo de Young, que a su vez indican la resistencia mecánica para su uso estructural en edificios históricos. Que permita detectar estados de deterioro y pudrición en elementos de madera en uso, empotrados o no accesibles, para establecer criterios de sustitución o refuerzo en obras de rehabilitación.

Objetivo General

El objetivo principal de esta investigación es el desarrollo una metodología de trabajo de basada en la aplicación de algunos de los métodos de ensayo no destructivo como medida predictora para la inspección y evaluación, in situ, del estado de elementos estructurales de madera. Basándonos en las medidas de

56 Rodríguez/Rubio, 1995: 21-440.

la velocidad de transmisión de ondas ultrasónicas, obtención de la densidad y detectora de daños bióticos, que con carácter complementario puedan aplicarse directamente como alternativa de diagnóstico.

Con el fin de ser empleada en el diagnóstico de los elementos estructurales de madera en los edificios con un carácter histórico. Basada en equipos portátiles, de fácil manejo y apta para su empleo en piezas estructurales de madera puestas en obra, que puedan mejorar los diagnósticos de las edificaciones de carácter histórico, enfocadas especialmente a la restauración y rehabilitación.

Esquemas de estrategias de actuación para inspecciones de edificaciones con estructuras de madera

Con toda la bibliografía consultada se elaboraron los esquemas que se presentan a continuación para la realización de los diagnósticos. Los puntos analizados en este trabajo para los casos de estudio son los que se indican en los diagramas siguientes ver figura 8.20.

-Antecedentes (Localización aproximada, Primera detección de daños y alarma, Planteamiento general y objeto, Descripción general: tipo de edificio, antigüedad, número de plantas, tipo de construcción, uso actual).

-Inspección (Existencia de planos y otra documentación previa, Accesibilidad, Número de visitas necesarias, Medios disponibles para la inspección, Limitaciones a la inspección).

-Patología de origen biológico (Zonas inspeccionadas, Identificación de los daños, Inspección y toma de datos: patologías de origen biológico, dimensiones y parámetros para la clasificación visual, como deformaciones, Estimación de la gravedad de los daños, Análisis de las posibles causas).

-Peritaje estructural (Toma de datos: dimensiones, luces, calidad, especie, Flechas y deformaciones (otras lesiones), Asignación de propiedades mecánicas mediante clasificación visual y aplicación de técnicas no destructivas de ultrasonido, Resultado de cálculo: índices de agotamiento y deformaciones, Secciones netas de cálculo: dimensiones de las piezas a las que se descuenta la profundidad de los ataques de origen biótico u otros daños).

-Conclusiones (Valoración del estado actual, Necesidad de medidas de actuación, Valores de cálculo de las acciones y combinaciones de acciones, Valores de cálculo de las resistencias, Comprobación de los estados límite de servicio y últimos, Comprobaciones singulares: uniones, estabilidad al fuego).

Inspección previa a intervención en Casos de estudio en la ciudad de Morelia

En el trabajo se presentan hasta el momento un caso de estudio, el cual fue proporcionados y sugeridos por la institución responsable de la conservación de sitios y monumentos históricos (INAH).

Metodología de caso de estudio en Morelia

Se identificaron las áreas y los elementos estructurales que se encuentran en malas condiciones y que por lo tanto es necesario sean sustituidos (este edificio está bajo el resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia). Para este caso la humedad fue un factor importante en la determinación de las áreas de riesgo, así como los agentes biológicos que se encontraron en ciertas áreas.

Las mediciones ultrasónicas en el lugar permitieron confirmar que los datos obtenidos de la inspección visual y el monitoreo del % del contenido de humedad si son datos comprobables de manera científica, que verifica los puntos de riesgo de la estructura. Para este caso no fue posible contar con muestras del material, se espera en una etapa posterior se gestione por parte del INAH el recurso para la sustitución de estos elementos.

Antecedentes

El caso de estudio es un edificio situado en la Av. Madero Oriente N. 799, el cual es una casona perteneciente al área de la ciudad considerada como parte del casco antiguo de la ciudad considerado como patrimonio histórico de la ciudad de Morelia Michoacán, México. Dicha edificación forma parte de los edificios que con forman los bienes del instituto y que en su momento resguardo las oficinas de dicha institución. Siguiendo con las recomendaciones efectuadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), durante una de las entrevistas con personal de la institución; se efectuó una primera visita al edificio (dicho inmueble nos fue sugerido por personal de la institución para la elaboración de un estudio de diagnóstico).

El edificio cuenta con una distribución típica de las edificaciones de periodo colonial con un patio principal. el cual realiza la función de espacio de distribución de las habitaciones de la casa (espacios típicos de una casa habitación de su época), cuenta con una segunda planta a la cual se tiene acceso por medio de una escalera de madera pertenece a la estructura original de la casa. Al cambiar el uso de esta edificación se modificaron algunos espacios se anexaron nuevos o se subdividieron, esto con el fin de poder emplear el recinto como oficinas.

La presente investigación propone como hipótesis de trabajo para este caso que las características físicas y mecánicas de las vigas antiguas, pueden ser medidas en campo y proporcionar un perfil con el cual sea posible conocer las condiciones de la estabilidad estructural, y así efectuar un diagnostica previo a una intervención. el área del pasillo del patio principal en el cual se están presentando problemas de humedad en algunas vigas como se observan en las imágenes. Debido a las condiciones del edificio solo fue posible la realización de una inspección de diagnóstico en el área del patio principal utilizando el equipo Fakopp.

Inspección y Metodología

La estrategia experimental de esta investigación consistió en analizar viga por viga una muestra representativa del entramado del techo como se propone en varios trabajos de esta índole⁵⁷.

En este estudio de caso, el factor de variabilidad se limita al género *Pinus* y a la comparación de dos temporalidades de vigas de madera aserrada originaria de árboles originarios de regiones ecológicamente similares.

Se considera mínima la influencia de las características del crecimiento del árbol, de donde provienen los dos conjuntos de vigas en sus propiedades tecnológicas. Así, para el grupo de vigas antiguas, se estudió el segmento de la viga que no denota deterioro severo, correspondiente al segmento de la viga expuesto en el salón que no muestra deterioro, y se eliminaron los dos segmentos empotrados en los muros.

Durante la experimentación, la temperatura se mantuvo constante, en tanto que la humedad en la madera se observó de manera variable tanto en las zonas de los pasillos como en la longitud de cada una de las vigas. En el mismo contexto, con el objeto de simplificar el fenómeno y para interpretar las mediciones de la velocidad de onda, se excluyó el efecto del amortiguamiento de la onda mecánica y se idealizó como si viajara en una sola y única dirección.

Material

Se analizaron 83 vigas de madera del género *Pinus*, este dato nos fue proporcionado por el personal del INAH, (proviene del archivo de esta institución en la cual se encuentran registrados los trabajos de mantenimiento y remodelación del mismo). Las vigas están expuestas en tres de sus caras al ambiente de exterior por ser un pasillo de un patio de estilo colonial. Se estima que su periodo de servicio fue de 50 años aproximadamente según los datos proporcionados. Tenían un deterioro importante en los extremos próximos al patio, tanto el pecho paloma de la cornisa superior circundante como el botaguas no fueron suficiente protección para las cabezas de las vigas.

El patio principal cuenta con tres secciones de vigería las cuales comienzan en la parte techada del patio (pasillo) y continúan al interior de las habitaciones circundantes. La longitud total de las vigas es mayor al área que se observa en los esquemas ya que estas continúan al interior de las habitaciones y debido a la existencia de plafones en el interior no es posible acceder a ellas.

57 Cestari/Corradino/Crivellano/Panosch, 2010:1-12; Branco/Sousa/Tsakanika, 2017:209-224.

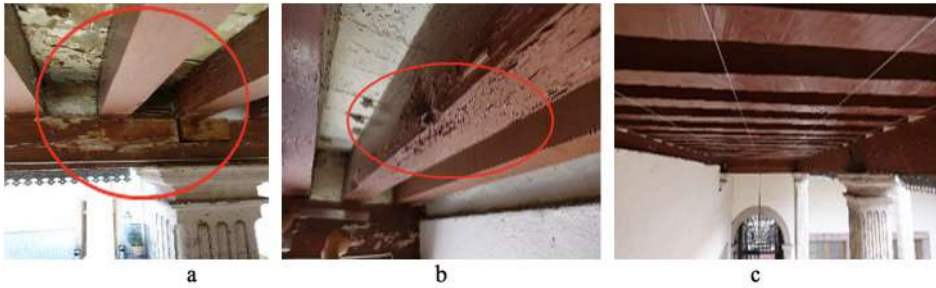


Figura 1. Vista de las condiciones de las vigas que conforman el Pasillo 1 en donde se observa el efecto de la humedad (a), en el pasillo 2 se muestran los daños en la vigería producto de la deformación

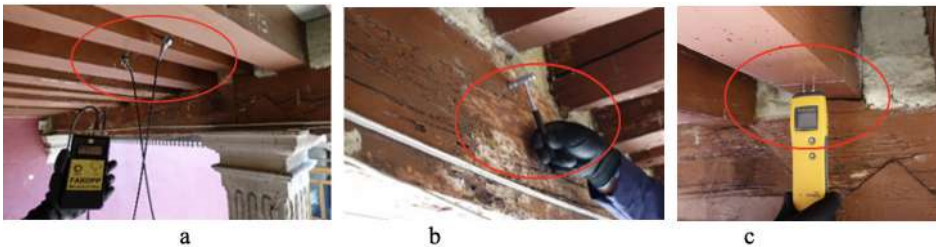


Figura 2 Trabajos de toma de mediciones el en Pasillo 1 en donde se observa el Equipo Fakcopp empleando ondas de esfuerzo(a), inspección visual en el pasillo 2 (b) y mediciones del porcentaje de humedad en el pasillo 3 empleando un higrómetro eléctrico (c), (Carrillo, 2018).

Patología de origen biológico

En el patio principal se encontraron tres condiciones generales de deterioro de la vigería. En el pasillo 1 se observó que había nidos de aves en algunas de las cabezas de las vigas, así como ataque de termitas y hongos (Fig. 1 a). El pasillo 2 presenta problemas de humedad y rajaduras en algunas zonas (Fig. 1 b). En el pasillo 3 se observó que los elementos estaban en buenas condiciones no presenta ataques de tipo biológico, solo se puede observar que en algunas zonas existen desprendimientos de pintura (Fig.1 c).

Fig. 1 Vista de las condiciones de las vigas que conforman el Pasillo 1 en donde se observa el efecto de la humedad (a), en el pasillo 2 se muestran los daños en la vigería producto de la deformación por carga (b) y marcaciones para la toma de datos en las vigas del pasillo 3(c)⁵⁸. Fig. 2 Trabajos de toma de mediciones el en Pasillo 1 en donde se observa el Equipo Fakcopp empleando ondas de esfuerzo(a),

⁵⁸ Carrillo, 2018.

inspección visual en el pasillo 2 (b) y mediciones del porcentaje de humedad en el pasillo 3 empleando un higrómetro eléctrico (c), (Carrillo, 2018).

Peritaje estructural

En lo que concierne al estado estructural se midieron cada una de las 83 vigas. Para el caso de las vigas encontramos variación en las medidas de los perfiles entre pasillos y entre las vigas de cada pasillo las muestran las dimensiones de cada una de ellas y el promedio para cada pasillo. Se encontró que las vigas con dimensiones de áreas menores son las del pasillo 1 y las más grandes fueron las del pasillo 2. Las flechas y deformaciones que presentan los pasillos son más evidentes en el pasillo 1, a diferencia del pasillo 3 que se encuentra en condiciones normales (Fig. 2 b).

Para los estudios en campo utilizamos dos equipos para medir las condiciones de la madera Fakopp e higrómetro eléctrico para facilitar los trabajos de inspección. A la par de la toma de dimensiones de las secciones se fueron marcando los puntos en los elementos de madera en donde se colocaron los sensores de medición y obtener la velocidad en el sentido longitudinal y transversal radial de la madera con el equipo Fakopp, (Fig. 2 a).

El plan de muestreo para las mediciones de los pasillos 1, 2 y 3 para el contenido de humedad de la madera se midió con un higrómetro eléctrico en los puntos de medición que se muestran en el esquema (Fig.2 c).

Fig. 2 Trabajos de toma de mediciones el en Pasillo 1 en donde se observa el Equipo Fakopp empleando ondas de esfuerzo(a), inspección visual en el pasillo 2 (b) y mediciones del porcentaje de humedad en el pasillo 3 empleando un higrómetro eléctrico (c)⁵⁹.

Como propuesta de metodología para los análisis de los casos de estudio como parte de un primer diagnóstico previo a cualquier toma de decisiones sobre la intervención se sigue contar con la densidad, el contenido de humedad y efectuar mediciones ultrasónicas empleando equipo de campo. La densidad aparente de la madera no fue posible de obtener debido a la imposibilidad de la realización de algún tipo de muestreo.

59 Carrillo, 2018.

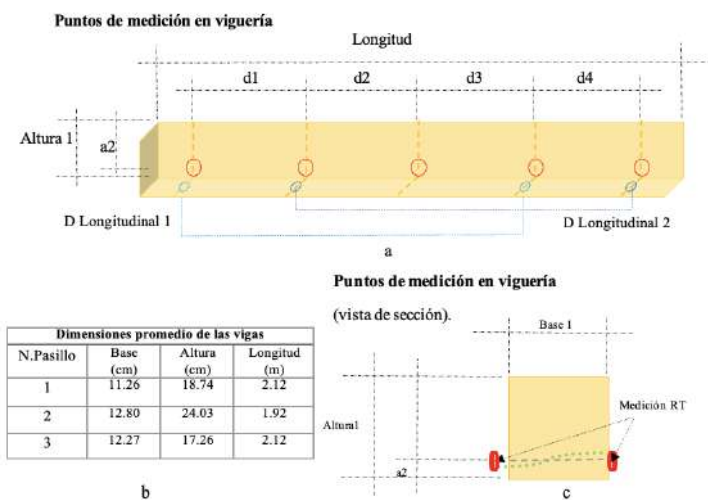


Figura 3. Dibujo esquemático de la posición de las puntas de medición del Equipo Fakopp en los pasillos 1, 2 y 3 para la dirección longitudinal (a), dimensiones promedio de las vigas de los pasillos 1, 2 y 3 (b) y dibujo esquemático de la posición de las puntas de medición del Equipo Fakopp en los pasillos 1, 2 y 3 para el sentido de medición transversal-radial (c), (Carrillo, 2018).

Planta Arquitectónica esquemática del área del patio central y graficas del porcentaje del contenido de humedad en los pasillos 1, 2 y 3.

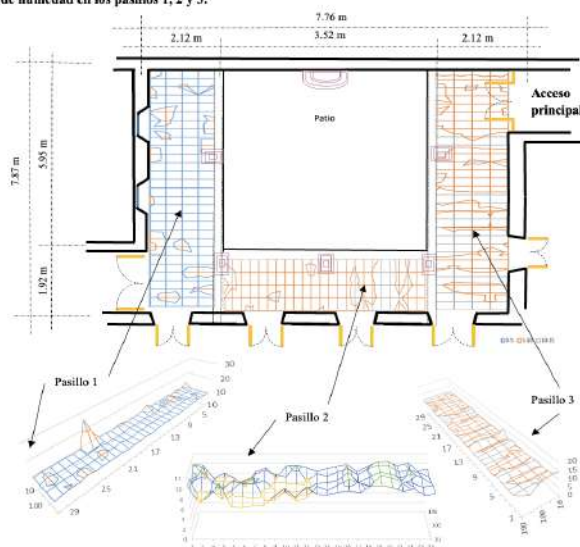


Figura 4 Dibujo esquemático de la Planta Arquitectónica del área de medición del patio central y porcentaje de Contenido de Humedad para cada uno de los pasillos 1, 2 y 3 en planta e isométrico (Carrillo,

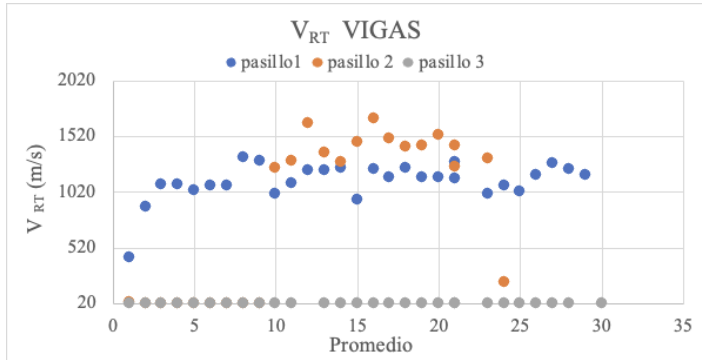


Tabla 1. Promedio de la velocidad (RT) en las vigas de los pasillos 1, 2 y 3, (Carrillo, 2018).

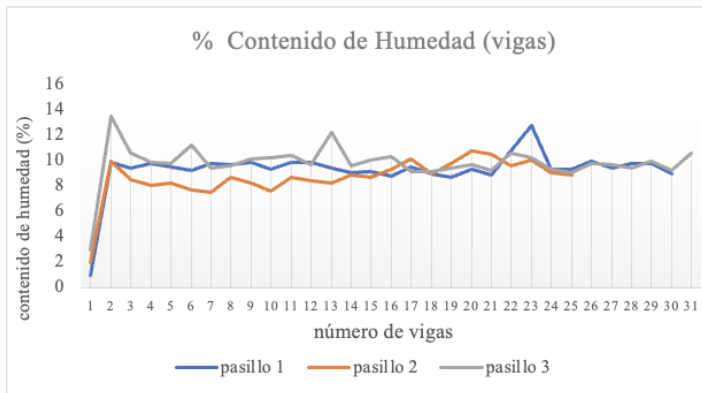


Tabla 2. Promedio del porcentaje de humedad en las vigas de los pasillos 1, 2 y 3, (Carrillo, 2018).

Pruebas de ondas de esfuerzo

Los tiempos de transmisión de la onda se midieron con el aparato Fakopp© en las direcciones transversal (5 mediciones en $h/2$) y longitudinal (dos mediciones en $L/3$) de las vigas (Fig. 3). La velocidad de onda se calculó con la relación distancia/tiempo de transmisión

Fig. 3 Dibujo esquemático de la posición de las puntas de medición del Equipo Fakopp en los pasillos 1, 2 y 3 para la dirección longitudinal (a), dimensiones promedio de las vigas de los pasillos 1, 2 y 3 (b) y dibujo esquemático de la posición de las puntas de medición del Equipo Fakopp en los pasillos 1, 2 y 3 para

el sentido de medición transversal-radial (c)⁶⁰.

Los tres grupos de vigas nuevas de cada pasillo se consideraron como tres muestras independientes. Las variables de respuesta de cada muestra fueron el contenido de humedad (H) y la velocidad de onda (v) en las direcciones radial-transversal (RT) y longitudinal (L).

Resultados y Conclusiones

La técnica utilizada es sensible al estado que guardan las vigas del caso de estudio. Se observa una mejor propagación en la velocidad (RT) en las vigas del pasillo 2 siendo más altas las lecturas en la parte central; el pasillo 1 muestra valores más homogéneos que los otros dos pasillos y los valores menores los presentaron las vigas del pasillo 3 (Tabla 1).

Tabla 1. Promedio de la velocidad (RT) en las vigas de los pasillos 1, 2 y 3⁶¹,

Los porcentajes de humedad fueron más altos en el pasillo 3 el cual presento algunas zonas con picos más elevados, en tanto que el promedio más bajo lo presento el pasillo 2 y sus valores fueron más estables. En el pasillo 1 se observó un área con valores que se elevan de manera muy notoria alcanzando el valor más alto del pasillo 3 (Tabla 2). Tabla 2. Promedio del porcentaje de humedad en las vigas de los pasillos 1, 2 y 3⁶².

Con estos datos fue posible identificar las áreas que presentaban una problemática mayor. Este tipo de diagnósticos previos a una intervención son importantes para realizar una planeación sobre las estrategias de actuación. El esquema de la Fig. 4 representa como la humedad ha afectado a la vigería y coincide con los datos calculados de la velocidad y con las marcas de la aparición de hongos.

Fig.4 Dibujo esquemático de la Planta Arquitectónica del área de medición del patio central y porcentaje de Contenido de Humedad para cada uno de los pasillos 1, 2 y 3 en planta e isométrico⁶³.

Las vigas y gualdas del pasillo 1 y la mitad del pasillo 2 necesitan ser sustituidas debido a sus malas condiciones. En el pasillo 3 y en la segunda mitad del pasillo, se recomienda realizar un chequeo de las condiciones del enladrillado el cual posiblemente presente algunas fisuras que están filtrando agua en algunos puntos pero que aún no afectan significativamente a la estructura de madera.

60 Carrillo, 2018.

61 *Ídem*.

62 *Ídem*.

63 *Ídem*.

Agradecimientos

La investigación estuvo patrocinada por el Programa de Doctorado en Ciencias y Tecnología de la Madera, de la Facultad de Ingeniería en Tecnología de la Madera, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia, Michoacán, México. Se agradece el apoyo brindado para esta investigación al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), delegación regional de Michoacán y a sus autoridades, al laboratorio de Mecánica de Materiales de la Madera de la División de Estudios de Posgrado Facultad de Ingeniería en Tecnología de la Madera Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo por el préstamo del equipo para las realizaciones de las mediciones ultrasónicas en el caso de estudio. Al Dr. David Raya González por todo su apoyo como mi Director de Tesis Doctoral, por las facilidades y recomendaciones de todos ellos para la realización de la presente investigación.

