

# CONSTRUYENDO EL TERRITORIO DESDE LA CULTURA

Nuevas visiones sobre el patrimonio  
en áreas poco pobladas



Natalia Juan García  
Guillermo Juberías Gracia  
Jesús Pedro Lorente Lorente  
(eds.)





### Coordinadores de la edición

Juan García, Natalia  
Juberías Gracia, Guillermo  
Lorente Lorente, Jesús Pedro  
Grupo de investigación Observatorio  
Aragonés de Arte en la Esfera Pública,  
reconocido por el Gobierno de Aragón  
y cofinanciado con fondos FEDER

### Título

Construyendo el territorio desde la cultura:  
nuevas visiones sobre el patrimonio en áreas  
poco pobladas

### Lugar

Huesca

### Edita

IEA / Diputación Provincial de Huesca

### Colaboran

Ayuntamiento de Graus  
Vicerrectorado de Política Científica  
de la Universidad de Zaragoza

### Diseño y maquetación

Tana Latorre

### Colaboradores de la edición

Inmaculada Real López  
Almudena Caso Burbano

**Año:** 2021

**ISBN:** 978-84-8127-315-1

**Depósito legal