Bibliografía

- Aguilera, R. (2016). *La Catedral de Morelia. Serie Cantero Rosa. Textos Archivísticos Colección V. Archivo Histórico Municipal de Morelia*, 1–56.
- Biodiversidad.gob.mx (2017). "Pinos". Disponible en: https://www.biodiversidad.gob.mx/especies/gran_familia/plantas/pinos/pinos.html [Consultado en octubre de 2018].
- Branco, J.M., Sousa, H.S. y Tsakanika, E. (2017). "Non-destructive assessment, full-scale load-carrying tests and local interventions on two historic timber collar roof trusses", *Engineering Structures*, 140, 209–224.
- Calicchio, D.M.B., Brunetti, M., Crivellaro, A., Macchioni, N. y Pollini, C. (2009). "Diagnóstico estructural de estructuras de madera históricas: La sala diplomática del Palacio Real de Nápoles", *Informes de la Construcción*, 24, 112–121.
- Carballo, J., Hermoso, E., Fernández-Golfín, J.I. y Cabrero, J.C. (2007). "Evaluación de sucesivas versiones de la norma de clasificación visual UNE 56544 sobre madera aserrada de Pino radiata" en *Congreso Ibérico* (1, 2007, Albacete, ES) y *Congreso Nacional de Agroingeniería* (4, 2007, Albacete, ES). *Actas*, 304–311.
- Carballo, J.C., Hermoso, E. y Díez, R. (2009). "Ensayos no destructivos sobre madera estructural. Una revisión de 30 años en España", *Kurú Revista Forestal* (Costa Rica), 6(17), 1–16.
- Cestari, C.B., Cestari, L., Corradino, G., Crivellano, A., Marzi, T. y Panosch, P. (2010). "Hidden architecture. Restoration of historic timber structures: the great roof structures of the Cathedral of Vercelli" en *Structural Faults & Repair 2010*, 13th International Conference, Edinburgh, UK, 1–12.
- Chen, Y. y Guo, W. (2017). "Nondestructive Evaluation and Reliability Analysis for Determining the Mechanical Properties of Old Wood of Ancient Timber Structure", *BioResources*, 12(2), 2310–2325.
- COFAN, C. (1999). *Manual de construcción de estructuras ligeras de madera*. México D.F.: Consejo Nacional de la Madera en la Construcción A.C. (COMACO), 1–476.
- Esteban, A., Guindeo Casaséus, L. y García, L. (1988). *Anatomía e identificación de las maderas de coníferas españolas*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Montes / Asociación de Investigación Técnica de las Industrias de la Madera y Corcho, 253.
- Fakopp (2018). Disponible en: <http://fakopp.com/es/> [Consultado el 6 de junio de 2018].
- Fernández-Golfín, J.I., Díez, R., Hermoso, E. y Mier, R. (2003). *Manual de clasificación de madera*. Madrid: AITIM.
- Fernández-Golfín, J.I., Díez, R., Hermoso, E. y Mier, R. (2007). "Mechanical

- characterization of visually classified small-diameter laricio pine round timber", *Spanish Journal of Agricultural Research*, 5, 304–311.
- Herrero, M.E., Argüelles, R., Arriaga, F., Íñiguez, G. e Ignacio, B. (2007). "Estado actual de la investigación sobre madera estructural en España", *Informes de la Construcción*, 59, 506, 15–27.
- Hoadley, R.B. (2000). *Understanding Wood: A Craftsman's Guide to Wood Technology*. Newtown, CT: The Taunton Press, 200–280.
- International Council on Monuments and Sites (1964). *Carta internacional sobre la conservación de monumentos y sitios*. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia, 4.
- International Council on Monuments and Sites (1999). *Principios que deben regir la conservación de las estructuras históricas en madera*.
- Jean-Luc, S. y Benoit, Y. (2006). "Acousto-Ultrasonic Non-Destructive Evaluation of Historical Wooden Structure" en Roca, P., Modena, C. y Agrawa Lourenço, S. (eds.). *Structural Analysis of Historical Constructions*, 232.
- Kollmann, F. (1999). *Tecnología de la madera y sus aplicaciones*. Madrid: Instituto Forestal de Investigación y Experiencias y Servicio de la Madera, Ministerio de Agricultura, Dirección General de Montes, Caza y Pesca Fluvial, 672.
- Kránitz, K., Markus, D. y Niemz, P. (2013). "Determination of dynamic elastic moduli and shear moduli of aged wood by means of ultrasonic devices", *RILEM*, Vol 47, 925–936.
- Matikas, S.I. (1996). "Ultrasonic characterization of surfaces and interphases", *MRS Bulletin*, Vol. 21, 22–29.
- Moreno, T.G. (2010). *Instructivos de prácticas de anatomía de la madera I*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1–43.
- Nagy, P.B. (1999). "The role of acoustics in characterizing porous media", *Experimental Methods in the Physical Sciences*, 35, 161–215.
- Pellerin, R.F. y Ross, R.J. (2002). *Nondestructive Evaluation of Wood*. Madison, WI: Forest Products Society.
- Popp, F.B. (1990). "Mechanisms of ultrasonic attenuation in a bainite low-alloy steel", *Scripta Metallurgica et Materialia*, 24, 1357–1362.
- Riggio, M., D'Ayala, D., Parisi, M.A. y Tardini, C. (2018). "Assessment of heritage timber structures: Review of standards, guidelines and procedures", *Journal of Cultural Heritage*, 31, 220–235.
- Rodríguez, C.L. y Rubio, P.H. (1995). "Evaluación del estado de la madera en obras de rehabilitación mediante técnicas de ultrasonidos y obtención de parámetros resistentes", *Informes de la Construcción*, 5, 21–440.
- Sandoz, J. (2006). "Nondestructive evaluation of building timber by ultrasound" en *International Symposium on Nondestructive Testing of Wood*, Vancouver,

Washington, 97–104.

Schimleck, L., Dahlen, J., Apiolaza, L.A., Downes, G., Emms, G., Evans, R., Moore, J., Pâques, L., Van den Bulcke, J. y Wang, X. (2019). "Non-Destructive Evaluation Techniques and What They Tell Us about Wood Property Variation", *Forests*, 10, 728, 1–50. doi:10.3390/f10090728.

VIRTUALIZACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: TECNOLOGÍAS INMERSIVAS PARA SU ACCESO, DIFUSIÓN Y APROPIACIÓN

María Sánchez Rivas

En las últimas décadas se ha producido una transformación profunda en la manera en que se percibe, accede y experimenta el patrimonio arquitectónico. Las formas tradicionales de contemplación, centradas en la visita física a monumentos, sitios arqueológicos o paisajes culturales, han dado paso a nuevas dinámicas impulsadas por la digitalización y la virtualización de contenidos. Este cambio se inscribe en un contexto de creciente preocupación por la vulnerabilidad del legado construido frente a amenazas como el cambio climático, los conflictos armados, la presión turística o la obsolescencia funcional, factores que afectan de forma directa a su integridad material y a su transmisión a las generaciones futuras¹.

La expansión de las tecnologías digitales ha abierto posibilidades inéditas para difundir y poner en valor el patrimonio arquitectónico, representándolo a través de modelos tridimensionales, plataformas interactivas y experiencias inmersivas de alcance global. Herramientas como la realidad virtual (RV), la realidad aumentada (RA) o la realidad mixta (RM) permiten recrear entornos arquitectónicos con un alto grado de precisión, incorporando dimensiones narrativas y multisensoriales que amplifican la experiencia del visitante y transforman la relación entre las personas y su patrimonio².

Este tránsito del espacio físico a experiencias digitales no supone únicamente un cambio de soporte, sino una reconfiguración profunda de los vínculos entre el público y el patrimonio. La visualización inmersiva no solo reproduce geometrías y superficies, sino que permite contextualizar los bienes culturales en sus dimensiones históricas, sociales y simbólicas, favoreciendo una apropiación cultural más activa y participativa. De este modo, la difusión deja de ser un proceso unidireccional para convertirse en un diálogo interactivo, en el que el usuario asume un papel

¹ Pietroni & Ferdani, 2021.

² Wang et al., 2024.

protagonista, explorando contenidos a su propio ritmo y según sus intereses.

Por otro lado, gracias a las experiencias inmersivas, se pueden superar barreras físicas, económicas o geográficas, ampliar y diversificar las audiencias, atraer a públicos tradicionalmente alejados de las instituciones culturales y fomentar un mayor compromiso social con el patrimonio. Además, la incorporación de recursos interactivos y estímulos multisensoriales facilita una conexión más intensa y emocional con el legado arquitectónico, favoreciendo su comprensión y valoración³.

Sin embargo, esta evolución también plantea nuevos retos. Sin un marco metodológico sólido, la espectacularidad visual de las recreaciones virtuales puede eclipsar la profundidad interpretativa y derivar en experiencias culturalmente superficiales⁴. La eficacia de las tecnologías inmersivas para la difusión patrimonial depende de que los contenidos sean rigurosos, estén contextualizados históricamente y sean accesibles a públicos diversos, tanto en términos digitales como cognitivos⁵. Es por ello que se han comenzado a sistematizar estas transformaciones, proponiendo marcos conceptuales y metodológicos para el diseño, la implementación y la evaluación de experiencias inmersivas orientadas a la difusión. Entre las tendencias emergentes se identifica el uso de inteligencia artificial generativa para recrear escenarios históricos, la colaboración interdisciplinar entre especialistas en patrimonio y profesionales de las tecnologías digitales, y el desarrollo de plataformas abiertas que promueven la participación ciudadana en la creación y circulación de contenidos⁶.

El paso del lugar tangible al entorno virtual representa un proceso cultural complejo que está redefiniendo las estrategias de transmisión, interpretación y apropiación del patrimonio arquitectónico en el siglo XXI. En este contexto, este capítulo propone un análisis crítico sobre el uso de tecnologías inmersivas para la difusión y puesta en valor del patrimonio arquitectónico. A partir de la revisión de estudios recientes y de marcos conceptuales consolidados, se exploran las oportunidades que estas herramientas ofrecen para reforzar la relación entre las personas y su legado arquitectónico, así como las consideraciones necesarias para garantizar su aplicación de forma ética, inclusiva y sostenible.

Tecnologías y procesos para la recreación virtual del patrimonio arquitectónico

La recreación virtual del patrimonio arquitectónico se sustenta en un ecosistema tecnológico interdisciplinar. El proceso comienza con la captura tridimensional de los bienes patrimoniales. Para ello, destacan técnicas como la

3 Pujol-Tost, 2019.

4 Pietroni & Ferdani, 2021.

5 ICOMOS, 2017; London Charter, 2009.

6 Rodríguez-García et al., 2024; UNESCO, 2023.

fotogrametría de alta resolución y el escaneo láser 3D (LiDAR). La fotogrametría, que convierte series de fotografías calibradas en modelos 3D detallados, se ha consolidado como método preferente de adquisición de datos para la documentación y reconstrucción del patrimonio cultural. Su popularidad reside en que permite obtener geometrías complejas con gran fidelidad métrica y texturas realistas a partir de cámaras digitales comunes, complementando los tradicionales levantamientos topográficos (ver fig. 1).

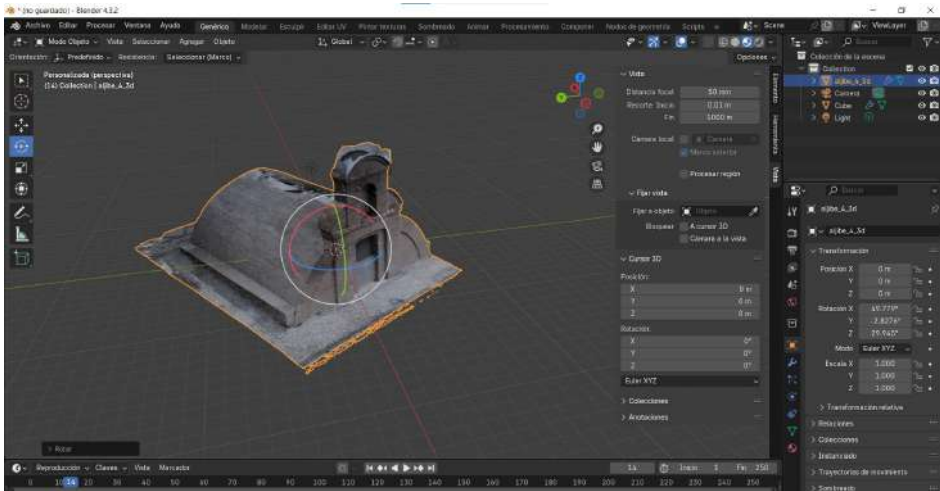


Figura 1. Levantamiento 3D de un aljibe a partir de fotogrametría. Fotografía propia (Sánchez, 2025).

Por su parte, los escáneres láser terrestres (TLS) generan nubes de puntos precisas mediante la emisión de luz láser, capturando millones de puntos en coordenadas espaciales con exactitud milimétrica. Cada técnica tiene sus fortalezas: mientras el escaneo láser aporta geometría densa y confiable, la fotogrametría proporciona textura y detalles de superficie difíciles de obtener con el láser solo. También es posible la combinación de ambos métodos para enriquecer la documentación 3D del patrimonio, obteniendo modelos más completos y fiables. Esta fusión permite aprovechar la precisión geométrica del láser y la alta resolución visual de la imagen digital, obteniendo resultados de gran calidad que sirven como base para el análisis, la conservación e incluso la recreación hipotética de elementos faltantes.

Tras la fase de captura, los datos brutos se procesan mediante un software especializado para generar modelos 3D poligonales o mallas texturizadas. Aquí intervienen técnicas de modelado tridimensional asistido por ordenador, que pueden abarcar desde su forma manual (por artistas digitales o arquitectos que

reconstruyen partes faltantes apoyándose en planos históricos, fotografías de archivo o analogías estilísticas) hasta flujos de trabajo automatizados que ensamblan las nubes de puntos y generan geometrías mediante algoritmos de ajuste. En proyectos de patrimonio complejo, suele adoptarse un enfoque híbrido: los restos existentes se digitalizan fidedignamente (fotogrametría/escaneo) y las partes lacunares se reconstruyen con modelado interpretativo, siempre documentando las fuentes y nivel de hipótesis involucrado en cada decisión. Herramientas avanzadas como los entornos HBIM (Historical Building Information Modeling) permiten además integrar la geometría con bases de datos de materiales, fases históricas y patologías, facilitando la gestión y conservación del edificio histórico en el mundo real. Independientemente de la metodología exacta, el resultado es un modelo digital tridimensional que representa la forma del monumento en cuestión, con diversos niveles de detalle según los objetivos del proyecto.

Una vez obtenido el modelo digital, el siguiente paso en el proceso de recreación virtual del patrimonio arquitectónico es la utilización de plataformas de visualización. Dichas plataformas son fundamentales para transformar los modelos digitales en experiencias accesibles e interactivas que permitan al público explorar y comprender el patrimonio.

Aplicaciones de los entornos arquitectónicos virtualizados

La virtualización del patrimonio arquitectónico tiene aplicaciones en diversas áreas: en la conservación, las recreaciones virtuales sirven para preservar estructuras que no pueden ser rehabilitadas físicamente debido a su deterioro o a factores ambientales; en la educación, permiten a los estudiantes y profesionales interactuar con entornos históricos, facilitando un aprendizaje más dinámico y enriquecido y en el ámbito del turismo, estas tecnologías permiten realizar recorridos virtuales y realizar análisis detallados de los sitios, mejorando tanto la accesibilidad como el entendimiento del patrimonio cultural.

A continuación, se detallan las principales aplicaciones de la virtualización del patrimonio arquitectónico, destacando su impacto en la conservación, la educación, la investigación y la promoción cultural:

En primer lugar, una de sus aplicaciones fundamentales, es el estudio y la documentación a partir de la digitalización tridimensional de edificios históricos mediante técnicas de escaneo láser 3D y fotogrametría. Como se ha dicho, estas técnicas permiten captar con gran precisión las geometrías y texturas de monumentos y sitios patrimoniales, generando modelos digitales de alta fidelidad. Por ejemplo, la iniciativa internacional CyArk se dedica a escanear en 3D monumentos alrededor del mundo, creando copias digitales que preservan hasta el más mínimo detalle arquitectónico. Entre las ventajas de esta estrategia destacan la creación de

un archivo digital perdurable, muy útil en caso de pérdida o daño del original, y la posibilidad de realizar análisis métricos sin contacto físico con el bien patrimonial. Como limitación, el proceso suele requerir equipos especializados y personal capacitado, además de producir grandes volúmenes de datos que requieren procesamiento y almacenamiento sofisticados⁷. A pesar de ello, la fotogrametría se ha popularizado en años recientes por su menor costo relativo, utilizando cámaras digitales convencionales para obtener modelos detallados a partir de fotografías superpuestas. Este enfoque de documentación digital en 3D es el primer paso lógico para virtualizar el patrimonio arquitectónico, asegurando que la forma y el aspecto de los monumentos queden conservados digitalmente para futuras generaciones y proyectos⁸. Esta documentación 3D constituye la base para otras aplicaciones donde los modelos generados pueden ser posteriormente utilizados en reconstrucciones virtuales, recorridos interactivos o incluso impresiones 3D.

Otra de las aplicaciones es la creación de gemelos digitales y la conservación del patrimonio. Un gemelo digital es una versión virtual de un edificio real que se mantiene actualizada con datos del propio inmueble. Suele partir de un modelo 3D obtenido con escáner láser, fotogrametría o BIM que se conecta a sensores que registran, por ejemplo, temperatura, humedad, vibraciones o pequeños desplazamientos. A diferencia de un modelo estático, el gemelo recibe información de forma continua y refleja cómo está y cómo evoluciona el edificio con el paso del tiempo.

Los gemelos digitales se han consolidado como herramientas fundamentales para mejorar la toma de decisiones informadas, optimizar el mantenimiento y anticipar riesgos antes de que ocurran daños irreversibles en el objeto real. En la gestión del patrimonio arquitectónico, esta tecnología aporta un cambio de paradigma: en lugar de reaccionar ante el deterioro de un monumento, se puede monitorear su salud estructural y ambiental en tiempo real, ensayar estrategias de conservación y prevenir problemas con un enfoque proactivo y científico. Además, facilita la comunicación entre especialistas, administraciones y ciudadanía mediante visualizaciones comprensibles, favoreciendo la formación y la continuidad del conocimiento sobre el inmueble.

La tercera aplicación es la reconstrucción virtual y la generación de experiencias de Realidad Virtual. La RV es una tecnología inmersiva que posibilita la interacción del usuario con entornos digitales tridimensionales generados por ordenador, creando una sensación de presencia dentro de un espacio simulado. A través de dispositivos como visores estereoscópicos, cascos de RV o sistemas de proyección, esta tecnología transporta al usuario a escenarios virtuales,

7 Bekele et al., 2018.

8 Revenga Domínguez & Prieto Hames, 2024.

permitiéndole explorar y experimentar el espacio como si estuviera físicamente allí. En los últimos años, los avances en la tecnología de visores, particularmente la aparición de modelos más ligeros y accesibles, han facilitado su integración en una variedad de aplicaciones, incluidas aquellas centradas en la conservación, restauración y difusión del patrimonio arquitectónico.

En el ámbito del patrimonio, la reconstrucción virtual de espacios arquitectónicos busca recrear con precisión histórica la apariencia de edificaciones o entornos urbanos que han desaparecido o sufrido alteraciones a lo largo del tiempo⁹. Al integrar estas reconstrucciones en entornos de RV, se ofrece a los usuarios la posibilidad de experimentar el patrimonio tal como era en su estado original. Proyectos como *Rome Reborn*, que ha modelado en 3D la antigua ciudad de Roma en el siglo IV d.C., permiten a los usuarios realizar recorridos virtuales por sus foros, templos y calles, con un nivel de realismo que facilita una comprensión detallada de la escala, la ornamentación y las características arquitectónicas de la ciudad antigua de manera inmersiva.

Las reconstrucciones virtuales no solo permiten visualizar el patrimonio tal como era, sino que también ofrecen la posibilidad de corregir anacronismos o restaurar elementos arquitectónicos y decorativos que han desaparecido con el tiempo, como así lo refleja la tesis doctoral inédita defendida en 2021 por Juan Carlos Olivera en la Universidad de Córdoba (España), para la que se realizan levantamientos 3D a partir de vestigios de los siglos IV-VIII. Estas restituciones se basan en un análisis exhaustivo de evidencias arqueológicas, lo que garantiza un alto grado de fidelidad histórica.

La siguiente aplicación es la Realidad Aumentada in situ. Mientras que la RV sumerge al usuario en un mundo completamente virtual, la RA combina elementos digitales con la visión directa del entorno físico real. Con este fin, se superpone el alzamiento de información y modelos virtuales sobre la escena, enriqueciendo la experiencia epistemológica del individuo sin separarlo del contexto tangible. Para ello, se utilizan gafas inteligentes o dispositivos móviles como teléfonos y tabletas. En el ámbito patrimonial, esta tecnología ofrece la capacidad de reconstrucción en el propio lugar; lo que permite al público visualizar partes desaparecidas de un monumento o ver capas históricas mediante el solapamiento de reconstrucciones virtuales y contenido multimedia con la realidad física.

Por ejemplo, la aplicación móvil *Streetmuseum* del Museo de Londres, introducida en el mercado a principios de 2010, permitía a los usuarios de la aplicación ver fotografías históricas superpuestas en la vista actual de la ciudad, al dirigir su teléfono hacia puntos de interés concretos. De manera semejante, se

9 Revenga Domínguez & Cejas Rivas, 2021: 98.

han desarrollado aplicaciones de RA para lugares arqueológicos como Pompeya, que muestran sobre el yacimiento la reconstrucción digital de edificaciones en su estado original.

La principal ventaja de la RA aplicada al patrimonio radica en su capacidad de ofrecer una experiencia contextualizada. El público observa el patrimonio en su propia ubicación pero implementado con capas históricas que enriquecen su comprensión sobre la función, la forma y los detalles originales de estructuras hoy incompletas o desaparecidas. La RA también ofrece contenido adicional georreferenciado, como textos, audios y animaciones, que complementan la experiencia sin descontextualizarla. Esto no solo aporta una interpretación significativa sino que convierte a su vez la visita en una experiencia interactiva e innovadora, especialmente para el turismo cultural.

En el plano tecnológico, la RA depende de motores gráficos en tiempo real combinados con técnicas de visión por ordenador, que permiten anclar correctamente los modelos virtuales al mundo real. A medida que la tecnología se ha vuelto más accesible, muchos museos y sitios arqueológicos han adoptado la RA para complementar la visita tradicional. Sin embargo, existen limitaciones como la dependencia de dispositivos móviles con capacidad adecuada y aplicaciones específicas. Del mismo modo, encontramos desafíos técnicos como el alineamiento preciso entre el mundo virtual y el real, o la influencia de condiciones externas cambiantes de luz y clima. A pesar de lo expuesto anteriormente, con la creciente utilización de teléfonos inteligentes y la mejora de las tecnologías asociadas, el uso de la RA se ha expandido significativamente facilitando el acceso a experiencias interactivas que transforman la forma en que los visitantes se relacionan con el patrimonio.

Otra estrategia consolidada como aplicación de la virtualización del patrimonio arquitectónico es la creación de recorridos en línea interactivos. Esto permite explorar la edificación histórica de forma remota mediante un ordenador, dispositivo móvil, a través de experiencias como visitas virtuales en 360° (fotografías esféricas conectadas que simulan un paseo) o entornos 3D interactivos. Además, la experiencia virtual puede enriquecerse con contenidos multimedia, textos en varios idiomas, vistas aéreas, etc., superando algunas limitaciones expositivas del espacio físico. Un caso destacado de esta aplicación es el tour virtual de Machu Picchu en *Google Arts & Culture*, que ofrece un recorrido inmersivo por la ciudadela incaica combinando vistas 360°, modelos 3D fotogramétricos y narrativas históricas. Del mismo modo, muchos museos han digitalizado sus interiores y colecciones, habilitando visitas virtuales que se popularizaron especialmente a raíz de la pandemia de COVID-19 cuando el acceso físico estuvo restringido. Por otro lado, la ausencia de presencialidad puede dar lugar a que se pierda el contexto, es decir, su escala

real, la atmósfera del lugar... y puede resultar en interacciones más pasivas. La calidad de la visita virtual también depende de la infraestructura del usuario, como una conexión a internet fluida, pantalla de alta resolución o dispositivo adecuado. Aun así, estas iniciativas de recorrido virtual se han convertido en una herramienta valiosa de difusión del patrimonio, complementando la visita física y llegando a públicos que de otro modo no tendrían acceso.

Finalmente, una de las aplicaciones más innovadoras en la interacción con el patrimonio es la gamificación donde, a través de entornos lúdicos e interactivos, utiliza técnicas de juego para promover el descubrimiento y aprendizaje del patrimonio arquitectónico. Esta aproximación abarca desde aplicaciones y juegos digitales educativos diseñados específicamente para recrear monumentos o ciudades históricas, hasta la inclusión de contenido patrimonial en videojuegos comerciales de gran popularidad. La gamificación aprovecha la motivación inherente al medio lúdico para captar el interés del público y fomentar un aprendizaje activo. Un ejemplo destacado de este enfoque es el modo educativo *Discovery Tour* de la serie *Assassin's Creed* de Ubisoft, que permite explorar recreaciones detalladas del antiguo Egipto ptolemaico o la Grecia clásica dentro del motor del juego, sin los elementos de combate ni fantasía, y centrado exclusivamente en la exploración histórica guiada. Este tipo de experiencia gamificada no solo proporciona un alto nivel de implicación, especialmente entre los jóvenes, sino que también presenta la información histórica de manera interactiva y entretenida, favoreciendo la retención del conocimiento¹⁰.

El uso de motores gráficos y plataformas interactivas es fundamental para integrar estas experiencias en productos finales atractivos. Los motores en tiempo real permiten recorrer modelos 3D complejos con alta fidelidad visual, incorporando dinámicas de iluminación realista, efectos ambientales y simulaciones físicas que recrean atmósferas históricas. En algunos casos, se desarrollan serious games (aplicaciones interactivas que utilizan la mecánica de los juegos para lograr objetivos educativos, formativos o de concienciación) patrimoniales, que gamifican la exploración de un sitio histórico desafiando a los usuarios a descubrir información oculta o a completar misiones educativas dentro de un entorno virtual. Estas técnicas lúdicas aumentan la motivación y el tiempo de interacción del público con el contenido patrimonial. Gracias a estas herramientas tecnológicas, desde la captura 3D hasta la visualización inmersiva, se puede recrear con gran realismo prácticamente cualquier espacio arquitectónico de interés histórico.

Sin embargo, la gamificación del patrimonio arquitectónico requiere un equilibrio cuidadoso entre el rigor histórico y la jugabilidad, ya que existe el riesgo

10 Champion, 2016.

de distorsionar la realidad histórica en busca de un mayor atractivo lúdico. No obstante, cuando se implementa de manera adecuada, la gamificación tiene el potencial de atraer a audiencias amplias, incluidas aquellas que generalmente no se interesan por contenidos culturales tradicionales, proporcionando un punto de acceso atractivo para la exploración y el aprendizaje del patrimonio arquitectónico. En consecuencia, la gamificación emerge como una estrategia innovadora que fusiona cultura y entretenimiento, abriendo nuevas posibilidades para la pedagogía del patrimonio en la era digital.

Aspectos conceptuales y metodológicos de la recreación virtual patrimonial

La aplicación generalizada de tecnologías digitales en el ámbito patrimonial ha demandado el desarrollo de marcos conceptuales y metodológicos rigurosos para orientar su implementación científica. Con la proliferación de proyectos de reconstrucción virtual de ciudades antiguas, monumentos desaparecidos y yacimientos arqueológicos proliferaron mundialmente, surgió la necesidad de establecer consensos terminológicos y éticos fundamentales que pudieran dar respuesta a interrogantes esenciales como de qué forma distinguir conceptualmente entre reconstrucción virtual y restauración virtual, de qué manera garantizar la veracidad histórica en modelos digitales o cómo comunicar efectivamente las incertidumbres inherentes a toda recreación del pasado.

Diversos investigadores han identificado la persistente ausencia de estandarización completa de términos y definiciones en este dominio emergente. Esta carencia de vocabulario unificado refleja una disciplina en construcción donde convergen especialistas de historia, arqueología, arquitectura, informática y diseño, cada uno aportando su jerga específica¹¹.

Ya en 2008, el ICOM-CC (Consejo Internacional de Conservación-Restauración) reconocía que “en ocasiones ha habido una multiplicación desordenada de la terminología, lo cual ha llevado a confusión y malentendidos”, subrayando la necesidad de un marco conceptual claro para evitar interpretaciones divergentes en nociones clave como “conservación preventiva”, “conservación curativa” y “restauración”.

Las iniciativas normativas internacionales surgieron precisamente para abordar esta fragmentación conceptual. La Carta de Londres de 2009 estableció principios fundamentales para la visualización patrimonial computarizada, enfocándose en la necesidad de “transparencia intelectual” como respuesta a la crisis epistemológica identificada desde mediados de los años noventa. El documento buscaba garantizar que la visualización del patrimonio digital fuera “al

11 Revenga Domínguez, et al., 2022.

menos tan rigurosa intelectual y técnicamente como los métodos de investigación y comunicación del patrimonio cultural establecidos desde hace más tiempo”.

Por otro lado, los Principios de Sevilla de 2011, posteriormente actualizados en 2017, proporcionaron directrices específicas para el ámbito arqueológico, promoviendo un lenguaje común y criterios de rigor aceptados por la comunidad científica internacional. Entre estas distinciones, podemos citar ejemplos destacados como la introducción de clasificaciones conceptuales para distinguir distintos niveles de intervención virtual según su grado de interpretación. Por ejemplo, el concepto de anastilosis virtual se refiere a la reestructuración de partes existentes pero desmembradas en un modelo virtual, sin embargo, cuando se habla de restauración virtual, implica usar un modelo virtual para reordenar restos materiales disponibles y recrear visualmente algo que existió en el pasado. De este modo, mientras que la reconstrucción virtual involucra la recuperación visual de edificios u objetos mediante evidencias físicas disponibles, inferencias comparativas científicamente razonables y estudios arqueológicos especializados, cuando se habla de recreación virtual trasciende la reconstrucción al generar entornos completos que incluyen cultura material, paisaje, costumbres y significación cultural contextual en un momento específico del pasado.

En este contexto, surge la preocupación por la autenticidad y fiabilidad de las recreaciones virtuales. A diferencia de la restauración física tradicional, limitada por materialidad y principios de intervención mínima, el entorno digital presenta el riesgo de generar una falsa sensación de realidad cuando el público no puede distinguir elementos históricos de hipotéticos. Los especialistas enfatizan que la visualización virtual no debe comprometer la veracidad histórica, independientemente de su atractivo gráfico o realismo visual. En consecuencia, los Principios de Sevilla desarrollaron una ética de la transparencia que exige que las visualizaciones especifiquen claramente, mediante interpretación adicional o indicadores visuales, qué componentes del modelo están respaldados por evidencias documentales versus elementos conjeturales o interpretativos. Para ello, se pueden utilizar distintas estrategias visuales como texturas diferenciadas, opacidades variables, filtros cromáticos para elementos reconstruidos hipotéticamente, o modos comparativos con y sin reconstrucción. Esta distinción resulta crucial para prevenir que audiencias no especializadas asuman como hechos históricos realidades virtuales especulativas.

Asociado al principio de transparencia está el requisito de documentación exhaustiva del proceso reconstructivo. Dado que una reconstrucción virtual constituye fundamentalmente una interpretación científica, una hipótesis visual sobre configuraciones espaciales pasadas debe sustentarse en un aparato crítico equivalente al de publicaciones académicas rigurosas. Esto implica registrar



Figura 2. Ejemplo de escala de evidencia a través de códigos cromáticos. Elaboración propia (Sánchez, 2025).

y publicar fuentes históricas utilizadas, criterios reconstructivos aplicados y justificaciones para cada decisión de diseño. Por ello, la Carta de Londres introdujo el concepto de “paradata”, que consiste en documentar no solo los datos utilizados sino el proceso de razonamiento que conduce a la representación final. Este concepto reconoce que las visualizaciones son esencialmente estructuras técnicas, personales y culturales de memoria, con toda la inestabilidad que eso implica, sobre las cuales construimos nuestras narrativas del pasado. Por este motivo, todo proyecto de visualización patrimonial debe acompañarse de informes detallados que especifiquen objetivos y supuestos iniciales, metodología y técnicas empleadas, fuentes y procedencia, evaluación crítica de interpretación de fuentes y grados de certeza, y resultados y conclusiones.

Actualmente, se puede hacer uso de herramientas de trazabilidad científica como Extended Matrix que facilitan la documentación sistemática de hipótesis

reconstructivas y sus fuentes de respaldo. La escala de evidencia histórico-arqueológica permite visualizar inmediatamente qué elementos poseen mayor nivel de evidencia a través de códigos cromáticos (ver fig. 2). Solo mediante esta trazabilidad completa puede considerarse la recreación virtual como investigación científica legítima. La ausencia de documentación adecuada compromete el rigor del trabajo y su contribución al conocimiento. En la práctica, cumplir estos estándares exhaustivos de documentación representa un desafío considerable, muchos proyectos han desarrollado sistemas ad hoc para gestionar volúmenes masivos de información y metadatos asociados, pero la tendencia apunta hacia estándares cada vez más exigentes de transparencia académica.

Más allá de la fidelidad geométrica, el valor de las recreaciones digitales reside en su capacidad de generar espacios dinámicos de interacción y construcción de significado. La inmersión virtual puede estimular procesos de comprensión únicos, al permitir manipulación activa del modelo, exploración libre, manipulación de capas, prueba de hipótesis visuales, se activa un aprendizaje experiencial significativamente más potente que la observación pasiva.

La interacción en estos espacios virtuales genera retroalimentación, sorpresa, curiosidad, cuestionamientos, que puede derivar en comprensión más profunda y crítica del pasado. Esta dimensión virtual abre posibilidades para experiencias de conocimiento encarnado donde confluyen percepción sensorial y reconstrucción simbólica del significado.

A nivel metodológico, la recreación virtual arquitectónica exige colaboración entre historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos, ingenieros, especialistas en informática gráfica, diseñadores UX, entre otros. Cada especialidad aporta métodos y perspectivas específicas: el historiador garantiza rigor cronológico y estilístico, el arquitecto interpreta espacialidad y escala, el científico de la computación optimiza su visualización en tiempo real. Los Principios de Sevilla establecen la interdisciplinariedad como primer principio fundamental, reconociendo que la naturaleza compleja de la visualización computarizada del patrimonio arqueológico no puede ser abordada por un solo tipo de experto sino que necesita la cooperación de múltiples especialistas.

Adicionalmente, la evaluación con usuarios finales se incorpora como un componente metodológico indispensable pues resulta de gran importancia analizar cómo las distintas experiencias de RV y RA influyen en las experiencias de los visitantes a sitios patrimoniales, proporcionando evidencia sobre la efectividad de diferentes modalidades de presentación digital. En esta línea, un estudio cualitativo realizado en el contexto real de dos sitios patrimoniales en Ulldecona (Cataluña, España) comparó el impacto emocional de aplicaciones de RV y RA en los usuarios, considerando cinco dimensiones: cognitiva, afectiva, fisiológica,

motivacional y expresiva. Los hallazgos revelaron que las reacciones expresadas por los participantes no siempre coinciden con sus comportamientos sensoriales o físicos, y que RV y RA ocasionan reacciones distintas dependiendo de su grado de inmersividad¹².

Además, investigaciones cuantitativas en contextos patrimoniales han identificado que la percepción de facilidad de uso (*perceived ease of use*, PEU) y utilidad percibida (*perceived usefulness*, PUS) de tecnologías VR influyen positivamente en la sensación de asombro (*awe*) y la actitud del visitante, las cuales, a su vez, favorecen comportamientos pro-sostenibles¹³. Por último, evaluaciones del uso de tecnologías digitales en sitios patrimoniales (como exposición digital o interpretación virtual) han mostrado que estas herramientas son bien recibidas por los visitantes y fomentan su exploración, aprendizaje y conexión emocional con el lugar¹⁴.

Los aspectos conceptuales y metodológicos de la recreación virtual patrimonial han evolucionado desde aplicaciones tecnológicas experimentales hacia disciplinas auxiliares con protocolos científicos establecidos. La consolidación terminológica, los principios éticos de transparencia, la documentación rigurosa mediante paradata, y la integración de evaluación empírica configuran un marco metodológico cada vez más robusto. Este desarrollo metodológico apunta hacia la profesionalización del campo y su reconocimiento como herramienta científica legítima para investigación, conservación y comunicación patrimonial. Los efectos que estas recreaciones virtuales metodológicamente rigurosas generan en interpretación, acceso y apropiación social del patrimonio constituyen la siguiente frontera de investigación en este dominio interdisciplinario en expansión.

Impacto en la interpretación del patrimonio arquitectónico

Las nuevas formas de recreación virtual están transformando profundamente la interpretación del patrimonio arquitectónico, alterando radicalmente la manera en que las audiencias comprenden y otorgan significado a monumentos y sitios históricos. Tradicionalmente, la interpretación patrimonial dependía de guías humanos, paneles informativos, publicaciones o maquetas físicas para transmitir información histórica y contextual al visitante. Las tecnologías de RV y RA han revolucionado este paradigma, permitiendo sumergir al público en representaciones históricas vívidas que facilitan niveles de comprensión previamente inalcanzables.

Las herramientas inmersivas permiten incorporar narrativas interactivas que enriquecen sustancialmente la interpretación. En un entorno de RV o RA,

12 Pinto y Huertas, 2025.

13 Zhu et al., 2025.

14 Liu, 2020.

el contenido histórico puede desplegarse de forma no-lineal y personalizada: el usuario explora a su ritmo, eligiendo qué aspecto investigar más a fondo, lo cual se presta para una narrativa inmersiva más que meramente expositiva. La incorporación de elementos multimedia como audio, vídeo, reanimaciones virtuales de actividades cotidianas o ceremoniales añade capas de significado que activan múltiples sentidos y emociones. Este enfoque narrativo inmersivo ha demostrado incrementar significativamente el involucramiento cognitivo y afectivo del público.

La investigación contemporánea confirma que las experiencias interactivas de RV y RA mejoran la retención de información y el recuerdo a largo plazo de lo aprendido, en comparación con métodos tradicionales. Esto se atribuye a que la inmersión genera asociaciones mentales más profundas: el visitante no solo visualiza datos, sino que los vive situacionalmente en el modelo virtual, conectándolos con una experiencia espacial concreta. Un estudio publicado en *Frontiers in Psychology* (2018) destaca que la RV mejora la memoria al involucrar múltiples sentidos, lo que favorece la creación de recuerdos más vívidos y duraderos. Además, investigaciones como las de *Computers & Education* (2018) demuestran que la RA también tiene un impacto significativo en la retención a largo plazo, ya que las experiencias inmersivas mejoran la capacidad de los estudiantes para recordar y aplicar la información adquirida. De manera similar, una revisión en *Journal of Educational Psychology* (2015) encontró que los entornos virtuales mejoran la comprensión y la retención de información al activar áreas del cerebro asociadas con el aprendizaje espacial y emocional. Estos estudios subrayan que la inmersión en entornos virtuales crea una experiencia de aprendizaje más envolvente, favoreciendo el recuerdo y la conexión emocional con el contenido.

En este sentido, la interpretación a través de tecnologías como la RV y la RA ofrece un valor añadido al involucrar fuertemente las emociones y la empatía del visitante, constituyendo una forma de interpretación experiencial que va más allá de los métodos tradicionales. Al situar por ejemplo a una persona virtualmente en una basílica antigua con su decoración original, o en una ciudad reconstruida digitalmente tras un desastre, se genera una respuesta emotiva que conecta al individuo con el valor patrimonial de manera más profunda que una explicación abstracta. Esta inmersión no solo facilita la comprensión de los datos históricos, sino que también transmite valores culturales de manera vivencial, haciendo que el pasado se vuelva más significativo para las audiencias actuales. Por otro lado, las plataformas digitales también permiten abordar aspectos de la historiografía arquitectónica que, por su naturaleza, suelen estar sujetos a debates y múltiples interpretaciones. Un ejemplo de esto es la discusión sobre la forma de una techumbre desaparecida, que puede tener diversas teorías sobre su estructura. Las plataformas digitales ofrecen la posibilidad de mostrar versiones alternativas

de estos elementos simultáneamente o bajo demanda, permitiendo que el usuario alterne entre modelos hipotéticos, con explicaciones detalladas sobre las evidencias que sustentan cada versión. De este modo, la interpretación no solo se enriquece, sino que también se presenta como un proceso científico en evolución, alineándose con los enfoques museológicos contemporáneos que buscan involucrar al visitante en la construcción activa del conocimiento.

Impacto en la difusión y accesibilidad del patrimonio

Las recreaciones virtuales han transformado completamente el acceso y la difusión del patrimonio arquitectónico. Tradicionalmente, su disfrute requería la presencia física en los lugares donde éste se encuentra, lo que establecía barreras geográficas, económicas o de movilidad para muchas personas. Las tecnologías virtuales han comenzado a disolver esas barreras, permitiendo que casi cualquier persona con acceso a internet pueda experimentar, al menos en forma digital, algunos de los grandes monumentos y sitios del mundo. El uso de plataformas inmersivas ha facilitado el acceso global al patrimonio, abriendo nuevas posibilidades para una audiencia que, de otro modo, no podría experimentar estos lugares.

Mediante recorridos virtuales en 3D, tours de realidad virtual 360° o aplicaciones interactivas, un usuario desde cualquier parte del mundo puede acceder a la arquitectura de otros continentes sin moverse de su hogar. Este fenómeno no solo transforma la experiencia del visitante, sino que supone una democratización sin precedentes en la interacción con el patrimonio, ya no se trata solo de visualizar imágenes o videos documentales, sino de participar en experiencias inmersivas donde el usuario explora con cierta autonomía, obteniendo una sensación espacial auténtica. Estas experiencias no solo enriquecen el acceso, sino que también amplían las oportunidades educativas y culturales al proporcionar acceso a un patrimonio de otro modo inaccesible.

Un caso destacado es *Rome Reborn*, que ha digitalizado la antigua Roma en 3D, permitiendo a los usuarios explorar la ciudad tal como era en el siglo IV d.C. Esta recreación ha servido para fines educativos y de investigación, ofreciendo a estudiantes y académicos la posibilidad de interactuar con el patrimonio de manera más profunda. De manera similar, *Google Arts & Culture* ha facilitado recorridos virtuales de museos y sitios patrimoniales alrededor del mundo, brindando a millones de personas la oportunidad de conocer la riqueza cultural de lugares como el Museo del Prado en Madrid o la Ciudad Prohibida en Beijing.

Estas plataformas son particularmente valiosas para la difusión de sitios remotos, frágiles o restringidos. Lugares que, por su ubicación o su fragilidad estructural, serían inaccesibles a la mayoría, ahora pueden ser visitados virtualmente por estudiantes, investigadores y curiosos de todo el mundo. Por ejemplo, el

proyecto *Digital Heritage Contents*, promovido por la UNESCO, utiliza tecnologías como la fotogrametría y el escaneo 3D para preservar digitalmente sitios en riesgo, como el parque histórico de Sukhothai en Tailandia, Bagan en Myanmar o el templo de Angkor Wat en Camboya. Estos esfuerzos no solo permiten el acceso global a estos sitios, sino que también contribuyen a su preservación a largo plazo.

La pandemia de COVID-19 resaltó aún más la importancia de la accesibilidad digital del patrimonio. Durante el confinamiento, muchos museos y sitios históricos utilizaron sus contenidos virtuales para mantener el contacto con el público. El *British Museum* y el *Museo del Louvre*, por ejemplo, ofrecieron visitas virtuales interactivas, permitiendo que las personas siguieran explorando estos espacios sin tener que desplazarse. Esto demostró que la accesibilidad digital del patrimonio no es solo un complemento, sino un elemento cada vez más central en las estrategias de difusión cultural y marketing del patrimonio.

Además de la difusión y el acceso, las plataformas virtuales también juegan un papel crucial en la preservación digital. Cuando un monumento es digitalizado en 3D, se crea un archivo perdurable de su estado en un momento dado, lo que puede ser consultado y compartido indefinidamente. Este archivo digital es especialmente valioso en casos de patrimonio en riesgo debido a conflictos bélicos, desastres naturales o deterioro acelerado. El Proyecto de *Salvaguarda Digital del Patrimonio de Ucrania* es un claro ejemplo de cómo la fotogrametría se está utilizando para preservar digitalmente estructuras patrimoniales dañadas o destruidas por el conflicto bélico. Hasta la fecha, han digitalizado más de 100 sitios, incluyendo iglesias de madera que son especialmente vulnerables a incendios. Estos modelos digitales sirven como recursos esenciales para la restauración en caso de destrucción y para la preservación a largo plazo del patrimonio cultural ucraniano. En esta línea, Skeiron, en colaboración con Artec 3D, ha desarrollado el proyecto *Museum in 3D*, que presenta más de 200 artefactos de museos ucranianos escaneados en 3D. Estos modelos están disponibles en línea a través de *Google Arts & Culture*, permitiendo a personas de todo el mundo acceder y apreciar el patrimonio cultural de Ucrania.

Estas iniciativas no solo tienen un valor crucial para la conservación, sino que también sirven como plataformas globales de difusión, permitiendo a museos, escuelas y al público general explorar modelos 3D de alta calidad de obras arquitectónicas que, de otro modo, estarían fuera de su alcance. Las aplicaciones de realidad virtual y aumentada han incrementado el interés del público por destinos patrimoniales, mejorando la percepción del valor cultural de estos lugares y contribuyendo a su marketing cultural.

Por otro lado, la RA en dispositivos móviles también han contribuido a llevar la difusión del patrimonio a otro nivel, especialmente en el contexto de visitas

in situ. En destinos turísticos patrimoniales, esta tecnología puede proporcionar información multilingüe, modelos reconstructivos y otras capas interpretativas de manera instantánea, mejorando la experiencia del visitante internacional sin necesidad de infraestructuras físicas costosas, como paneles en múltiples idiomas. En Barcelona, por ejemplo, se han desarrollado aplicaciones que permiten a los turistas recorrer el casco histórico, descubriendo información oculta y elementos arquitectónicos olvidados a medida que interactúan con los edificios. Otro ejemplo es la *App de RA* creada para la Ciudad de Petra, con la que los visitantes pueden explorar las ruinas antiguas y visualizar cómo lucían en su apogeo mediante tecnología móvil. Este tipo de experiencias virtuales cumplen funciones como introducir el sitio, ayudar a reconocer su valor, animar el deseo de visitarlo y facilitar la visita, lo que aumenta la satisfacción de los visitantes y potencia el destino patrimonial.

La expansión de la difusión virtual del patrimonio, aunque presenta enormes oportunidades, también conlleva desafíos significativos. Uno de sus principales retos es garantizar la calidad científica de los contenidos difundidos. Un modelo virtual espectacular, pero históricamente inexacto, podría propagar ideas erróneas a gran escala, lo que subraya la importancia de aplicar estándares metodológicos rigurosos para asegurar que la difusión digital mantenga el rigor académico necesario. Además, la sostenibilidad tecnológica representa otro desafío clave. Crear experiencias virtuales inmersivas es costoso, y mantenerlas operativas a largo plazo, dado el constante cambio de plataformas y formatos, exige una planificación cuidadosa y recursos considerables.

Para mitigar estos problemas y consolidar los efectos positivos de la virtualización, es esencial contar con una mediación institucional clara. Esta mediación debe garantizar no solo el rigor científico y la accesibilidad universal, sino también la trazabilidad de las decisiones interpretativas (paradata). En este sentido, marcos normativos como la *London Charter*¹⁵ y los Principios de Sevilla¹⁶ establecen directrices fundamentales para documentar fuentes e hipótesis, transparentar los procesos de modelado y visualización, y asegurar la interoperabilidad técnica. Su adopción orienta el diseño de experiencias inmersivas hacia fines educativos y de conservación, evitando trivializaciones y sesgos. Esto favorece que la participación del público no solo se traduzca en un mayor compromiso, sino también en una apropiación crítica del patrimonio y un apoyo informado a su preservación.

A pesar de los retos que presenta la expansión de la difusión virtual, el balance general es altamente positivo, especialmente en términos de alcance global y democratización del acceso. Las tecnologías virtuales, al ofrecer canales de

15 Denard, 2009.

16 López-Menchero Bendicho y Grande León, 2011.

difusión más atractivos y adaptables, complementan la visita presencial tradicional, proporcionando recursos interactivos que están disponibles antes, durante y después del viaje. Este enfoque no solo hace que el patrimonio sea más accesible, comprensible y atractivo para audiencias globales, sino que también contribuye de manera significativa a su preservación activa, al fomentar una valoración social ampliada. Así, la recreación virtual no solo facilita el disfrute del patrimonio, sino que también refuerza su importancia cultural, promoviendo su conservación a través de un mayor compromiso público y aprecio colectivo.

Apropiación social del patrimonio y nuevas formas de participación del público

La apropiación social del patrimonio se entiende como el proceso mediante el cual comunidades e individuos integran el patrimonio cultural en su identidad colectiva y sus prácticas cotidianas. Este fenómeno involucra la interiorización simbólica y afectiva del patrimonio, convirtiéndolo en un recurso vivo para el fortalecimiento de los lazos sociales, la memoria colectiva y la construcción de sentidos de pertenencia. Con el advenimiento de las tecnologías inmersivas, esta apropiación social ha adquirido nuevas dimensiones, facilitando una mayor participación activa del público en la interpretación y el disfrute del patrimonio arquitectónico. A través de tecnologías como la RV o la RA, el público ya no se limita a ser un receptor pasivo de la información, sino que asume el rol de explorador, participante y, en muchos casos, co-creador del patrimonio.

Una de las transformaciones más notables es el aumento de la interacción y conexión (engagement), con los contenidos digitales, especialmente entre generaciones jóvenes acostumbradas a medios digitales interactivos. La gamificación de contenidos patrimoniales –por ejemplo, mediante juegos de realidad virtual en los que el usuario resuelve retos históricos o explora reconstrucciones urbanas– convierte el aprendizaje en un desafío entretenido y estimulante. Esta dinámica favorece un involucramiento más sostenido, fomenta la curiosidad y propicia la formación de recuerdos significativos vinculados a los lugares y monumentos virtualmente experimentados. La investigación al respecto subraya que la novedad tecnológica por sí sola podría actuar como gancho inicial, pero es fundamental acompañarla de contenidos estéticos y documentalmente sólidos, capaces de generar satisfacción cognitiva y emocional perdurable. Cuando el equilibrio entre interacción, autenticidad y calidad se logra, los usuarios tienden no solo a recordar mejor la información, sino también a desarrollar un sentido de apropiación, expresado a menudo en el deseo de volver a participar en las experiencias o de visitar el sitio real.

Una vertiente sustancial de la participación social en el patrimonio es la creación de comunidades digitales en torno a las reconstrucciones virtuales. Plataformas colaborativas y redes sociales permiten que entusiastas de diversas

procedencias interactúen activamente con el patrimonio digitalizado. A través de estos medios, los usuarios pueden comentar, hacer anotaciones, compartir fotografías históricas y aportar nuevos modelos y datos, favoreciendo una apropiación activa del patrimonio. Este tipo de participación colectiva no solo contribuye a la memoria digital, sino que también fortalece la conciencia identitaria y el orgullo local, al permitir que los individuos colaboren directamente en la puesta en valor de su patrimonio cultural.

Asímismo, los proyectos de *crowdsourcing* han emergido como una práctica clave para enriquecer las recreaciones digitales del patrimonio. Estos, se basan en un modelo de producción que aprovecha la inteligencia colectiva de un grupo numeroso de personas para realizar tareas, resolver problemas o generar ideas, a menudo a través de internet. Iniciativas como *Trove* en Australia invitan a los ciudadanos a aportar recuerdos, fotografías y relatos sobre sitios históricos. Este modelo convierte a la comunidad en protagonista activo en la creación del relato patrimonial, reforzando el sentido de pertenencia y la identidad local.

Estas prácticas colectivas poseen una importante dimensión educativa y cognitiva, ya que estimulan la transferencia intergeneracional de saberes, promoviendo el desarrollo de capacidades tecnológicas y pensamiento crítico entre los participantes. Así, las comunidades digitales no solo contribuyen a la preservación y divulgación del patrimonio, sino que también participan en su reinterpretación, lo que convierte a las tecnologías digitales en un puente entre generaciones y un motor de desarrollo cultural.

Sin embargo, todo este empoderamiento tecnológico, también presenta determinados desafíos. Existe la preocupación de que la espectacularidad y accesibilidad de los entornos virtuales puedan desviar la atención de la importancia del patrimonio físico y su conservación material, abriendo el debate sobre si el contacto directo con el bien podría ser reemplazado por experiencias digitales. En este sentido, estudios recientes han resuelto que cuando las experiencias inmersivas están bien diseñadas y fundamentadas, lejos de suplantar el interés por el original, lo refuerzan, motivando a los usuarios a visitar los bienes culturales in situ y aumentando el apoyo social a su conservación. Investigaciones como las de Pujol-Tost et al. (2020), concluyen que las experiencias de RV no solo incrementan la comprensión del patrimonio, sino que también refuerzan la motivación de los visitantes para viajar a los sitios patrimoniales, estimulando la conservación. Además, Champion (2016) argumenta que la gamificación de las experiencias patrimoniales, mediante herramientas como la RV, no reemplaza el interés por los bienes originales, sino que, al contrario, fomenta una mayor atracción por el patrimonio, promoviendo tanto la conservación como el turismo cultural. De manera similar, un análisis realizado por Bekele et al. (2018) también concluye

que las tecnologías inmersivas, como la RA y la RV, no solo mejoran la retención de información, sino que también fomentan el interés y el compromiso con el patrimonio físico, al involucrar emocionalmente al público.

En resumen, la virtualización del patrimonio a través de tecnologías inmersivas ha transformado profundamente la relación entre el público y los bienes arquitectónicos. Estas tecnologías, han favorecido la participación activa de los usuarios, abriendo nuevas formas de involucrar a la sociedad en la preservación y la interpretación del patrimonio. La gamificación, las comunidades digitales y el crowdsourcing han sido elementos clave en el fortalecimiento de la apropiación social del patrimonio, permitiendo que los individuos se conviertan no solo en receptores de información, sino en co-creadores y protagonistas de la memoria colectiva. Estos avances han facilitado la democratización del acceso al patrimonio, promoviendo una educación interactiva y accesible que conecta a las generaciones presentes con el legado cultural.

Sin embargo, estos avances también requieren una gestión responsable. Para garantizar el rigor científico y evitar la trivialización del patrimonio, es imprescindible la intervención de mediadores institucionales que aseguren la calidad y autenticidad de las experiencias inmersivas. Las tecnologías inmersivas, cuando se implementan de manera adecuada, se convierten en herramientas poderosas no solo para la conservación, sino también para hacer del patrimonio un recurso vivo y dinámico, capaz de conectar a las generaciones pasadas y presentes. La virtualización, por tanto, se configura como un medio no solo de transmisión de conocimiento, sino también como un vehículo de inclusión social, permitiendo que las futuras generaciones se apropien del patrimonio de manera significativa y sostenible.

Al integrar experiencias personalizadas e interactivas, las tecnologías virtuales están redefiniendo la relación entre el público y el patrimonio arquitectónico, transformando a los visitantes en agentes activos y, en algunos casos, en coautores de la memoria colectiva digital. Este nuevo enfoque de apropiación social va más allá de la simple interacción, ya que impulsa la creación de redes sociales y colaborativas en torno a la herencia cultural común, donde la empatía histórica y el disfrute lúdico del patrimonio son aspectos clave. Así, la recreación virtual no solo se convierte en un medio innovador para la difusión del conocimiento, sino que también fortalece el sentido de pertenencia, la continuidad cultural y el compromiso colectivo con la salvaguarda del patrimonio arquitectónico.

Bibliografía

- Banfi, F. (2021). "The Evolution of Interactivity, Immersion and Interoperability in HBIM: Digital Model Uses, VR and AR for Built Cultural Heritage". *ISPRS International Journal of Geo-Information*, 10(10), 685. Disponible en: <https://doi.org/10.3390/ijgi10100685> [Consultado el 9 de junio de 2025].
- Beacham, R., Denard, H. and Niccolucci, F. (2006) "An Introduction to the London Charter" in Ioannides, M. et al. (eds.) *The e-volution of Information Communication and Technology in Cultural Heritage: Proceedings of VAST 2006*, Budapest, 263–269.
- Bentkowska-Kafel, A., Baker, D. and Denard, H. (eds.) (2012). *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*. Digital Research in the Arts and Humanities Series. Farnham: Ashgate.
- Bekele, M.K., Pierdicca, R., Frontoni E. and Trucco, A. (2018) "A Survey of Augmented, Virtual and Mixed Reality for Cultural Heritage", *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 11(2), 7:1–7:36.
- Burke, V. and Jørgensen, D. (2020). 'Museums at Home: Digital Initiatives in Response to COVID-19', *Museum International*, 72(2), 32–41.
- Calvo Manuel, A.M., García Fernández-Villa, S., Macarrón Miguel, A.M. y García Fernández, I. (2018). *Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/323613615_Terminologia_basica_de_conservacion_y_restauracion_del_Patrimonio_Cultural [Consultado el 17 de junio de 2025].
- Cárdenas Zapata, M.I. (2016). 'Aplicación en realidad aumentada para divulgación del patrimonio cultural', *Kepes*, 13(15), 33–55.
- Champion, E. (2016). *Critical Gaming: Interactive History and Virtual Heritage*. London: Routledge.
- CyArk (s.f.). *Digital Documentation of World Heritage*. Disponible en: <http://www.cyark.org> [Consultado el 18 de junio de 2025].
- Denard, H. (2009). *The London Charter for the Computer-based Visualization of Cultural Heritage*. London: King's College London. Disponible en: <https://www.londoncharter.org/> [Consultado el 2 de julio de 2025].
- Denard, H. (2012). "A New Introduction to the London Charter" in Bentkowska-Kafel, A., Baker, D. and Denard, H. (eds.) *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*. Digital Research in the Arts and Humanities Series. Farnham: Ashgate, 57–71.
- Fai, S., Graham, K., Duckworth, T., Wood, N. y Attar, R. (2011). "Building Information Modelling and Heritage Documentation" in *Proceedings of the XXIII International CIPA Symposium*, Praga, 12–16 septiembre 2011. Disponible en:

<https://www.cipaheritagedocumentation.org/wp-content/uploads/2018/12/Fai-e.a.-Building-information-modelling-and-heritage-documentation.pdf> [Consultado el 9 de julio de 2025].

- Garrido Ramos, B. (2021). “*Humanidades Digitales aplicadas a la Historia del Arte: Lectura Aumentada para el estudio de la iconografía y mitología romana*”. *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 10, 9-18. DOI: <https://doi.org/10.4995/ega.2021.13782>
- Google Arts & Culture (2021) *Machu Picchu and the Treasures of Peru – Virtual Exhibit*. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/project/machu-picchu> [Consultado el 18 de junio de 2025].
- ICOM-CC (2008) *Resolución del ICOM-CC sobre terminología de conservación-restauración. 15ª Conferencia Trienal, Nueva Delhi*. Disponible en: <https://www.icom-cc.org/dlfile.aspx?file=https%3A%2F%2Fwww.icom-cc.org%2Fdocs%2Fcontent%2FICOM-CC-Resolucion-Terminologia-Espanol.pdf> [Consultado el 18 de junio de 2025].
- ICOMOS (2017). *The International Charter on Virtual Archaeology: Guidelines for Good Practice*. Paris: ICOMOS.
- Liu, Y. (2020) ‘Evaluating visitor experience of digital interpretation and presentation technologies at cultural heritage sites: a case study of the old town, Zuoying’, *Built Heritage*, 4, article 14. Disponible en: SpringerOpen [Consultado el 18 de junio de 2025].
- López-Menchero Bendicho, V.M. y Grande León, A. (2011). *Los Principios de Sevilla para la Arqueología Virtual: Carta Internacional*. Sevilla: Sociedad Española de Arqueología Virtual. (SEAV).
- Muñoz Salazar, F.J.M. (2024). “Apropiación social y recuperación del espacio patrimonial en la parroquia San Vicente, Ecuador”, *Artes: Architecture, Technology and Sustainability*, 6, 40–53.
- Museum of London (2010). *Streetmuseum – Museum of London App*. Disponible en: <https://www.museumoflondon.org.uk> [Consultado el 19 de junio de 2025].
- Pietroni, E. and Ferdani, D. (2021). “Virtual restoration and virtual reconstruction in cultural heritage: Terminology, methodologies, visual representation techniques and cognitive models”, *Information*, 12(4), 167.
- Pinto, I. y Huertas, A. (2025). “A comparative study of VR and AR heritage applications on visitor emotional experiences: a case study from a peripheral Spanish destination”, *Virtual Reality*, 29(1), artículo n.º 36.
- Pujol-Tost, L., García-Moreno, E. and García-Sanjuan, F. (2020). “Enhancing heritage conservation through immersive virtual reality experiences”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 10(3), 224–235.
- Pujol-Tost, L. (2019) “Immersive Technologies in Cultural Heritage: Enhancing the

- Visitor Experience with Interactive and Sensory Elements”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 9(3), 57–73.
- Revenga Domínguez, P. y Cejas Rivas, D. (2021). “Estudio y reconstrucción virtual del túmulo funerario erigido para las exequias de María Luisa de Orleans celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid (1689)”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26(42), 90–101.
- Revenga Domínguez, P., Hiriart Pardo, C.A. y Rubio Pozuelo, N. (eds). (2022). *Repensando el Patrimonio Arquitectónico: Aproximaciones interdisciplinares*. Morelia-Córdoba: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-UCOPress.
- Revenga Domínguez, P. y Prieto Hames, P. (2024). “Del dibujo de José de Paz Ribera al modelado 3D: Reconstrucción virtual del catafalco erigido en la catedral de Toledo para las exequias de Luis I (1724)”, *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 13, 189–202. Disponible en: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v13i.17685>
- Ryan, N. (1996). “Computer-based Visualization of the Past: Technical “Realism” and Historical Credibility” in Main, P., Higgins, T. and Lang, J. (eds.), *Imaging the Past: Electronic Imaging and Computer Graphics in Museums and Archaeology. British Museum Occasional Papers*, 114, 95–108.
- Rome Reborn Project (s.f.). *Virtual Reconstruction of Ancient Rome*. Disponible en: <https://www.romereborn.org> [Consultado el 1 de julio de 2025].
- Skeiron (s.f.). *Save Ukrainian Heritage: Digital Preservation of Cultural Monuments in Ukraine*. Disponible en: <https://cultureincrisis.org/projects/save-ukrainian-heritage> [Consultado el 3 de julio de 2025].
- Ubisoft (2018). *Assassin's Creed Origins: Discovery Tour*. Disponible en: <https://www.ubisoft.com/es-es/game/assassins-creed/discovery-tour> [Consultado el 5 de julio de 2025].
- UNESCO (s.f.). *Digital Preservation of Cultural Heritage: The Role of Technology in Safeguarding World Heritage*. Disponible en: <https://www.unesco.org/en/digital-preservation-cultural-heritage>.
- UNESCO (2020). *Digital Preservation of Cultural Heritage: The Role of Technology in Safeguarding World Heritage*. Disponible en: <https://www.unesco.org/en/digital-preservation-cultural-heritage> [Consultado el 1 de julio de 2025].
- UNESCO (2022-2025). *Dive into Heritage: Virtual Heritage Experiences*. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/dive-into-heritage> [Consultado el 4 de julio de 2025].
- UNESCO (s.f.). *Proyecto de Digitalización del Patrimonio Mundial en Peligro*. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/danger/> [Consultado el 1 de julio de 2025].
- Wang, Z., Jiang, H. and Zhang, Y. (2024) “Exploring the Impact of Immersive

Technologies in Cultural Heritage Sites: A Study on Virtual, Augmented and Mixed Reality Integration", *Tourism Management*, 34(2), 180–192.

Zhu, Z. et al. (2025) "Exploring the impact of virtual reality on tourists pro-sustainable behaviour in heritage tourism using the TAM framework: The roles of PEU, PUS, awe and attitude", *Sustainability*, 17(14), article 6278.

EL TESAURO COMO HERRAMIENTA PARA EL ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DIGITAL

Beatriz Garrido Ramos

Introducción

En el contexto histórico de época romana se pueden determinar una serie de construcciones propias de dicha cultura; nos referimos a manifestaciones muy significativas, las cuales muestran claramente las innovaciones arquitectónicas y decorativas de la sociedad del momento.

Por lo que respecta al tipo de viviendas existentes, podemos encontrar desde las denominadas *domus*, viviendas unifamiliares destinadas a las clases altas, hasta las *insulae*, que eran las viviendas de las clases populares; y las *villae*, en las cuales nos centraremos especialmente en este breve estudio, que se trataban de residencias rurales destinadas al ocio y funciones agrícolas, de las que, por ejemplo, tenemos importantes referentes en la Península Ibérica¹.

Para profundizar en este tipo de arquitectura se recurrirá a un tesaurus. Atendiendo a la definición de tesaurus, según la norma ISO 2788:1986 (TC 46 / SC 9) –sustituida posteriormente por ISO 25964-1:2011, ISO 25964-2:2013²–, en cuanto a su función, se trata de “un instrumento de control terminológico utilizado para trasponer a un lenguaje más estricto el idioma natural empleado en los documentos y por los indizadores”. Y en base a su estructura, “es un vocabulario controlado y dinámico de términos que tienen entre ellos relaciones semánticas y genéricas y que se aplica a un dominio particular del conocimiento”.

En este caso se ha recurrido a un tesaurus especializado de arte y arquitectura, con la intención de mostrar un ejemplo de descripción y clasificación jerárquica de la información digital referente al tema objeto de estudio. Así se podrá conocer los beneficios y posibilidades en cuanto al estudio y análisis de la información se

¹ Garrido-Ramos, 2019.

² Para conocer toda la información relativa a la última versión ISO publicada consultar: <https://www.iso.org/es/contents/data/standard/00/77/7776.html>.

refiere, contribuyendo además a la realización de una propuesta de red semántica en relación al tema seleccionado.

Finalmente, cabe recordar que las redes semánticas facilitan el acceso e integración así como la recuperación de información. Por todo ello, este tipo de herramientas digitales resulta de sumo interés para trabajar en el ámbito del patrimonio arquitectónico.

Metodología

En el presente texto se realiza una doble aproximación exploratoria de carácter cualitativo y cuantitativo al patrimonio arquitectónico romano desde el enfoque teórico-metodológico inter y multidisciplinar de las Humanidades Digitales³. Este marco, en auge desde hace algunos años en España (y desde hace décadas en países anglosajones), apuesta por nuevas aproximaciones, por la utilización de herramientas avanzadas y el desarrollo de nuevas metodologías de análisis que permitan llevar a cabo nuevos estudios e investigaciones; desde otras perspectivas, las cuales difieren de las tradicionales y permiten, con frecuencia, detectar patrones que de otra forma resultaría inviable o, sin duda, mucho más complejo, por pasar desapercibido al ojo humano.

Este caso de estudio nos centraremos en el análisis conceptual a partir de la organización y clasificación de la información existente en la herramienta digital seleccionada. Dicho análisis parte de un vocabulario controlado, normalizado, estructurado, cuyo lenguaje describe el elemento de forma inequívoca y universal. De esta forma, se puede conocer la cantidad de información existente sobre el tema seleccionado, la pertinencia de la misma según la aplicación de unos criterios que se expondrán posteriormente, así como el tipo de relación que se establece entre los distintos términos (red conceptual / semántica) a partir de la búsqueda por parte del/de la usuario/a.

Para ello se ha recurrido al *Tesaurus de Arte & Arquitectura* (TA&A)⁴ – versión traducida del inglés *Art & Architecture Thesaurus*, AAT (Harpring, 2022) del Getty, utilizada anteriormente en la tesis de la autora–, herramienta administrada y actualizada desde el año 2.000 por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (Chile) mediante varios proyectos financiados por The Getty Trust.

La finalidad del estudio es dar a conocer la potencialidad de herramientas digitales que permiten efectuar búsquedas de diverso tipo dentro de un vocabulario controlado. En suma, analizar un ejemplo de búsqueda a partir de la recuperación de información sobre un tema específico de nuestro interés, como es el de la tipología de villas de época romana.

3 Méndez-Martínez, 2021; Garrido-Ramos, 2022; Alcaraz, 2025.

4 Para ampliar información véase: <https://www.aatespanol.cl/>.

En este sentido, se pretende mostrar, como exponemos un breve ejemplo de organización jerárquica –propia de un tesoro– a partir de la búsqueda de un tipo de construcción habitual de época romana, como es el caso de la villa, ejemplo característico de residencia rural con funciones agrícolas y de ocio, la cual se extendió por todo el Imperio romano.

Aproximación a los tesoros

A diferencia de un lenguaje de clasificación, un tesoro permite analizar la información, no se limita a describir un tema. Frente a una taxonomía⁵ la cual clasifica jerárquicamente conceptos o categorías⁶ un tesoro es una herramienta que organiza palabras y conceptos relacionados mediante sinónimos, antónimos y otros vínculos. Su objetivo, por tanto, es ayudar a encontrar palabras similares o relacionadas, facilitando la búsqueda y la expresión de ideas. Según la definición de la UNESCO, por tesoro se entiende el:

Listado de vocabulario controlado o descriptores, coordinado y dinámico, relacionado semántica y, genéricamente, que cubre en forma amplia un campo específico del conocimiento.

(UNESCO, 2008: 22)

Un tesoro se compone de un vocabulario controlado que se conforma de relaciones semánticas, y “aplica a la organización y recuperación del conocimiento registrado en bases de datos bibliográficas, bibliotecas virtuales, portales Web, etc.”⁷.

Hay distintos tipos de tesoro, pero se ha recurrido a uno facetado; es decir, estructurado en categorías, de manera que facilite la clasificación de conceptos en dimensiones o facetas. Un aspecto especialmente útil cuando nos referimos a patrimonio digital, de manera que contribuye a la organización de la información sobre todo tipo de recursos que se relacionen directamente con el patrimonio cultural.

El Tesoro de Arte & Arquitectura

El Tesoro de Arte & Arquitectura (en adelante TA&A) es una herramienta monolingüe especializada que se compone de más de 100.000 términos (principales y/o alternativos) relacionados con arte y arquitectura y, en general, con la cultura material. Cabe destacar que:

5 Currás, 2005; Garrido-Ramos, 2022.

6 Rodríguez Ortega, 2016.

7 Martínez y Mendes, 2015: 65.

Fue desarrollado por el Getty Research Institute (GRI), un programa operativo de The J. Paul Getty Trust, y traducido en español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.

(TA&A, en línea).

Se trata de un tesoro organizado jerárquicamente en categorías (facetas), lo que facilita la búsqueda de información. El Getty posee en su web diversas herramientas de búsqueda y bases de datos entre las que se encuentra dicho tesoro. Otros ejemplos son el TGN, Tesoro de Nombres Geográficos Getty (*The Getty Thesaurus of Geographic Names*), CONA, Autoridad de Nombres de Objetos Culturales (*Cultural Objects Name Authority*), ULAN, Lista de nombres de Artistas de la Unión (*The Union List of Artist Names*) e IA, Autoridad de Iconografía Getty (*Getty Iconography Authority*). A ello se suma el conjunto de directrices y normas de catalogación CDWA, Categorías para la Descripción de Obras de Arte (*Categories for the Description of Works of Art*), que, aunque no se trate de un tesoro, resulta de gran utilidad para su aplicación en el ámbito artístico.

Por otra parte, como expone Harpring (2014; 2023), *The Getty Vocabularies* cumplen con los requisitos nacionales (NISO) e internacionales (ISO) en cuanto a la construcción de tesoros se refiere. Además, son compatibles con otros estándares, aspecto que los hace todavía más adecuados y necesarios.

Otra cuestión relevante es que estos vocabularios siguen los principios del *Linked Open Data*, LOD⁸ (Garrido-Ramos, 2021), método de publicación de conjuntos de datos con enlaces semánticos que las computadoras pueden utilizar para ayudar a los usuarios a navegar por la información digital. Los Vocabularios pueden funcionar como el nexo de unión entre recursos diversos y separados.

A través de LOD, los Vocabularios pueden desbloquear y desambiguar el acceso a diversos tipos de conocimiento, datos e imágenes presentes en una amplia variedad de bases de datos y sistemas de gestión de colecciones en museos, archivos y bibliotecas de todo el mundo.

(The Getty Research Institute, 2020).

Búsqueda de información en TA&A

El TA&A se estructura en ocho facetas o agrupaciones generales (del árbol jerárquico): “Conceptos Asociados”, “Atributos Físicos”, “Estilos y Períodos”, “Agentes”, “Actividades”, “Materiales”, “Objetos” y “Marcas de Fábrica”.

Por lo que respecta a la faceta⁹ (categoría) “Objetos”, que en el presente estudio ha sido la principal, se compone de los siguientes descriptores: Ambiente

8 Para ampliar información consultar: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/lod/index.html>.

9 Para ampliar información detallada de cada una de ellas consultar: <https://www.aatespanol.cl/jerarquia>.

construido / Componente / Mobiliario y equipo / Categorías de objetos / Sistema y grupo de objetos / Comunicación verbal y visual / Temporary alphabetical list: objects (este último se trata de un término guía –grupos de conceptos con características similares– que aparece entre corchetes angulares <>).

En cuanto a la jerarquía (conjunto homogéneo de términos que se organizan dentro de las facetas), cabe destacar que el tesoro nos facilita de forma detallada la estructura que ha seguido para devolver el término buscado. Respecto a la inserción del término, los términos pueden escribirse tanto en mayúsculas como en minúsculas, con o sin espacios y puntuación.

Por tanto, una vez realizada la elección del tesoro y leer la guía de usuario, es necesario definir los pasos a realizar para llevar a cabo la búsqueda de la forma más adecuada posible en base al tema indicado. Son los siguientes:

-Definir las facetas (dimensiones o categorías) y conceptos a explorar en el tesoro:

- Estilos y periodos (faceta)
- Objetos (faceta)
- Términos alternativos que devuelva en la búsqueda (conceptos)

-Realizar búsquedas por faceta: selección y filtrado de resultados.

- Tipo de elemento: faceta Estilos y periodos:
 - .. <Estilos, períodos y culturas por región>
 - comienzos del mundo occidental
 - Mediterráneo
 - estilos y periodos italianos antiguos
 - Romano (estilo o periodo antiguo)
- Tipo de elemento: faceta Objetos:
 - Ambiente construido
 - construcciones individuales
 - construcciones individuales
 - <construcciones individuales por tipo específico>
 - <construcciones individuales por función>
 - estructuras residenciales
 - vivienda
 - casa
 - <casas por localización o contexto>
 - <casas por localización: área de asentamiento>
 - casas rurales
 - casa de campo
 - villa
- Tipo de elemento: concepto villas
- Tipo de elemento: concepto *villae*

Término de búsqueda	Definición (nota de aplicación)	Términos alternativos	Jerarquía (categoría y descriptores)
villa	Usado desde el periodo romano para designar una casa de campo, generalmente de alguna pretensión, y frecuentemente incluyen sus jardines y edificios accesorios.	<i>villae</i> Trinidad, Isabel, "Tesauro y diccionario de objetos asociados a ritos, cultos, y creencias", Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Madrid, España, 2011, p. 242 villas "Comité, Plural del término en singular"	Faceta Objetos .. Ambiente construido construcciones individuales construcciones individuales por tipo específico <construcciones individuales por función> estructuras residenciales vivienda casa <casas por localización o contexto> <casas por localización: área de asentamiento> casas rurales casa de campo villa
Referencias bibliográficas		Identificador Getty	
Dewey, Melvil, "Sistema de Clasificación Decimal Dewey e Índice Relativo", vol. 2, Rojas Eberhard, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 2000, p. 793. Paniagua Soto, José Ramón, "Vocabulario básico de arquitectura", Ediciones Cátedra, España, Madrid, 1998, p. 331. Pevsner, Nikolaus; Fleming, John; Honour, Hugh, "Diccionario de Arquitectura", Alianza Editorial, España, Madrid, 1980. Toman, Rolf, "El Barroco. arquitectura, escultura, pintura", Konemann, Alemania, Colonia, 1997, p. 487.		GETTY ID: 300005517	

Tabla 1. Información obtenida a partir de la búsqueda del término villa en el tesauro TA&A. Elaboración propia.

-Análisis de resultados para comprobar cuál es la combinación más apropiada: el tipo de información que devuelve y/o los recursos más relevantes.

Hay que indicar igualmente que la elección del tipo de vivienda se ha debido a que tanto en el caso de la *domus*¹⁰ como de la *insulae*¹¹, los resultados eran menos destacados, motivo por el cual se ha optado por mostrar el ejemplo de un caso que, aunque específico, permita comprender mejor el proceso llevado a cabo. Las búsquedas realizadas fueron las siguientes:

- Búsqueda 1: se inserta villa romana en el buscador directamente pero no se dispone de ningún resultado.

¹⁰ <https://www.aatespanol.cl/terminos/300005506>.

¹¹ <https://www.aatespanol.cl/terminos/300000325>.

- Búsqueda 2: término genérico villa, indicando que se realice dicha búsqueda en todos los resultados, para no limitarlo únicamente a los preferentes o alternativos.
- Búsqueda 3: término villas.
- Búsqueda 4: término *villae*.

En los casos 3 y 4, la búsqueda por concepto devuelve los mismos resultados debido a que se trata de términos alternativos que se proponen por parte del tesoro para el genérico villa. Cabe recordar que, en el supuesto de no obtener resultados o ser necesario especificarlo, se podría efectuar una búsqueda avanzada indicando información referente al tipo de búsqueda, idioma, elemento, término o nota de aplicación y relevancia. En nuestro caso no ha sido necesario, puesto que se obtuvieron un total de 34 resultados en la búsqueda 2. Comenzando por el primero de ellos, se trata del propio término de villa, tal y como se muestra en la tabla 1.

En la anterior tabla 1, respecto a la jerarquía, la faceta “Objetos”¹² (mencionada anteriormente), en la búsqueda del término villa se puede observar que continua con el descriptor “Ambiente construido”, dentro del cual se procede con construcciones individuales por tipo específico y por función, para continuar con estructuras residenciales, como es el caso de vivienda, casa, continuando con la localización o contexto de la vivienda, por área de asentamiento, para finalizar con casas rurales, casas de campo y villa, el término solicitado.

En la tabla 1 se observa como el tesoro aporta una información muy valiosa a partir de la búsqueda del término, que lo transforma directamente en concepto (idea, representación): definición (o nota de aplicación), generalmente el/los términos alternativos, la jerarquía, las referencias bibliográficas y, además, el Identificador Getty (*Getty Identifier*); es decir, un URI (Identificador Uniforme de Recursos) que permite localizar de forma más sencilla y rápida un elemento. Hay distintos tipos de URI pero, en este caso, se trata de URL, un tipo específico que facilita el acceso al recurso porque proporciona su ubicación concreta en la red. Este identificador toma el nombre de *The Getty Research Institute*¹³, un centro internacional de investigación para el estudio de la cultura visual, el cual posee diversas herramientas de búsqueda y bases de datos.

¹² Esta faceta, tal y como se expone en la web: Incluye descriptores para cosas tangibles o visibles, que son inanimadas y producto del esfuerzo humano, es decir; fabricados o moldeados por actividad humana. Estos varían en su forma física, desde obras construidas hasta imágenes y documentos escritos. Varían también en propósito, desde lo utilitario hasta lo estético. Incluye las características del paisaje que proporcionan el contexto para las pinturas de entorno construido, ánforas, fachadas, catedrales, *sillas Brewster* y *jardines*. Para ampliar información véase: <https://www.aatespanol.cl/jerarquia/300264092>.

¹³ Véase: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html>.

Resultados de la búsqueda en TA&A

A continuación se expondrán los resultados obtenidos a partir de los siguientes criterios analizados para las distintas búsquedas efectuadas:

1. Relevancia del resultado: relación directa con el tema de estudio.
2. Precisión y exhaustividad: incluye información necesaria o también irrelevante.
3. Cobertura terminológica: si todos los conceptos son relevantes o no en el área.
4. Facetas y jerarquía: contribuyen a refinar o ampliar la búsqueda.

El análisis de los resultados devueltos por el tesauro nos permite concretar que si la búsqueda que se realiza es villa obtendremos un total de 34 resultados, de los cuales la mayor parte aluden a construcciones de diversa índole, que no coinciden en tipo y/o época a lo solicitado. En el caso de que la búsqueda se concrete a *villae*, los resultados se reducen a 5 (coincidiendo en su mayor parte con los del término de partida). Esto se debe al grado de concreción de la palabra, el cual delimita la propia búsqueda. (Tabla 2).

Respecto al grado de adecuación de los resultados obtenidos durante el proceso de búsqueda, solamente tres términos se relacionan directamente con el solicitado. En la tabla 2 se muestran los términos referentes a distintos tipos de villa perteneciente a época romana.

Se trata de tres construcciones (tipo villa) característicos de época romana. Asimismo, se detecta un caso, el de villa suburbana (*villae suburbanae*), que en el tesauro únicamente se refiere a un tipo de construcción de época renacentista, obviando por completo el tipo de construcción que recibe dicha denominación en época romana. (Tabla 3).

Como se expone, se comprueba que el resultado refiere por villa suburbana únicamente la tipología de época renacentista, cuando, por el contrario, en época romana también se desarrollaba un tipo de edificio denominado de tal forma. Por esta cuestión, resulta especialmente importante el identificador (único) de cada elemento, puesto que impide que se pueda confundir este tipo de construcción con otra que se denomine de igual forma pero pertenezca a un periodo histórico diferente como es el caso. Si se compartiese el identificador GETTY ID: 300005519 (<http://vocab.getty.edu/page/aat/300005519>) nos estaríamos refiriendo, por tanto, al ejemplo del Renacimiento, no a las construcciones romanas.

Finalmente, también se realizaron otras búsquedas como arquitectura romana, vivienda romana, *Hispania* romana y mosaico romano sin obtener ningún resultado. Por tanto, al igual que sucedía con villa romana, la combinación de palabras no ha sido la mejor opción de búsqueda en relación al tema propuesto. A continuación se adjunta una propuesta de red semántica (figura 1), también conocida como esquema de representación en red, a partir de los resultados obtenidos durante el proceso de búsqueda:

Término	Definición en el tesoro (nota de aplicación)	Términos alternativos	Identificador Getty
villa rústica (<i>villae rusticae</i>)	Designa la villa romana que sirve a los fines agrícolas.	finca romana Müller, Werner, Vogel, Gunther, "Atlas de arquitectura", Alianza Editorial, España, 1996, p. 1:227 villas rústicas "Comité, Plural del término en singular"	GETTY ID: 300005518
villa urbana (<i>villae urbanae</i>)	Designa una casa de campo romana localizada cerca de la ciudad y que sirve para fines recreativos, y no para fines agrícolas.	villas urbanas "Comité, Plural del término en singular"	GETTY ID: 300005520
<i>villae maritimae</i>	Elegantes villas costeras construidas a lo largo de las costas de Italia por miembros de la élite romana a partir de finales del siglo II a. C. Las actividades extravagantes asociadas con la villa marítima se contrastaban en la literatura romana antigua con las virtudes austeras y responsables de su contraparte rural, la villa rústica, que contaba con una granja en funcionamiento. Las villas marítimas generalmente se ajustaban a uno de dos tipos arquitectónicos básicos: el peristilo y el pórtico.	-	GETTY ID: 300386825

Tabla 2. Resultados sobre distintas tipologías de villa obtenidos a partir de la búsqueda villa en el tesoro TA&A. Elaboración propia.

Término	Definición en el tesoro	Términos alternativos	Identificador Getty
villa suburbana (<i>villae suburbanae</i>)	Designa frecuentemente un edificio palaciego de la Italia renacentista localizado justo a las afueras de la ciudad, apropiado para pasar el día pero, por lo general, sin dormitorios.	villas suburbanas	GETTY ID: 300005519

Tabla 3. Resultado de la tipología de villa suburbana obtenido a partir de la búsqueda villa en el tesoro TA&A. Elaboración propia.



Figura 1. Propuesta de red semántica con los resultados obtenidos a partir de la búsqueda del término villa en el tesoro TA&A. Elaboración propia.

A modo de conclusión, de las cuatro búsquedas efectuadas se confirma que la relativa al término genérico villa es la que más se adecúa a nuestra necesidad informativa, puesto que es la que más resultados devuelve y la que permite extraer otro tipo de información complementaria a partir de los términos alternativos que propone. No obstante, en nuestro caso había un conocimiento previo en relación al objeto de estudio (Garrido-Ramos, 2019), por lo que fue más sencillo discernir el grado de pertinencia de los resultados en las distintas búsquedas efectuadas.

En consecuencia, los criterios de relevancia y cobertura sí han cumplido la expectativa inicial. En cuanto a la precisión, se ha expuesto el caso de la tipología de villa suburbana, la cual debería revisarse para evitar confusión tipológica por tratarse de contextos y periodos distintos.

Respecto a la jerarquía y las facetas, se considera que, en base a la temática seleccionada, se podría completar con aspectos complementarios como es el caso de los elementos ornamentales/decorativos tales como las obras musivas –puesto que se trata de una característica propia y común de las viviendas romanas– que decoraban interiormente este tipo de construcciones arquitectónicas en todo el imperio romano. De esta forma, su inserción permitiría aludir también en la

definición y referencias a aspectos constructivos del interior de estas arquitecturas, de manera que se ampliara la descripción de estancias y se facilitara el descarte automático de resultados no pertinentes (recordemos la cantidad de resultados obtenidos o el caso alusivo al tipo de villa renacentista). Al igual que la jerarquía muestra <casas por localización o contexto> y <casas por localización: área de asentamiento>, la propuesta sería añadir <casas por tipo de decoración: mosaico¹⁴> (pudiendo concretar romano). Ello es debido a que serviría de hilo conductor para relacionar todas las tipologías y, asimismo, destacar claramente estas construcciones frente a las de otros periodos históricos.

Conclusiones

Para finalizar la breve aproximación al tema de la búsqueda de información en el TA&A, hay que mencionar que este tipo de herramientas permite desarrollar búsquedas más precisas y exhaustivas en relación a un tema concreto sobre el que se desee conocer toda la información disponible. Ello es debido a que permiten explorar diferentes categorías o facetas para encontrar términos específicos y relevantes. De esta forma, el/la usuario/a puede obtener una indexación que combine los conceptos más destacados del tema, de manera que lo sintetice.

Igualmente, el análisis conceptual que parte de búsquedas en herramientas de este tipo, ayuda a visualizar la información que, a partir del término solicitado, permite transformarlo en concepto y dato (para su posterior análisis), estableciendo incluso una red semántica –como se ha procedido en este estudio– gracias a las conexiones que interrelacionan la información entre los distintos elementos.

A lo anterior se debe añadir la potencialidad que traen consigo estas herramientas que trabajan, además, con estándares internacionales para estructurar y organizar la información de forma adecuada y unificada, de manera que permite compartir y seguir ampliando el tesoro. A esto se suma la posibilidad que brinda LOD en el caso de los vocabularios Getty, que aunque abarquen temáticas diferentes, se encuentran enlazados para completar todavía más la información (de diverso tipo que, en la versión en inglés, en muchas ocasiones aporta imágenes sobre el término buscado).

No obstante, y sin restar valía al tesoro, el estudio constata que es importante seguir trabajando para mejorar los resultados de algunos temas en relación a este tipo de herramientas, puesto que en lo referente a la tipología de vivienda romana (concretamente villa) –al igual que sucedió en consultas previas sobre las obras musivas (Garrido-Ramos, 2019) que albergan estas construcciones–, todavía queda mucho por avanzar. Es necesario actualizar determinados aspectos, como sucede

¹⁴ En el tesoro no se refiere a mosaico romano. Únicamente existe el término mosaico (técnica) perteneciente a la Faceta Actividades: <https://www.aatespanol.cl/terminos/300138684>.

en el caso de la villa suburbana, de la que se refiere el tipo renacentista pero, por el contrario, no se concreta nada de época romana.

Por otra parte, las referencias bibliográficas que se aportan adolecen de una revisión exhaustiva, resultando necesaria su correspondiente actualización. Y, en algunos casos, podrían completarse otros datos relevantes en los resultados de búsqueda, como por ejemplo, el tipo de obras que integraban las distintas estancias de estas construcciones, puesto que en todo el imperio hay notables ejemplos de mosaicos que ayudarían incluso a comprender mejor la distribución de las estancias de dicha tipología de vivienda. Lo que, además, permitiría ampliar la parte de imágenes, que en nuestra búsqueda no ha otorgado resultado alguno.

Pero, como se expone, a pesar de este punto mejorable, no cabe duda de que se trata de una herramienta muy necesaria y que resultará especialmente útil cuando se trabaje de forma conjunta por parte de todas las instituciones de manera que cataloguen, clasifiquen, estructuren y presenten los datos de igual forma, atendiendo a estándares comunes; y se instaure definitivamente la web semántica. De esta forma, se conseguirá conectar información de diversas fuentes y herramientas y se podrá obtener el verdadero potencial de este tipo de herramientas digitales (y otras similares) que, en el caso que nos ocupa, ya se encuentra interconectado con otros vocabularios.

Finalmente, se constata que la utilización de tesauros contribuye a una mejor comprensión del patrimonio cultural digital, arquitectónico en este caso de época romana. Resulta especialmente beneficioso para potenciar la reutilización terminológica y su ampliación (por parte de los/as usuarios/as que pueden efectuar aportaciones y mejoras previo contacto con la institución). Y no menos importante, recordar que contribuyen a la estandarización de la información al poder compartirla y trabajarla de forma organizada, ordenada y estructurada.

Bibliografía

- Alcaraz, R. (2025). *Conceptos, materiales y métodos en Humanidades digitales*. Valencia: ULTREIA.
- Currás, E. (2005). *Ontologías, taxonomía y tesauros*. Gijón: Trea S.L.
- Garrido-Ramos, B. (2019). *Iconografía musivaria en la Península Ibérica en época romana: Investigación y difusión desde el campo de las Humanidades Digitales*. Tesis doctoral. UNED.
- Garrido Ramos, B. (2021). "Humanidades Digitales aplicadas a la Historia del Arte: Lectura Aumentada para el estudio de la iconografía y mitología romana", *UCOARTE. Revista De Teoría E Historia Del Arte*, 10, 9-18.
- Garrido-Ramos, B. (2021). "SPARQL, lenguaje de consulta Linked Data en DBpedia para la investigación en Hispania desde las Humanidades Digitales" en *Entornos virtuales para la Educación en tiempos de pandemia: perspectivas metodológicas. Educación para el emprendimiento digital*, 2203-2226. Madrid: Dykinson, S.L.
- Garrido-Ramos, B. (2022). "TAXMOS HD, Taxonomía para la investigación y difusión de la iconografía musivaria romana desde el marco teórico-metodológico de las Humanidades Digitales" en *Actas de CIHUM 2022, I Macrocongreso Internacional de Ciencias y Humanidades Horizonte 2030*, (1143-1164). Madrid: Dykinson, S.L.
- Harpring, P. (2014). *The Getty Vocabularies and Linked Open Data: Introduction and editorial perspective*. CIDOC & J. Paul Getty Trust.
- Harpring, P. (2022). *Art & Architecture Thesaurus. Introduction and Overview*. Getty.
- Harpring, P. (2023). *The Getty Vocabularies and Linked Open Data (LOD)*. Getty Vocabulary Program.
- Martínez Tamayo, A. M. y Mendes, P.V. (2015). *Diseño y desarrollo de tesauros*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Méndez-Martínez, J.A. (2021). *Tecnología, Cultura y Formación en el Siglo XXI. Robótica, Humanidades Digitales e Inteligencia Artificial y sus aplicaciones*. Alemania: EAE.
- Revenga Domínguez, P., Cabrera Cruz, A., Zabaleta Puello, R., (2022). *El patrimonio arquitectónico, un mundo de conceptos y reflexiones*. Cartagena de Indias: Institución Universitaria Mayor de Cartagena.
- Rodríguez Ortega, N. (2016). "Construcción y uso de terminologías, categorías de descripción y estructuras semánticas vinculadas al patrimonio en la sociedad global de datos" en *El lenguaje sobre el Patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones*, (115-130). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- Tesaurus de Arte & Arquitectura (TA&A) (2008). *Faceta Objetos*. Disponible en: <https://www.aatespanol.cl/terminos/300264092> [Consultado el 18 de mayo de 2018].
- The Getty Research Institute (2017). *Getty Vocabularies*. Disponible en: <http://vocab.getty.edu/> [Consultado el 15 de abril de 2018].
- The Getty Research Institute (2017). *Tesaurus de Arte & Arquitectura (TA&A)*. Disponible en: <https://www.aatespanol.cl/> [Consultado el 15 de marzo de 2018].
- The Getty Research Institute (2020). *Search Tools & Databases*. Disponible en: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/index.html> [Consultado el 10 de mayo de 2021].
- UNE (1986). *Norma ISO 2788:1986*. Disponible en: <https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu-norma/iso?c=007776> [Consultado el 20 de junio de 2025].
- UNESCO (2008). *Manual de Procesamiento Documental para colecciones de patrimonio cultural*. Ecuador: Oficina de la UNESCO en Quito.

RECUPERANDO LO EFÍMERO: RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DEL TÚMULO FUNERARIO DE CARLOS II EN PALMA DE MALLORCA

Joaquín Bujalance Montilla

Introducción

En el presente capítulo se muestran la metodología y procedimientos que han posibilitado reconstruir virtualmente el catafalco que se erigió en honor a Carlos II durante sus exequias en Mallorca (Fig. 1). Este proyecto no solo busca aproximar con rigurosidad la estructura funeraria en su dimensión artística y arquitectónica, sino que también pretende contextualizarla dentro del marco histórico, social y cultural de la época. Se ha realizado, por lo tanto, un estudio detallado del catafalco como objeto individual, así como del significado simbólico que poseyó durante el acto luctuoso, atendiendo a las costumbres y tradiciones del funeral regio en la España del siglo XVII. De esta manera, se ofrece una visión integral que permite comprender la importancia de estas expresiones efímeras en la historia del arte y su función en la consolidación del poder monárquico y la identidad local.

El empleo de las técnicas de modelado 3D en las investigaciones sobre arquitectura efímera¹ supone todavía un enfoque novedoso, pues permite recrear digitalmente unas construcciones temporales y altamente perecederas, que no han llegado a conservarse. Solamente se pueden aproximar sus características simbólicas y formales a través de su análisis en las descripciones, presentes en las relaciones de sucesos, grabados bidimensionales o fuentes de archivo. En este sentido, la tecnología digital, no solo permite recuperar y visualizar estas obras en 3D, aportando una comprensión espacial y formal que sería difícil de alcanzar de otra manera, sino también facilita el análisis arquitectónico y artístico, así como la difusión y la enseñanza de estos patrimonios intangibles. Además, los programas de diseño asistido por ordenador permiten experimentar con diferentes hipótesis sobre el diseño original

¹ Para la elaboración de la presente contribución se ha partido de las metodologías y resultados en materia de modelado 3D de catafalcos reales de los estudios siguientes: Revenga Domínguez y Cejas Rivas, 2021; Revenga Domínguez y Prieto Hames, 2024; Prieto Hames, 2024 y Gómez Ruiz, 2024.

del túmulo, su posible ubicación o impacto visual -por supuesto siempre apoyados en las fuentes documentales y un análisis exhaustivo de las mismas- enriqueciendo así el debate académico y abriendo nuevas vías para la investigación y valorización de la arquitectura efímera barroca.

La relación de sucesos

La única manera de acceder a la máquina fúnebre que se erigió a Carlos II en Palma de Mallorca es mediante la consulta de fuentes documentales coetáneas. En este caso trabajaremos con la relación de sucesos Real pompa funeral, que a las augustas cenizas, y amables memorias del católico Rey de las Españas, D. Carlos Segundo de Austria, el descado, consagró ...Nicolás Truyols, y Dameto ... en el Reyno... de Mallorca, a 30 de Noviembre del año 1700 *escrita por Nicolás Truyols*, la cual ofrece, a modo de crónica, un buen testimonio sobre los pormenores de la ceremonia de exequias. Este tipo de fuentes son de indispensable consulta para el estudio de las diferentes fiestas barrocas, al contar con datos sobre la organización de los eventos, aspectos sobre programas decorativos y detalles cronológicos. Su origen se remonta a la Italia del siglo XV y guarda una estrecha relación con el género epistolar: No será hasta el siglo XVI cuando comiencen a surgir las auténticas relaciones de sucesos, dirigidas ya a un público más amplio y, con el objetivo de revivir, desde una perspectiva subjetiva, un hecho concreto. La mayoría de estas narraciones ofrecen una descripción detallada de todo el proceso, distinguiéndose a nivel argumental: los preparativos, el desarrollo de la ceremonia o la decoración instalada, entre otros aspectos. En este sentido, muchas incluían láminas grabadas que ilustraban las arquitecturas efímeras construidas, las comitivas, así como las carrozas o los disfraces con los que se recorría la ciudad².

Un aspecto fundamental que considerar al utilizar este tipo de documentos como fuente de investigación es el lenguaje empleado en ellos, ya que las "relaciones de fiestas" pertenecen a un género literario caracterizado por el uso de expresiones hiperbólicas, fórmulas estereotipadas, citas eruditas y latiguillos retóricos, cuyo propósito era convencer al lector de que la celebración descrita fue excepcional e irrepetible, algo que, en muchas ocasiones, no se correspondía con la realidad. Por ello, es habitual que el narrador insista en señalar que se trataba de acontecimientos nunca vistos, recurriendo a adjetivos superlativos, elogios constantes, un tono grandilocuente y de admiración hacia cualquier detalle. Resulta significativo, además, que los autores de estas relaciones participaran activamente en la organización de los festejos, lo cual revela que se trataba de personas instruidas, a menudo vinculadas a cargos civiles de relevancia o eclesiásticos³.

2 Revenga Domínguez, 2022: 167-169.

3 Revenga Domínguez, 2006-2007: 236-241.

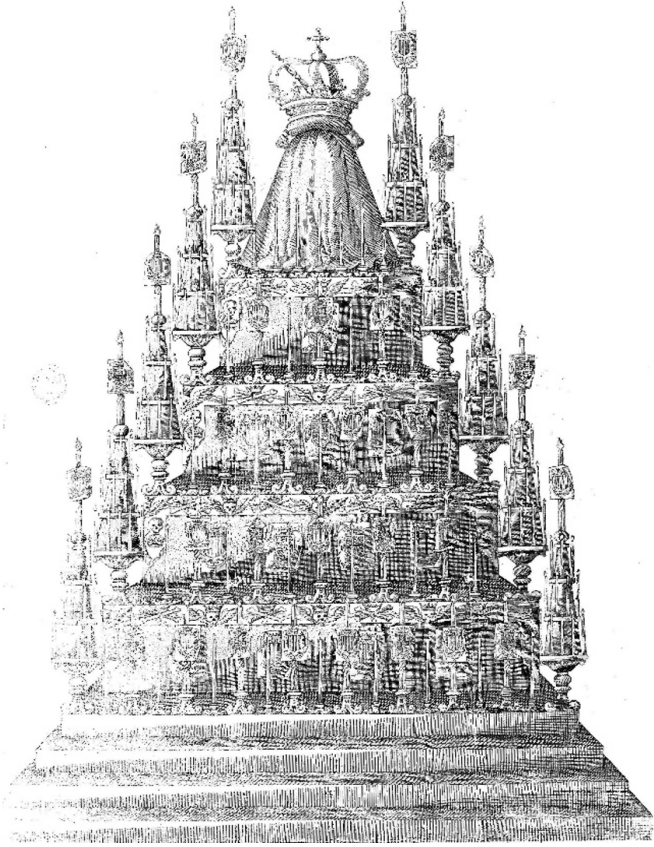


Figura I. Grabado original del túmulo funerario erigido para las exequias del rey Carlos II en la catedral de Palma de Mallorca (1701). Fuente: Biblioteca Digital Hispánica. (<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129214>)

Durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, el libro de exequias alcanzó su mayor desarrollo, gracias a un notable enriquecimiento formal y visual que daría lugar a verdaderas joyas documentales, difícilmente repetidas en épocas posteriores. No obstante, pese a esta expansión, no resulta extraño que no se conserven testimonios sobre los túmulos erigidos en determinadas ciudades, ya que en muchos casos los libros no fueron acompañados por descripciones de las ceremonias ni grabados, debido a diversas circunstancias de orden práctico, político o económico⁴.

⁴ Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 50-53.

Las exequias reales. El caso de Mallorca

El primer día de noviembre de 1700, falleció Carlos II. A su muerte no dejó descendencia, lo que supuso un desconcierto en el reino, problema que se vería reflejado en los programas iconográficos de las exequias carolinas, en las que no se haría ninguna referencia a la sucesión monárquica, acrecentando aún más si cabe, el luto general del estado⁵.

La muerte regia en la Edad Moderna suponía para las ciudades españolas un acontecimiento de gran relevancia tanto simbólica como política y social. Las urbes debían guardar luto durante un periodo determinado, lo que suponía el vestir ropa negra por parte de las autoridades, suspensión de fiestas públicas y celebraciones, así como la organización de misas solemnes, oficios de difuntos y procesiones en honor al monarca fallecido. Con la llegada de la carta oficial que confirmaba el fallecimiento del monarca, se procedía a informar a la población mediante el toque de campanas. A continuación, se nombraba una junta de exequias, en la que se encomendaba a una comisión organizar los actos fúnebres, confiando en ella la selección del templo para celebrar la ceremonia, el levantamiento del catafalco o la publicación del pregón que anunciara a la ciudadanía el desarrollo de los actos. Los preparativos y celebraciones, que solían sufragarse con fondos del erario⁶, recayeron en el caso de las exequias mallorquinas de Carlos II en las principales autoridades eclesiásticas, civiles y militares de la ciudad, en colaboración con el Real Patrimonio⁷.

En la mayoría de los casos, las ciudades optaban por instalar los catafalcos funerarios en el interior de sus catedrales, a pesar de que ello implicara ciertas limitaciones en cuanto a la altura de las estructuras, levantándose así la máquina fúnebre en honor a Carlos II en el centro del crucero de la catedral de Palma de Mallorca, según se indica en la relación de sucesos⁸.

El aspecto de los túmulos funerarios puede distinguirse en tres categorías claramente definidas en función de sus características formales. La primera de estas categorías es el denominado túmulo torre, inspirado en el modelo de las custodias de asiento renacentistas y caracterizado por su diseño arquitectónico tipo "templo torre".⁹ En segundo lugar *la gradería* al que pertenece nuestro objeto de investigación. *Por último*, el baldaquino, una estructura arquitectónica abierta, sobre la que originalmente se colocaba una pirámide de luces. Con el paso del tiempo, especialmente a finales del siglo XVII y durante el XVIII, este remate fue reemplazado por otras formas más variadas, como cuerpos escalonados, obeliscos, linternas

5 Minguez Cornelles, 2019: 61.

6 Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 50-53.

7 Truyols y Dameto, 1701: fol. 7.

8 *Ibidem*, fol. 10.

9 Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 68.

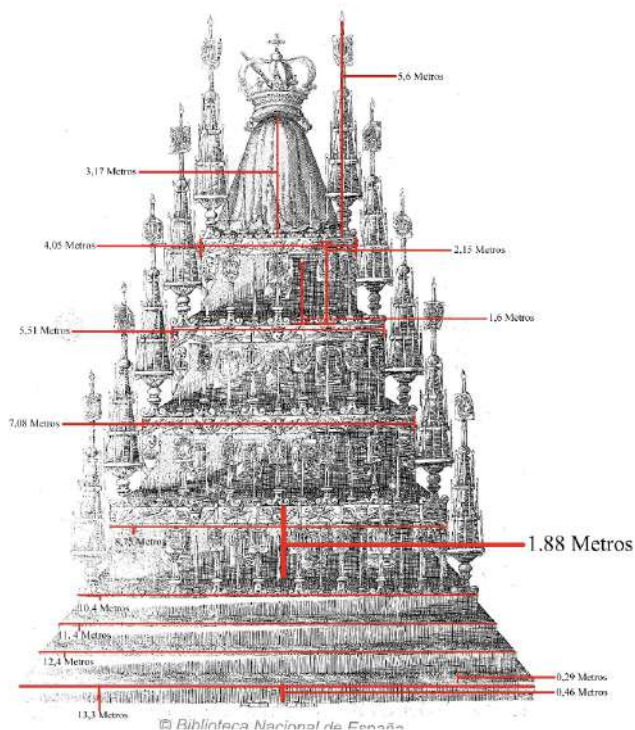


Figura 2. Anotaciones con las medidas aproximadas sobre el grabado del túmulo.

decorativas o versiones simplificadas del segundo cuerpo original¹⁰.

La tipología de gradería fue la más común en la catedral de Barcelona, desde el siglo XVI al XVIII¹¹, consistía en una serie de gradas, generalmente entre cuatro y diez, que se disponían formando una pirámide escalonada. En ellas se colocaban los blasones reales y los escudos de las ciudades, junto con numerosas velas encendidas. La última grada, que se reservaba para la colocación del cenotafio, se ennoblecía con la colocación de una gran corona en la parte superior; de la que pendía un amplio dosel de raso que cubría y protegía toda la estructura. En algunas ocasiones, se introdujeron variantes destacadas: por ejemplo, en las exequias de Carlos II en Barcelona se construyó, sobre la última grada, un templete baldaquino de forma octogonal que cobijaba el cenotafio; mientras que, en las ceremonias fúnebres de Luis XIV, se optó por colocar una urna funeraria inspirada claramente

10 Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 68.

11 Revilla, 1978: 138

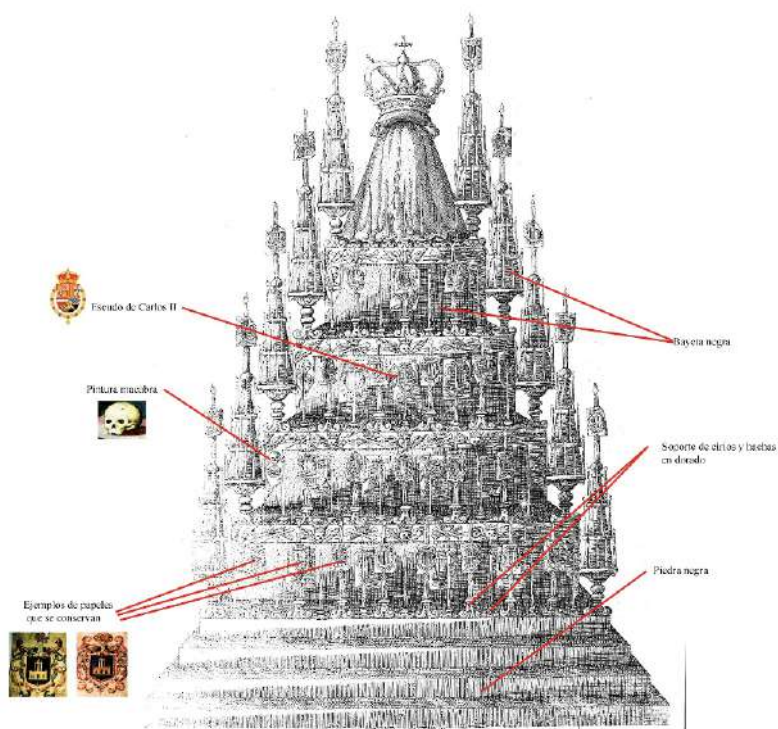


Figura 3 Anotaciones sobre el grabado original.

en la tradición francesa¹². Esta forma de catafalco era la más económica, motivo por el que se empleó en las exequias de Mariana de Austria en la Villa de Madrid (1696) y para celebrar las de Carlos II en Mallorca y México¹³.

Análisis formal e iconográfico

Resulta importante recordar antes de abordar nuestro objeto de estudio que, en la mayoría de las relaciones de sucesos, existen algunas diferencias entre la descripción en el texto y el soporte gráfico del grabado. En consecuencia, el criterio seguido en este estudio será el de mantenernos, en la medida de lo posible, fieles al texto de la relación, dado que en la mayoría de los casos su autor participó directamente en la planificación del túmulo y poseía conocimientos específicos del vocabulario propio de este tipo de arquitecturas. Al tratarse, por tanto, de un

¹² Allo Manero y Esteban Llorente, 2004: 71.

¹³ *Idem*.

testigo privilegiado, consideramos que sus descripciones resultan especialmente relevantes, no obstante, recurriremos al grabado conservado como apoyo fundamental, ya que sin su ayuda no sería posible interpretar las estructuras más complejas, ni mucho menos realizar una reconstrucción virtual objetiva y rigurosa.

En el texto se describe el túmulo funerario erigido en honor del rey Carlos II en la Catedral de Mallorca como una construcción solemne, simbólica y austera, en consonancia con las disposiciones del propio monarca, quien deseaba evitar cualquier exceso ornamental que no se correspondiera con la humildad cristiana ante la muerte.

Elevado sobre una base cuadrada amplia y sólida, el monumento se armó en el centro del templo, formando una estructura simple y piramidal, compuesta por una escalinata de cuatro gradas y cuatro altas tarimas, midiendo cada una nueve palmos (alrededor de dos metros) de altura hasta alcanzar una elevación total de más de doce metros¹⁴ que reflejaban a la perfección la ascensión espiritual y la jerarquía del poder. Para rematar la cúspide del túmulo, se dispuso una prominente diadema imperial para simbolizar el poder y la dignidad regias que, aunque apagadas por su muerte, seguían siendo objeto de veneración. No se utilizaron columnas, frisos, arcos triunfales ni capiteles decorativos, tampoco se incluyeron estatuas ni emblemas tallados, reduciendo la expresividad del programa decorativo luctuoso a una premeditada y cuidadosa austeridad.

En lugar de ornamentación escultórica, el túmulo estaba revestido de bayeta negra, presentando un notable despliegue de candelabros adornados con papeles heráldicos, así como profusamente iluminado por una multitud de cirios y velas que ardían sobre él y generaban una atmósfera sagrada y solemne, siendo descrito en el sermón fúnebre como un "obelisco de luz"¹⁵. De esta forma, en sus cuatro caras y a sus costados, se disponían veinte pirámides menores con luces que no solo realzaban la estructura central e iluminaban cada uno de los niveles, sino que también permitían divisar la sucesión de pinturas de calaveras coronadas y escudos heráldicos de la Casa de Austria, simbolizando la fugacidad de la vida, la vanidad de los honores terrenos y la gloria eterna de la monarquía cristiana. El conjunto de pinturas heráldicas, alternando los blasones reales con los del reino, y motivos de imaginaria macabra, respondían a una sencillez que, por un lado, respetaba la pragmática de 1691, por la que se prohibía el gasto excesivo en este tipo de celebraciones; por otro, a la evidente escasez de fondos del erario municipal. Sin embargo, también se inscribía dentro de una arraigada tradición hispánica de túmulos con forma de torre, característicos del Barroco.¹⁶ En otras ocasiones, las

14 Truyols y Dameto, 1701: fol. 10.

15 *Ibidem*: fol. 29.

16 Fullana Puigserver, 2014: 325.

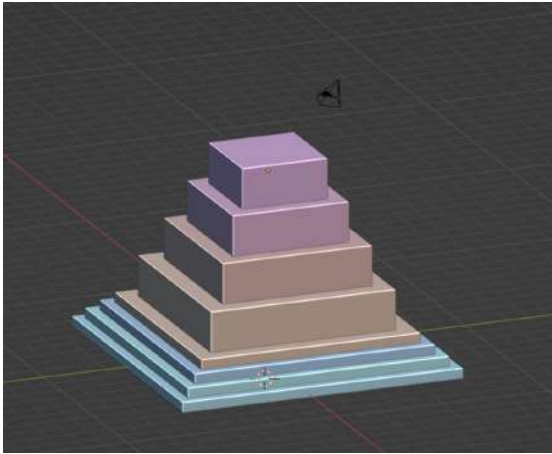


Figura 4. Proceso de Modelaje tridimensional.

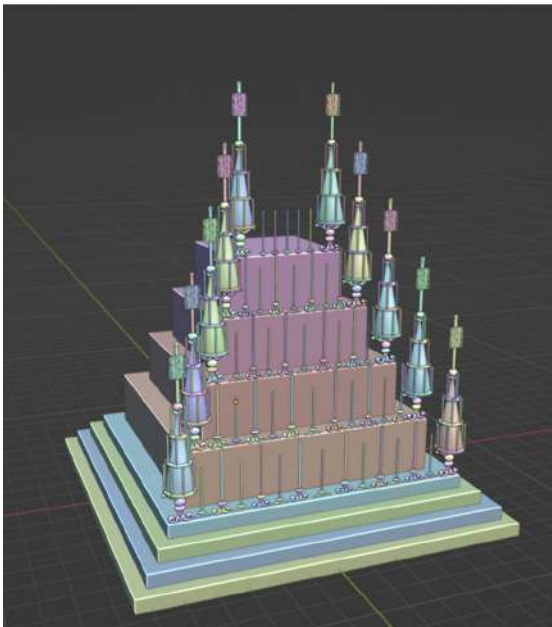


Figura 5. Proceso de Modelaje tridimensional.

decoraciones fúnebres proyectadas por la Casa de Austria se centraron en la construcción de enormes estructuras a las que acompañarían gran cantidad de composiciones simbólicas en forma de esculturas o pinturas alegóricas¹⁷, mientras que, en este caso, se realiza una excepción al no optar por una grandilocuente decoración, sino por la distribución de cirios, calaveras, pirámides y diferentes pinturas heráldicas.

Este tipo de pinturas utilizaban el papel como soporte y se ilustraban con el uso de temperas, siendo un tipo de documento heráldico que, en los entierros, se adherían a los cirios procesionales (hachas) y, como sucede en esta ocasión, se colocaban en los túmulos funerarios. En Mallorca, estas representaciones -conocidas por el nombre de *papers de morts* (papeles de muertos)¹⁸- basaban su iconografía en el uso de armas reales, simbología dinástica y motivos de duelo, sirviendo no solo para decorar el aparato ceremonial, sino también el interior del templo.

17 Allo Manero, 1994: 223.

18 Quiroga Conrado, 2003: 231.

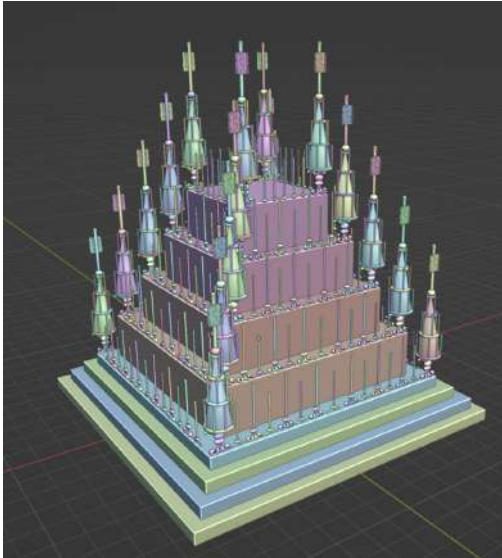


Figura 6. Proceso de Modelaje tridimensional.

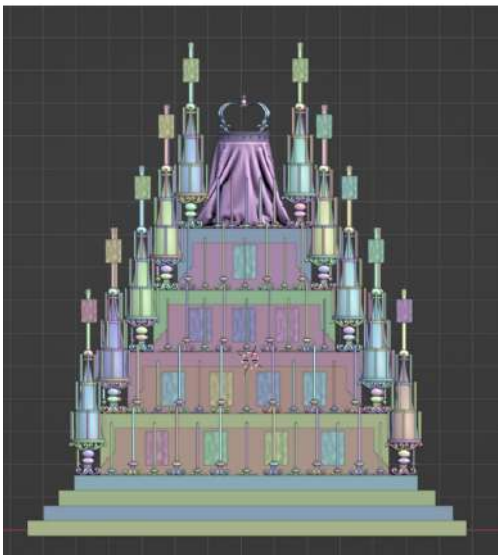


Figura 7. Modelo tridimensional terminado.

Estas producciones presentaban generalmente unas medidas aproximadas de 60 cm de largo por 40 cm de ancho, distinguiendo entre aquellas que se pegaban a las hachas (40 cm de largo por 30 cm de ancho) y aquellas que se distribuían en los cirios (31 cm por 20 cm). Conocemos la existencia de papeles mayores y menores gracias a un recibo pagado en 1700 por D^a Francina Azforteza para el funeral de su marido¹⁹.

El modelado 3D del “obelisco de luz” erigido a Carlos II

La aplicación de las técnicas de modelado 3D se convierten en una herramienta fundamental en la presente investigación, ya que permiten materializar visualmente elementos del pasado que han desaparecido o cuya existencia solo ha quedado registrada a través de fuentes escritas, gráficas o testimonios indirectos. En el caso concreto del catafalco levantado a

Carlos II en Mallorca, el uso de técnicas digitales ofrece la posibilidad de recrear con fidelidad su forma, dimensiones y ornamentación, a partir del análisis documental y gráfico.

Este apartado expone el proceso seguido para la elaboración del modelo tridimensional,

¹⁹ Quiroga Conrado, 2003: 249.



Figura 8. Texturas realizadas por el alumno siguiendo las originales en el grabado.



Figura 9. Texturas realizadas por el alumno siguiendo las originales en el grabado.

incluyendo la selección de fuentes, la interpretación arquitectónica, y las decisiones tomadas en el entorno digital. Asimismo, se reflexiona sobre las limitaciones inherentes a este tipo de reconstrucción, así como las ventajas que ofrece en términos de divulgación, conservación del patrimonio efímero y experimentación visual.

En primer lugar, antes de comenzar el trabajo con el *software de diseño asistido por ordenador*, se *procedió a* la realización de varios bocetos o anotaciones a fin de tener un esquema previo sobre la morfología y dimensiones del túmulo (Fig. 2 y 3), teniendo en consideración que la reconstrucción que se ha llevado a cabo es una hipótesis con respecto al túmulo original, sobre todo en cuestiones relativas a la policromía de algunas superficies, las cuales se han intentado aproximar respetando lo máximo posible las fuentes primarias.

Una vez realizada la etapa de bocetaje y anotaciones, el primer paso de nuestra reconstrucción consistió en la elección de un *software* adecuado, teniendo en cuenta el resultado que esperamos obtener. En nuestro caso se ha trabajado con *Blender 4.3 para todo lo relativo a modelado, composición y renderizado final*, mientras que la creación de materiales y texturas se ha llevado a cabo en *Blender, Substance Painter 6.2 y Adobe Photoshop 2021*, el cual resultó fundamental para realizar una fase de postprocesado. Paralelamente también cabe destacar el uso de los *Add-ons ZenUV y Fspy*. El primero fue fundamental para una correcta aplicación de materiales, detalles visuales y efectos, mientras que el segundo se empleó para todo lo relativo al cálculo y encaje de la perspectiva.

Elegidos los programas, se procedió con el modelado tridimensional, dando prioridad al modelado de las formas básicas y siguiendo las medidas aproximadas que conocemos gracias a la relación de sucesos (Fig. 4). Cabe destacar que las medidas, como se ha mencionado anteriormente, aparecen en palmos, medida que no es exacta y al pasarse a metros puede presentar ligeras variaciones respecto

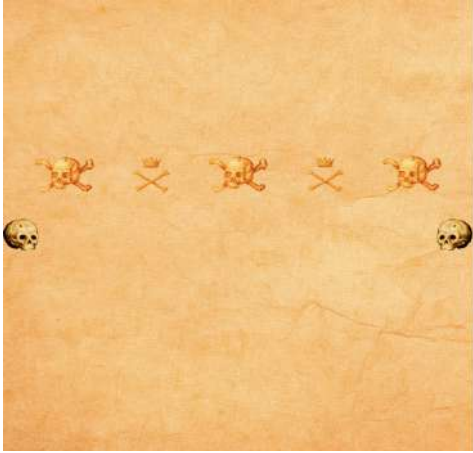


Figura 10. Textura con pinturas macabras.



Fig 11. Textura realizada en Adobe Photoshop.

a la representación del grabado. Debido a la falta de información, en la relación de sucesos, sobre las medidas de las hachas o la corona -presentes en la parte superior del túmulo- se tomó como fuente de primer orden el soporte gráfico. Después del modelado de la geometría básica se fueron realizando el resto de los elementos de la estructura (Figs.5 y 6), respetando las medidas y disposición que aparece en la relación de sucesos y el grabado, consiguiendo así el modelo 3D del cuerpo completo (Fig. 7).

Para la creación de materiales y texturas, se siguió en todo momento la información proporcionada por los documentos conservados. De esta forma, materiales más sencillos como la bayeta negra, que envolvía al túmulo, o los dorados se realizaron en el propio software de *Blender* o en *Substance Painter*, mientras que elementos más concretos, como los papeles que decoraban las hachas y cirios o la decoración macabra, presentaban una complicación añadida al no tener registros de ellos más allá del grabado, por lo que se optó por la realización desde cero de ambas texturas. En el caso de las pinturas macabras, se importaron en *Adobe Photoshop* una serie de dibujos (Figs. 8 y 9) teniendo como referencia los que aparecen en el grabado original (Figs. 10) para aplicarlos posteriormente en el escritorio de trabajo de *Blender*. En el caso de los escudos de Carlos II (Figs.



Figura 12. Diseño final renderizado.



Figura 13. Diseño final renderizado.

11) se siguió un proceso parecido con la salvedad de que se intentó conseguir el efecto de temperas que presentaría esta decoración.

Terminada la fase de texturizado, se procedió a la incorporación de la iluminación. Mientras que, por un lado, se buscó una fuente lumínica que permitiera apreciar la totalidad de la obra y todos sus detalles -evitando así la presencia de zonas oscuras que pudieran generar confusión-, por otro lado, se empleó un fondo negro para reflejar la naturaleza luctuosa que la pieza exigía, recreando así una atmósfera de penumbra. Asimismo, se procuró captar la refracción de los metales y el brillo de los distintos materiales, aprovechando también la luz que proyectaban las velas dispuestas a lo largo del catafalco.

Por último, una vez ajustados los balances lumínicos, se procedió a la fase de renderizado, etapa en la que se pudieron extraer imágenes con los resultados definitivos de nuestro modelo (Figs. 12 y 13). El resultado final es satisfactorio, dado que se muestran con detalle todos los elementos que se describen en la

relación de sucesos, así como una imagen tridimensional del túmulo regio. Además, gracias a la naturaleza digital de nuestra reconstrucción, el modelo conseguido puede servir no solo para diferentes funciones como la difusión, su inclusión en medios audiovisuales o de realidad virtual, sino también permite realizar cambios en función del avance del conocimiento en materia de arquitectura efímera.

Conclusión

Nuestra investigación ha permitido recuperar, interpretar y visualizar un episodio singular del arte efímero barroco en la isla, devolviendo a nuestro presente una manifestación estética y simbólica que, por su propia naturaleza, no ha llegado a conservarse. A través del uso de las herramientas digitales, ha sido posible no solo superar la bidimensionalidad del soporte gráfico grabado, sino recrear la forma y estructura del catafalco con un alto grado de fidelidad o explorar sus valores formales, iconográficos y rituales en un contexto funerario de gran carga política y religiosa.

Este capítulo demuestra el valor de la tecnología como medio para preservar y divulgar el patrimonio inmaterial, al tiempo que abre nuevas vías para el estudio interdisciplinar entre historia del arte, arquitectura, diseño y humanidades digitales. Si bien toda reconstrucción implica una parte de interpretación, el rigor documental y metodológico empleado garantiza una propuesta coherente y fundamentada, que invita a seguir profundizando en el conocimiento de las prácticas ceremoniales del Barroco en los territorios de la Monarquía Hispánica.

Para concluir debe destacarse que el presente trabajo multidisciplinar es fruto de un análisis exhaustivo de las fuentes documentales frente a las reconstrucciones generadas mediante inteligencia artificial sin supervisión de una persona experta. Si bien las tecnologías que implementan la IA pueden ofrecer resultados visualmente atractivos y rápidos, su aplicación en contextos patrimoniales corre el riesgo, sin una base documental sólida, de derivar en interpretaciones erróneas o anacrónicas que distorsionan y desvirtúan por completo la comprensión histórica. De esta forma, el trabajo interdisciplinar, el respeto por las fuentes primarias y la coherencia estilística se convierten en pilares fundamentales para devolver a la memoria colectiva obras efímeras del pasado. Esta metodología no solo aporta veracidad, sino que también convierte la visualización digital en una herramienta educativa, académica y cultural de verdadero alcance, frente a los riesgos de simplificación o espectacularización propios de los modelos generativos automáticos.

Fuentes impresas

Truyols y Dameto, N. (1701). *Real pompa funeral, que a las augustas cenizas, y amables memorias del catolico Rey de las Españas, D. Carlos Segundo de Austria, el descado, consagró ...Nicolás Tuyols, y Dameto ... en el Reyno... de Mallorca, a 30 de Noviembre del año 1700*. Mallorca: imprenta de Melchor Guasp.

Bibliografía

- Allo Manero, M.A. (1994). "Organización y definición de los programas iconográficos en las exequias reales de la Casa de Austria", *Semata: Ciencias sociais e humanidades* (6), 223-235.
- Allo Manero, M. A. (2003) "La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria", *De arte: revista de historia del arte*, (2), 145-164.
- Allo Manero, M.A. y Esteban Llorente, J. F. (2004). "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: Siglos XVI, XVII y XVIII", *Anigrama* (19), 39-94.
- Bonet Correa, A. (1993). "La arquitectura efímera del Barroco en España", *Norba: Revista de arte* (13), 23-70.
- Cruz de Amenábar, I. (1997). "Arte festivo barroco: un legado duradero", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (10), 211-232.
- Fullana Puigserver, P. (2014). "Un archipiélago para los Borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII" en Martínez Shaw, C. & González Morales, C. A. (Eds.), *Fiestas y celebraciones en las cortes del mundo hispánico*, UNED, 259-278.
- Gómez Ruiz, Ó. (2024). *Recuperando un ejemplo de arquitectura efímera: análisis y reconstrucción virtual del túmulo funerario de Carlos II en la ciudad de Zaragoza*. Córdoba: Universidad de Córdoba. URL: <http://hdl.handle.net/10396/27571>.
- ICOMOS (2017): *Los principios de Sevilla. Principios internacionales de la Arqueología virtual*. Disponible en: <https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/06/Seville-Principles-IN-ES-FR.pdf> [Fecha de consulta: 21 de julio de 2025].
- Juan Vidal, J. (2019). *Mallorca en tiempos de Carlos II*. Palma: El Tall.
- Mínguez Cornelles, V. M. (2019). "La fiesta áurea durante el reinado de Carlos II. El esplendor del barroco efímero", *Ars & Renovatio*, (7), 431-448.
- Mínguez Cornelles, V. M. (2019). "Los dos cuerpos de Carlos II", *Libros de la Corte*, (4), 68-91.
- Pascual Ramos, E. (2023). "Fiesta y ceremonia por el monarca ausente. La real proclamación de Luis I en la capital del reino de Mallorca", *Investigaciones Históricas. Época Moderna Y Contemporánea*, (43), 554-581.
- Pascual Ramos, E. (2024). "Representar la ausencia. Celebraciones de los ciclos vitales de la familia real en la capital del reino de Mallorca a finales del Antiguo Régimen (1715-1833)", *Memoria y civilización: anuario de historia* (27), 277-308.

- Perelló Ferrer, A. (1988). "Las exequias de Carlos III en Palma de Mallorca", *Revista d'història moderna* (8), 591-604.
- Prieto Hames, P. (2024). "From an Engraving to a Virtual Reconstruction: The 3D Modelling of Maria Amalia of Saxony's Funerary Ceremony in the Cathedral of Barcelona", *International Journal of Humanities and Arts Computing*, (18), 2, 265-281. Doi: <https://doi.org/10.3366/ijhac.2024.0336>.
- Quiroga Conrado, M. (2003). "Los papers de morts mallorquines como muestra de la heráldica funeraria efímera", *Emblemata* (9), 231-288.
- Revenga Domínguez, P. (2006-2007). "Ceremonia, fasto y realeza. Las relaciones de fiestas toledanas del siglo XVIII", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario* (38-39), 233-256.
- Revenga Domínguez, P. y Cejas Rivas, D. (2021). "Estudio y reconstrucción virtual del túmulo funerario erigido para las exequias de María Luisa de Orleans celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid (1689)", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 42, 90-101. Doi: 10.4995/ega.2021.13782.
- Revenga Domínguez, P. (2022). "Desfiles aristocráticos, mascaradas populares y artificios luminosos en los fastos regios del Toledo dieciochesco", *Revista de Humanidades*, 46, 167-188.
- Revenga Domínguez, P. y Prieto Hames, P. (2024). "Del dibujo de José de Paz Ribera al modelado 3D: Reconstrucción virtual del catafalco erigido en la catedral de Toledo para las exequias de Luis I (1724)", *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 13, 189-202. Doi: <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v13i.17685>
- Revilla, F. (1978). *Quince cuestiones de la historia psicosocial del arte*. Barcelona: RM.
- Sanz Ayán, C. (2009). "La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II" en Ribot García, L. (Coord.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. España: Centro de Estudios Europa Hispánica, 241-268.
- Sebastián López, S. y Alonso Fernández, A. (1973). *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Palma de Mallorca: Estudio General Luliano.
- Soto Caba, V. (2004). "Pintura y Policromía. Notas sobre el color en la fiesta barroca" en Martínez Burgos, P. y Rodríguez González A. (Coords.), *La fiesta en el mundo hispánico*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 351-370.

ARQUITECTURA, ESTÉTICA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: ESTUDIO Y RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE LA ANTIGUA CASETA DEL CÍRCULO DE LA AMISTAD DE CÓRDOBA

Manuel Antonio Pérez Rivas

Introducción

La antigua Caseta del Círculo de la Amistad de Córdoba se considera uno de los principales monumentos que conforman el patrimonio relacionado con la arquitectura del hierro y el Modernismo en Córdoba, siendo, a su vez, un ejemplo de construcción reflejo del poder económico y social de la burguesía cordobesa a finales del siglo XIX y principios del XX. El objetivo del presente estudio consiste en obtener una visión integral del edificio a través del análisis histórico y arquitectónico, incluyendo una reconstrucción virtual de la apariencia arquitectónica y estética del edificio en el momento de su concepción.

Resulta indispensable hoy en día el abordaje de la arquitectura contemporánea dentro de su propio entorno, más aún, cuando nos encontramos en una ciudad como Córdoba, donde la herencia cultural de la ciudad es bastante profunda. Armonizar “lo nuevo” con “lo antiguo” es un claro reto del contexto patrimonial ante el que nos encontramos.

Descripción y delimitación del entorno de estudio: el ensanche de la ciudad

La ocupación francesa fue, en parte, beneficiosa para Córdoba, gracias a ciertas reformas urbanas y administrativas. Tras la Batalla de Alcolea se creó la Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes, y el Cementerio de Nuestra Señora de la Salud. Fruto del pensamiento ilustrado, se inauguraron los Jardines de la Agricultura en 1811, se abrió el Paseo de la Victoria, donde se trasladó en 1820 la Feria de Nuestra Señora de la Salud, y se creó el primer plano de la ciudad (plano de los franceses).

La trama islámico-medieval no respondía a las necesidades de los nuevos ciudadanos y, por ello, se sacrifica buena parte del legado urbanístico del Medievo en pro de la higiene y la comunicación. Las puertas de la ciudad comienzan a demolerse en 1852, siendo la primera derribada la del Rincón y la última la Puerta

Osario en 1855 (Fig. 1). Aunque solamente se conservaron cuatro de las quince murallas que poseía la ciudad, lo cierto es que la pérdida patrimonial posibilitó el saneamiento de la ciudad, el tránsito del comercio, la aplicación de nuevas fórmulas arquitectónicas, así como supuso la mejora en el ámbito de la higiene, evidenciándose en el cambio del acerado y empedrado en 1842 o la instalación del alumbrado eléctrico en 1882¹.

El acontecimiento decisivo para las remodelaciones urbanísticas de la segunda mitad del siglo XIX, fue la llegada del ferrocarril en 1859, que promovió un incipiente desarrollo económico, demográfico y urbano que dio paso a la configuración de la Córdoba actual. Tras la crisis de 1898, la minería, el mencionado establecimiento del ferrocarril y la primera industria supusieron pilares fundamentales en la reactivación económica, cosa que repercutió de buena manera en la arquitectura, la cual se encontraba también condicionada por el encarecimiento de los materiales. En el tiempo de la remodelación del paseo-salón de la Victoria, coincide también el ensanche de la Avenida del Gran Capitán, siendo estos dos proyectos los más ambiciosos de la época (Fig. 2).

El Mercado Victoria se ubica en la segunda sección del paseo homónimo, que tuvo su origen en 1774 con la alameda que formalizaría el corregidor Carvajal Mendoza. En 1865, ante la necesidad de incrementar el espacio de la Feria de Nuestra Señora de la Salud, el consistorio compra el desamortizado Convento Franciscano de Nuestra Señora de la Victoria para derribarlo y utilizar sus huertas como vivero de las plantaciones del nuevo paseo. Con esto, la antigua alameda se transforma en un paseo-salón que alcanzará su configuración actual de tres secciones en 1891, obra del arquitecto municipal Pedro Alonso² (Fig. 3).

Dicho paseo delimita en su lado norte con los Jardines de la Agricultura, debidos al arquitecto Rafael de Luque y Lubián, en 1864; y en su lado sur con la avenida Conde Vallellano, ampliación que en 1954 realizó José Rebollo hasta el nuevo puente de San Rafael. En cuanto a Conde Vallellano, el trazado de la avenida, de gran anchura y flanqueada por bandas ajardinadas, fue un importante proyecto que funcionaba como una nueva y moderna entrada³. Todo este conjunto actúa aún hoy como un cinturón ajardinado que bordea el casco histórico y el centro neurálgico, donde, además de los jardines, las fuentes y los monumentos urbanos ofrecen una imagen sosegada.

1 Illescas Ortiz y Villar Movellán, 1985: 89.

2 Torres Márquez y Naranjo Ramírez, 2012: 88.

3 Daroca Bruño, 2000: 266.



Figura 1. La Puerta de Osario, Su derribo supuso todo un símbolo de la apertura del urbanismo cordobés a las nuevas tendencias urbanísticas del momento. Fuente:<http://notascordobesas.blogspot.com/2011/06/la-puerta-del-osario.html>

La unión entre los dos nuevos paradigmas artísticos. Córdoba frente a la arquitectura del hierro y el estilo modernista

El hierro, un material que hasta el momento solo conocía atribuciones constructivas, pasa a ser ahora la base para el diseño y ornamento de edificios. Buen ejemplo de ello es la Caseta, lugar donde, la ornamentación a base de círculos entrelazados en el friso que viene a conectar con la techumbre, es buena muestra de la lucidez ornamental que caracteriza a la Fundición La Catalana.

Los avances técnicos conseguidos durante el siglo XVIII y XIX en los procesos de producción del hierro, dieron a este material una nueva dimensión que lo convirtió en un motor esencial de la naciente industria de la época. Pero no solo llegó a destacar en el terreno industrial, sino que pronto traspasó esa capacidad, introduciéndose en otros terrenos algo más alejados como el artístico, y en este caso que nos atañe, el arquitectónico. Este hecho desembocó en una riqueza técnica sin parangón, tal y como demuestran algunos casos significativos como el Madrid de la vanguardia del siglo XIX, lugar en el que se conservan edificios con fachadas de hierro forjado, material que fue usado por la burguesía progresista para visibilizar su prospera bonanza económica.

Un momento trascendental en la aplicación del hierro como sistema constructivo se produjo en los primeros decenios del siglo XVIII, cuando el británico Abraham Darby usa el coque en lugar de emplear el tradicional carbón vegetal



Figura 2. Plano del entorno del Paseo Victoria realizado mediante la vista del IGN. Fuente <https://www.ign.es/web/ign/portal>.

para obtener hierro. A partir del citado suceso y a lo largo de toda la centuria, una serie de sucesivos intentos llevan al establecimiento de una industria siderúrgica que permite conseguir un material superior al conocido hasta entonces⁴.

Aunque, a nivel general, el concepto de Modernismo se encuentra estrechamente vinculado al ámbito de las artes plásticas, en España tuvo una mayor repercusión en dos manifestaciones bien diferenciadas; por un lado, la arquitectura y artes aplicadas; por otro la arquitectura. Consecuentemente, es difícil abordar términos como el de “pintura modernista” cuando, en la propia época, operaron el Simbolismo, Impresionismo o Posimpresionismo, cada uno con sus pautas definitorias. Así, la mayoría de historiadores han preferido hablar de artes plásticas en los años del Modernismo. Sea como fuere, el Modernismo, en su raíz más básica supuso la superación de los modelos historicistas y una renovación estética y cultural⁵.

Básicamente, el nuevo estilo surge como protesta ante las normas, buscando formas más espontáneas y renegando de la tradición, en consonancia con los principios de Ruskin. Surge así un modelo literario y artístico en el que los/las artífices prestan una atención considerable al ámbito decorativo, apreciándose en él una clara tensión entre “lo clásico” y los parámetros modernistas europeos⁶.

Buen ejemplo de ello es la pintura catalana de fin de siglo, que partirá de los impresionistas en cuanto al gusto por la luz, desembocando más tarde en el Simbolismo obstante, lo fundamental en este ámbito fue la búsqueda de

4 Benevolo, 1982: 44.

5 Freixa, 1992: 4-6.

6 Gómez-Moreno, 1993: 512.



Figura 3. Vista aérea del centro de Córdoba a mediados del siglo XX. Fuente: colección particular.

la sencillez y la cotidianidad, de la que artistas como el pintor Ramón Casas impregnó toda su obra. Este autor y otros como Santiago Rusiñol serán los protagonistas de la renovación técnica y temática artística de la Cataluña del momento⁷.

A la luz de lo expuesto anteriormente, durante el siglo XIX, los artistas españoles que se interesaban por la vanguardia viajaron a París. Esta ciudad, paradigma de la modernidad, abrió las puertas, a través de sus diferentes Salones, a nuevos estilos que ya se desarrollaban en el centro de Europa y de los que producciones artísticas como las de Víctor Horta en el terreno de la arquitectura dan buena fe. Sin

embargo, seguía siendo obligado para los alumnos de las academias la visita a Roma, donde encontraban buena muestra del “arte oficial”.

El desarrollo del Modernismo en Córdoba

El Modernismo, estilo que se desarrolla entre finales del siglo XIX y la década de 1920, llega a Córdoba a la par que el Eclecticismo y el Regionalismo, influenciado, en gran medida, por la corriente catalana e impulsado por una poderosa burguesía.

A partir de 1890, Córdoba se adhiere a la corriente modernista de la mano del arquitecto Adolfo Castiñeyra⁸, coincidiendo la remodelación del Paseo de la Victoria y el ensanche de la Avenida del Gran Capitán. En cuanto a los Jardines de la Victoria, tienen su origen en 1774 con la alameda que formaliza el corregidor Carvajal Mendoza. En 1865 el Convento de la Victoria se transforma en un paseo-salón que alcanzará su configuración actual de tres secciones en 1891, obra de Pedro Alonso. Además de la Caseta del Círculo se ubicó, en el mismo tramo y en el mismo año, el Kiosco de la Música de Felipe Saiz de Varanda⁹.

7 Freixa, 1992: 10.

8 Rubio Pozuelo, 2020 :134.

9 VV.AA., 2003: 65.

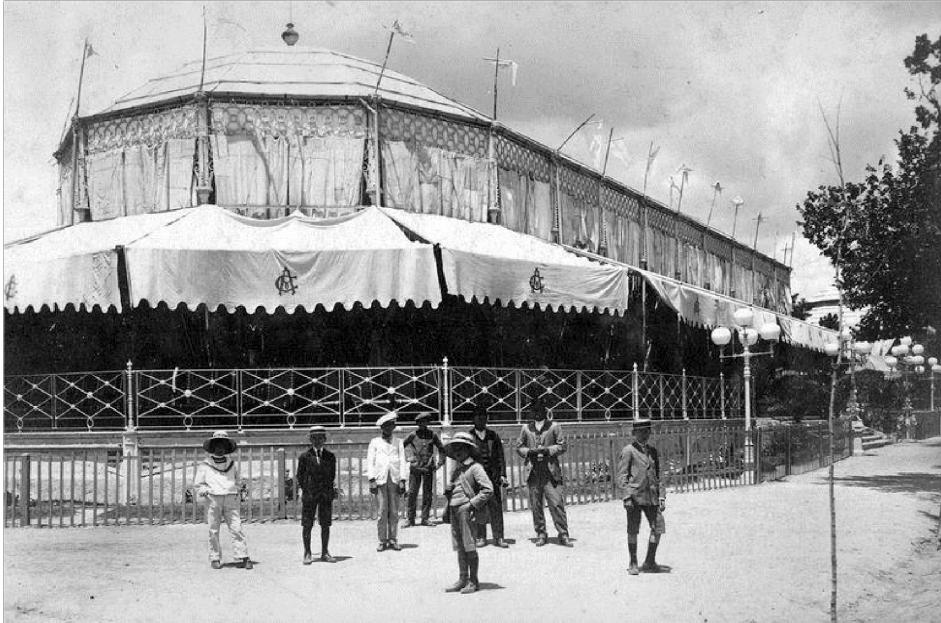


Figura 4. Vista de la Caseta del Círculo de la Amistad en 1920. Fuente: A.M.C., A186-6/F 10-13.

Si bien la ciudad adolecía de una reducida solvencia económica y escaso movimiento demográfico, tras la crisis de 1898 la minería, el establecimiento del ferrocarril y la primera industria supusieron pilares fundamentales para su reactivación, repercutiendo favorablemente en la arquitectura¹⁰.

El edificio modernista fue concebido como un conjunto utilitario donde las artes aplicadas adquirieron gran desarrollo, por lo que fue fundamental la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, cuyos yeseros ejercieron un papel fundamental en la ornamentación de las fachadas. De esta forma cabe destacar que el modernismo cordobés se limitó al decorativismo exterior y no se desarrolló en cuanto a disposición espacial.

La antigua Caseta del Círculo de la Amistad: análisis morfológico

Tras haber realizado una breve contextualización histórica, es necesario realizar una descripción formal de la construcción actual de la que fue la Caseta del Círculo de la Amistad. El edificio es conocido actualmente como el "Mercado Victoria", siendo uno de los principales mercados gastronómicos de Andalucía. Está ubicado en la ciudad de Córdoba, concretamente en el Paseo de la Victoria s/n.

¹⁰ Illescas Ortiz y Villar Movellán, 1985: 11.



Figura 5. Vista de la Antigua Caseta del Círculo y Templete de la Música Anexo desde el Paseo de la Victoria. Fuente: Colección particular



Figura 6. Vista exterior de la férrea estructura de la Caseta. Fuente: <http://edicion11.premiodearquitecturafelixhernandez.es/caseta-circulo-amistad>.

Compuesto por materiales constructivo de forja de hierro, fábrica de ladrillo (hoy desaparecida pero presentada en nuestra reconstrucción), cristal y zinc (Fig. 4), presenta una planta poligonal, delimitada por delgadas columnas de forja.

El suelo flotante se eleva sobre la cimentación original sin dañarla y queda cubierto por baldosas hidráulicas. Con respecto a la volumetría y alzado del inmueble, carece de paredes, habiéndose habilitado en su lugar lonas sintéticas eléctricas que respetan la estructura abierta de forjado. El edificio es concebido como un gran bloque de estructura de forja, con un fuerte poder visual dentro del marco en el que se inscribe (el Paseo de la Victoria), rodeado por un marco ajardinado de reminiscencias claramente burguesas (Fig.5). En él, contrasta lo pesado del material con la ligereza de las paredes, totalmente abiertas y las delgadas columnas de hierro. Actualmente, está coronado con una cubierta de zinc.

En lo concerniente a las fachadas, respetan la construcción primitiva y quedan abiertas, abiertas, al igual que el bloque forjado (Fig.6) que realizara la fundición La Catalana. El cerramiento de las fachadas mediante la disposición de lonas se ha respetado en la rehabilitación del inmueble, manteniendo así mismo concepto, con la salvedad de que las lonas son sintéticas y se accionan eléctricamente. La transparencia será uno de los elementos más importantes en el interior del inmueble, sumergiendo al visitante dentro de un corpus donde la luz del exterior viene a formar parte del interior¹¹.

Por último, debemos prestar atención a los elementos estructurales del edificio. La historia, como veremos en los siguientes apartados, ha hecho que esta edificación haya tenido diferentes etapas constructivas. Actualmente, el Mercado Victoria está constituido por una edificación exenta de hierro forjado, distribuida en dos plantas y cubierta de zinc. El cuerpo de obra hoy en día se encuentra derribado, habiendo sido sustituido por una terraza de hostelería con cerramiento de cristal, una auténtica pérdida para el patrimonio cordobés, puesto que se erigía como una de las principales obras pseudomudéjares construidas por Castiñeyra (Fig. 7 y Fig. 8).

Morfología, funcionalidad y características del edificio

En 1877 se construyó en el Paseo de la Victoria, enclave por aquel entonces de la Feria de Nuestra Señora de la Salud, una gran caseta de forja de hierro, de influencia claramente modernista, realizada por la fundición sevillana "La Catalana". Dicho evento, causó gran expectación en la sociedad cordobesa del momento¹², dado que la construcción de este monumento se erigía como una auténtica demostración del poder de la incipiente burguesía adherida al Círculo de

11 Diario de Córdoba, 1877: 2.

12 Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos, 1877: 2.

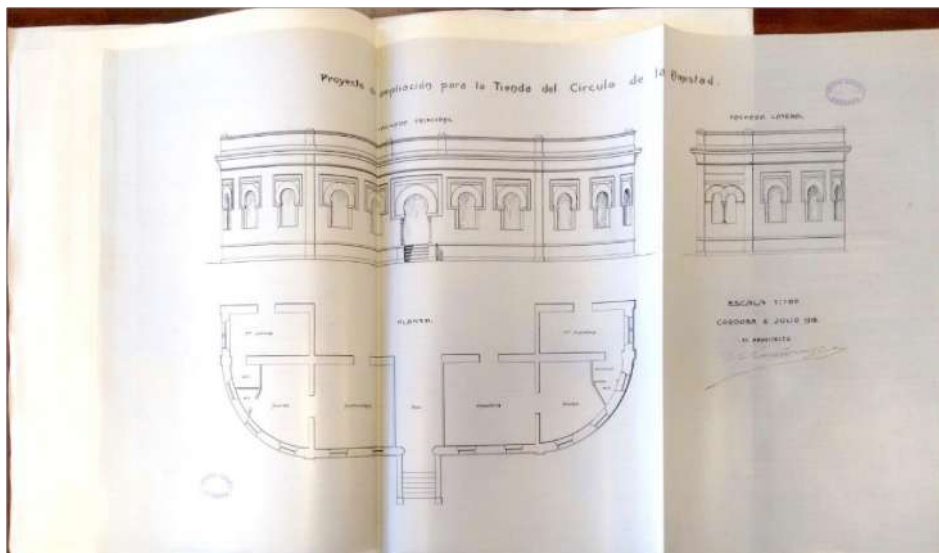


Figura 7. Plano de la ampliación de Adolfo Castiñeyra. Fuente: A.M.C., SF/C 00301001. Julio de 1918.

la Amistad, como así puede apreciarse en la prensa del momento: “Llaman mucho estos días la atención pública los trabajos que se están llevando a cabo en el real de la feria de la Salud para la colocación de la magnífica tienda del Círculo de la Amistad. La obra es muy sólida y grandes las dimensiones, y nos parece que ha de llamar mucho la atención y ha de satisfacer todas las exigencias”. De este proyecto decimonónico, aún se guarda en el Archivo Municipal de Córdoba el expediente de obra en el que se redacta la memoria por parte de la fundición sevillana sobre las características funcionales que este edificio debía tener¹³. Construcción que, por sus características formales y funcionalidad, puede vincularse con otros templete de similares características, véase el caso del Templete de Tío Pepe en la Feria de Jerez de la Frontera (Fig. 9). Construcción de características singulares en la ciudad de Córdoba que incluso llega a tener una representación propia entre las paredes del Museo Thyssen de Madrid, a través de la obra de Julio Romero de Torres (Fig. 10) que refleja a la perfección el ambiente de la época.

La intervención de Castiñeyra y Boloix

Adolfo Castiñeyra y Boloix (1856-1920) se establece en Córdoba hacia el año 1891, tras su periodo formativo en la Real Academia de San Fernando, y haber realizado sus primeros encargos en Madrid. Rápidamente desempeña cargos de

¹³ Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos, 1877: 2.

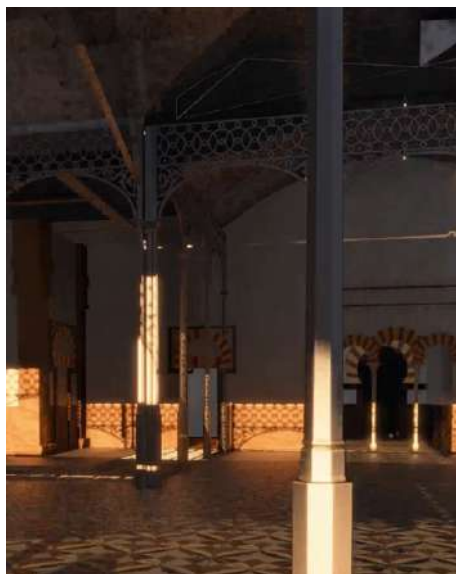


Figura 8. Hipótesis de reconstrucción virtual del pabellón interior (actualmente derribado) de la Caseta del Círculo de la Amistad a través del programa SketchUp. Elaboración propia.

gran relevancia en la ciudad: segundo arquitecto del Ayuntamiento de Córdoba en 1891, Director de la Escuela de Artes y Oficios en 1892, Arquitecto de la Diputación en 1893 así como Arquitecto Diocesano del Obispado en 1894. Desde 1900, perteneció a la Real Academia de Nobles Letras y Bellas Artes de Córdoba.

Entre los edificios más destacados de su producción se encuentran: la Iglesia de Santa Bárbara en Peñarroya-Pueblo Nuevo (1913), la terminación de la Iglesia de Villa del Río (1984) o incluso la restauración de la Iglesia de San Pablo de Córdoba (1987-1903) en la que participa junto a Mateo Inurria y en la que es digno de destacar; dentro de nuestra vía de estudio, la recuperación del estilo islámico, en la Capilla del Cristo de la Expiración (Fig.

11), dotando a este espacio de un carácter marcado por los nuevos estilos que se llevan a cabo en ese momento, conocidos popularmente como los “neos”.

En cuanto a edificios particulares, realizó en la capital las casas número 4, 6, 8, 11 y 13 de la calle Claudio Marcelo y otras tantas en Gondomar y en la Avda. Gran Capitán. En el número 32 de esta última alzó el magnífico palacete del magistrado Teófilo Álvarez Cid (1907), hoy sede del Colegio de Arquitectos¹⁴.

También pertenece su autoría el actual IES Maimónides (1906) (Fig. 12), destinado en un primer momento a Gobierno Civil y Diputación, así como a Escuela Politécnica, sin olvidar el palacete de Celestino Romero que el afamado arquitecto construye en Fuente Obejuna. Incluso, Castiñeyra y Boloix, intervino en la construcción de una parte del propio Círculo de la Amistad, haciéndose eco la prensa de la época: “Se dio cuenta (Sanz Noguer) de una instancia del Círculo de la Amistad solicitando ampliación de terreno en la parte posterior de la tienda establecida en el paseo de la Victoria para utilizarlo en la construcción de algunas dependencias necesarias en aquella. Los señores Vaquero, Azorín y Guerra Lozano sostuvieron el criterio de que la concesión fuese hecha previa la presentación del proyecto

14 Rubio Pozuelo, 2020:136-144.



Figura 9. Caseta "Tío Pepe" de Jerez de la Frontera. Fuente: Catálogo Bienes Inmuebles IAPH.

correspondiente. Los señores Barbudo y Santolalla expusieron la necesidad de aprobar la instancia para realizar las obras, teniendo en cuenta las garantías del Círculo de la Amistad en cuanto a la belleza de la reforma y considerando que la cesión podía hacerse sin carácter definitivo. Hizo el resumen el señor Sanz Noguier y fue aprobada la instancia, salvando el voto

los concejales de oposición en el sentido de que la obra se realizase con sujeción al proyecto".

El concepto "neo" en la ampliación de Castiñeyra

En 1918 el arquitecto D. Adolfo Castiñeyra y Boloix añade al pabellón una obra de ampliación de fábrica de ladrillo con elementos pseudomudéjares. Teniendo en cuenta la fama y prestigio adquirido por Castiñeyra en la sociedad cordobesa del momento, no es de extrañar que el Círculo de la Amistad, una de las entidades con más importancia de la ciudad, encargara a este autor la ampliación de su caseta de Feria.

Los motivos son evidentes. En las postrimerías de la segunda década del pasado siglo XX, la Feria de Nuestra Señora de la Salud ya alcanzaba una gran importancia social, motivo por el que el Círculo -lugar donde se concentraba la élite del momento¹⁵- quiso ennoblecer su caseta, confiando así en la experiencia de Castiñeyra.

Con su propuesta, el arquitecto rescató, en el pabellón anexo, motivos pseudomudéjares, demostrando no solo el influjo de los "neos", sino también otras corrientes del momento, así como el gusto por el estilo islámico, como ya hizo en la Capilla del Cristo de la Expiración de San Pablo¹⁶.

Este historicismo ecléctico regionalista, estaría integrado en palabras de Alberto Villar dentro de la corriente purista, programada por Vicente Lampérez

¹⁵ Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos, 1918: 2.

¹⁶ Pérez Escolano, 1983, 204-213.



Figura 10. "La Feria de Córdoba". Julio Romero de Torres, 1899-1900. Óleo sobre tabla. Fuente: Museo Carmen Thyssen.

y Romea, consistente en la aplicación de los estilos históricos a las necesidades de la arquitectura contemporánea, adentrándose pues dentro de una categoría puramente ornamental¹⁷. Así pues, y siguiendo a Villar, esta arquitectura del eclecticismo habría utilizado los estilos históricos, de forma tópica, destruyéndolos en los nuevos edificios según las características constructivas de la nueva creación.

Elementos relacionados con el mudéjar que encontramos en este pabellón anexo, tendrán a su vez una amplia relación en la regeneración de la arquitectura española, adaptada a los nuevos sistemas constructivos de las necesidades contemporáneas. Ejemplos significativos podemos encontrarlos en el conocido Teatro Falla de Cádiz, o incluso en numerosas plazas de toros españolas¹⁸ donde la adaptación de los elementos mudéjares a nuevos espacios

arquitectónicos son una constante. Otro señero ejemplo podemos apreciarlo en la Estación de Ferrocarriles Hispalenses, hoy apeadero de autobuses, que constituye un claro paradigma de eclecticismo, mezclando las líneas férreas propias de una estación de tren con el estilo neomusulmán. Aun así, es cierto, que a la hora de describir la apariencia del pabellón demolido, nos valdría la clara comparativa con el edificio de Veterinaria, actual Rectorado de la Universidad de Córdoba. Este es un edificio de corte neomudéjar, de fachada regionalista, ligado a la estética de la Mezquita Aljama de Córdoba, con motivos tan básicos como los arcos de herradura, elementos que se repiten en el pabellón de Castiñeyra. La construcción de este edificio se desarrolló a partir de 1912, franja temporal que viene a coincidir con la década en la que se plantea la ampliación de la Caseta, demostrando así la importancia del estilo regionalista y el influjo de los antiguos estilos para las nuevas construcciones de la ciudad.

Los avatares históricos, propios de una celebración como la Feria de Córdoba o el hecho de que la Caseta quedase obsoleta, propiciaron, hacia la segunda

17 Villar Movellán, 1987.

18 Rodríguez Barberán, 1990, 103-113.



Figura 11. Capilla del Cristo de la Expiración en la Iglesia de San Pablo de Córdoba. Viene a mostrar otras de las obras características marcados por el estilo "neo" de Adolfo Casitiñeyra. Fuente: ABC Córdoba.

mitad del siglo XX, el derribo del pabellón. Gracias a nuestra propuesta de reconstrucción virtual, podemos aproximar y recuperar el aspecto y estética que presentó la caseta tras la intervención de Castiñeyra.

Proceso de modelado 3D de la Caseta del Círculo de la Amistad

En este epígrafe, desarrollamos el proceso que hemos seguido para reconstruir en 3D la Caseta del Círculo de la Amistad en los tiempos

inmediatamente posteriores a su construcción (circa 1900-1920), siguiendo como hoja de ruta las palabras de García Lascurain quien afirma «que medir y dibujar un edificio permite, a quien lo hace, conocer sus formas y estructuras. Una obra de arquitectura es un testimonio de su época, del medio humano en que fue realizada. La disposición de sus espacios, sus dimensiones, su forma y colorido hablan, para quien sabe escucharlos, del alma de sus creadores, de la cultura de los hombres entre quienes fue erigida, del sentir de sus realizadores»¹⁹.

Para lograr el modelado 3D, se ha utilizado el programa SketchUp 2017 y se han seguido los criterios y procesos que exponemos a continuación.

En primer lugar, la base de nuestro trabajo ha consistido en el estudio de todos los elementos presentados hasta ahora, documentándonos a través de la historia de la construcción, visualizando diferentes imágenes digitales como analógicas del mismo, así como diferentes fotografías de la celebración de la Feria de Nuestra Señora de la Salud en los entornos próximos al periodo comentado. De igual modo, debemos mencionar la búsqueda de imágenes de Google Earth entre los años 2004 y 2006, donde figuraban elementos existentes anteriores a las restauraciones llevadas a cabo y de las cuales hemos podido perfilar algunas estructuras, no percibidas en los planos disponibles, así como la observación de la evolución del conjunto, y sus espacios más cercanos

Por otra parte, se han llevado a cabo investigaciones fotográficas disponibles en Street View, sobre todo a partir de los años próximos a la llegada del sistema de visualización, búsqueda en el fondo bibliográfico en Google, Bing, donde hay algunas imágenes correspondientes a elementos más recientes (circa 1950-1970). Asimismo, la búsqueda en Street view fue fructífera, ya que se encontraron algunos

¹⁹ García Lascurain, 1995: 47.



Figura 12. Modelado 3D del edificio en el programa de diseño asistido SketchUp. Elaboración propia.

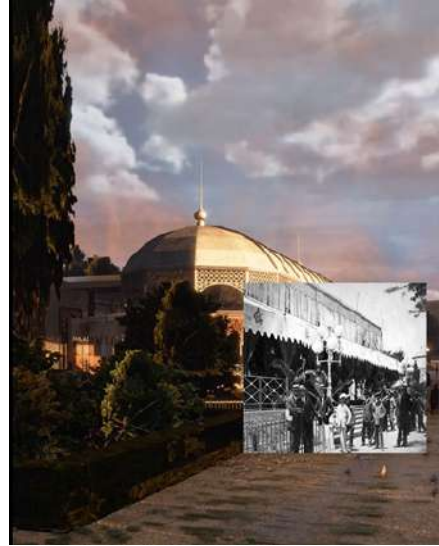


Figura 13. Comparativa entre la propuesta de reconstrucción virtual y una fotografía original de la Caseta del Círculo de la Amistad. Elaboración propia.

elementos correspondientes al periodo comprendido entre 1920 y 1930 que no aparecían en el plano y que han ayudado a completar nuestra reconstrucción. Sin olvidar las imágenes, consultorio bibliográfico del Diario Córdoba, pinturas como la obra de Julio Romero de Torres -importante por el simbolismo y significado para la región de Córdoba- e imágenes de la feria, las cuales poseen un carácter menos artístico pero no por ello menos valioso para la reconstrucción virtual.

Proceso de virtualización en SkeptchUp

Para comenzar con el proceso de reconstrucción virtual, fue de vital importancia atender a las fuentes documentales, ya que permitieron acometer una visión optimizada del espacio, así como de los diversos elementos que compusieron la Caseta del Círculo de la Amistad y que se fueron añadiendo conforme se iba perfilando la estructura en el escritorio de modelado de SketchUp.

Realizados los perfiles y los principales elementos compositivos del espacio, se procedió con la elaboración de los objetos más complejos y, poco a poco, mientras progresábamos se acometieron también los detalles intrincados de las forjas y, consecuentemente, la base y delimitación de los espacios.

En cuanto a la organización de los polígonos dentro del proyecto, debemos destacar que la formación compacta de nuestro edificio fue organizada en



Figura 14. Renderizado de SketchUp en el que se aprecia el modelado 3D de la Caseta del Círculo de la Amistad, inserto en el contexto urbano cordobés. Elaboración propia.

función de la armonía, simetría y concordancia entre las formas, constituyéndose estas últimas en un solo elemento, que se definió como un grupo modulable. Las forjas y el resto de los elementos decorativos formaron parte del modelado como componentes independientes, en los que se realizaron pequeñas correcciones para acercarlos lo máximo posible al aspecto que presentó el edificio en las fuentes primarias.

En lo concerniente al aspecto y estética del interior del edificio, se ha llevado a cabo a través de la consulta de imágenes, dando prioridad a aquellas que son anteriores a la reconstrucción de 2005. Además, las fuentes gráficas han permitido realizar un análisis y estudio exhaustivo del color y de los ángulos, encontrando un respaldo y correspondencia con los planos. Esto nos ha permitido

proponer una reconstrucción correcta y fiel a la realidad, contando con minuciosos detalles como arcos, arcadas y detalles, otros elementos que hemos podido percibir como distintos complementos decorativos estructurales, imperceptibles y sustanciosos para nuestro modelado.

Además, usando la búsqueda de diversos ángulos específicos en el programa base de nuestro espacio de trabajo, intentamos realizar búsquedas y análisis para intentar superar algunos obstáculos en espacios, intentando asemejarnos a las características de ángulo de perspectiva y de profundidad de campo, para realizar una mejor concordancia con los datos planimétricos obtenidos para poder tener a ciencia cierta una correspondencia con los planos.

Por otra parte, ya una vez afianzado todo ello, dada la versatilidad del programa, a través de fotografía y grabados, de la cuales en ALAMY se pueden encontrar detalles del aspecto de parques, podemos contemplar una perspectiva y realidad histórica que ha sido de interés para la planificación y maquetación de un fondo multimedia de calidad, permitiendo al lector, trasladarse al periodo

comprendido. (Fig. 13 y Fig. 14).

Para la planificación del anexo de la caseta del círculo de la amistad, con arcadas cordobesas y decoraciones árabes acordes al historicismo español del momento, procedimos a la búsqueda de imágenes y edificios interiores que permitieran llevar a cabo un estudio de sus funciones y realidades y con ello ayudar en la reconstrucción. Gracias a que poseemos los planos, hemos podido aportar color y un modelado al aspecto de la cara trasera del mismo espacio tratado.

Conclusiones

En la Antigua Caseta del Círculo de la Amistad encontramos uno de los principales monumentos que conforman el patrimonio cultural de la Córdoba contemporánea. Un enorme acervo cultural, marcado por los valores que este edificio alberga y que, sin duda alguna, deben ser transmitidos a generaciones venideras. La entidad física que hoy encontramos alberga en su interior un patrimonio inmaterial que refleja las costumbres de la sociedad cordobesa y cómo estas han ido cambiando a lo largo del último siglo.

Pero, sin duda alguna, uno de los valores de nuestro trabajo que debemos señalar al finalizar el mismo es la transversalidad a través de la cual hemos podido trabajar. La historia, el arte y la estética, en sus diferentes facetas, pueden ayudar a otras ramas del saber a obtener un conocimiento mucho más objetivo. La información obtenida a través de la búsqueda bibliográfica, investigaciones y análisis histórico, urbano y arquitectónico nos ha ofrecido la posibilidad de recrear, mediante la utilización de las nuevas tecnologías, la estética y aspecto de la construcción propuesta, incidiendo en la importancia de la digitalización del patrimonio y de su valor para la transferencia del conocimiento, siempre que esto se realice con criterios de rigor y autenticidad, evitando perjudiciales veleidades creativas²⁰.

20 Revenga Domínguez y Cejas Rivas, 2021: 99.

Fuentes documentales

- Archivo Municipal de Córdoba (1891). *Proyecto de reforma del campo de la Victoria*. Ref. SF/C 00249-027.
- Archivo Municipal de Córdoba (1918). *Expediente de obra de la Tienda del Círculo de la Amistad (Contiene plano y memoria)*. Ref. SF/C 00301-001, julio.
- Archivo Municipal de Córdoba (1920). *Fotografía de la Caseta del Círculo de la Amistad*. Ref. A186-6/F 10-13.
- Archivo Municipal de Córdoba (s.f.). *Fotografía de la Caseta del Círculo de la Amistad*. Ref. A194-103/F183.
- Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos (1877). *Conclusión de una magnífica tienda, propiedad del Círculo de la Amistad*. Año XXVIII, nº 7974, 13 abril, p. 2.
- Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos (1877). *En veinte mil duros aprecia un periódico sevillano la magnífica tienda de hierro que está levantando en el Real de la Feria la sociedad Círculo de la Amistad, y que se construye en una acreditada fábrica de aquella capital*. Nº 7988, 29 abril, p. 2.
- Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos (1918). [Sin título]. Año LXIX, nº 21243, 13 julio, p. 2.

Bibliografía

- AA.VV. (1999). *Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, 1925–1965*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes; Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- AA.VV. (2012). *Cien años de arquitectura en Andalucía. El registro andaluz de arquitectura contemporánea, 1900–2000*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- AA.VV. (1994). *Córdoba Capital, vol. 2*. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
- AA.VV. (2013). *Córdoba Contemporánea*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Patrimonio, Casco Histórico y Naturaleza.
- AA.VV. (2003). *Guía de Arquitectura de Córdoba*. Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Azorín Izquierdo, F. (2005). *Arquitectura, urbanismo y política en Córdoba (1914–1936)*. Córdoba: UCOPress.
- Benevolo, L. (1982). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cabeza-Lainez, J., Almodóvar-Melendo, J.M., Revenga-Dominguez, P., Rodríguez-Cunill, I., y Xu, Y. (2022). "New Simulation Tool for Architectural Design in the Realm of Solar Radiative Transfer," *Designs*, 6(5), 72.

- Castejón Montijano, R. (1981). "La economía cordobesa en su perspectiva histórica" en Domínguez Ortíz, A. et al. *Córdoba. Apuntes para su historia*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba (2019). "Recurso web". Disponible en: www.coacordoba.net/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=84 [Consultado el 16 de julio de 2021].
- Daroca Bruño, F., de la Fuente Darder, F. e Illescas Ortiz, M. (2003). *Guía de arquitectura de Córdoba*. Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba; Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía; Dirección General de Arquitectura y Vivienda.
- Daroca Bruño, F. (2000). "Córdoba, confluencia de autores y promotores públicos con voluntad modernizadora" en *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900–2000*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 266–280.
- García Lascurain, J. (1995). *Levantamientos en edificios antiguos*. Madrid: Instituto Español de Arquitectura.
- García Verdugo, F.R. y Martín López, C. (1994). *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo en Córdoba, 1851–1958*. Córdoba: Gerencia de Urbanismo, Ayuntamiento.
- Gómez-Moreno, M.E. (1993). *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gómez-Morán Turina, M. (1987). *Arquitectura del siglo XIX*. En *Historia de la Arquitectura Española*, vol. 5. Madrid: Planeta.
- Illescas Ortíz, M. y Villar Movellán, A. (1985). *Arquitectura modernista de Córdoba*. Córdoba: [s.n.].
- Jaén Morente, A. (1976). *Historia de la Ciudad de Córdoba*. Córdoba: Librería Luque.
- Jiménez, A. y Pinto, F. (2003). *Levantamiento y análisis de edificios. Tradición y futuro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jover Zamora, J.M., Gómez-Ferrer, G. y Fusi Aizpúrua, J.P. (2001). *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*. Madrid: Editorial Debate.
- Lafuente Ferrari, E. (1985). *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. Madrid: Instituto de España.
- Martínez Justicia, M.J. (2000). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos.
- Reventa Domínguez, P. (2012). "Metodologías, interpretaciones y tributos de la Historia del Arte" en Palacio Prieto, J.L. (coord.), *90 años de cultura*, México: UNAM, 87-126.
- Reventa Domínguez, P. y Cejas Rivas, D. (2021). "Estudio y reconstrucción virtual

del túmulo funerario erigido para las exequias de María Luisa de Orleans celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid (1689)", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 26(42), 90–101. Doi: 10.4995/ega.2021.13782.

Revenga Domínguez, P. y Prieto Hames, P. (2024). "Del dibujo de José de Paz Ribera al modelado 3D: Reconstrucción virtual del catafalco erigido en la catedral de Toledo para las exequias de Luis I (1724)", *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº13, 189-202. Doi: <https://doi.org/10.21071/ucoarte>.

Rodríguez Barberán, F.J. (1990). *Arquitectura historicista y ecléctica de la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rubio Pozuelo, N. (2020). "El palacete modernista Teófilo Álvarez Cid: El edificio en el tiempo", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 51, 133–150. Doi: <https://doi.org/10.30827/caug.v51i0.16027>.

Torres Márquez, M. y Naranjo Ramírez, J. (2012). "El casco histórico de Córdoba y el primer plano de la ciudad: el Plano de los Franceses de 1811", *Ería*, 88, 129-151.

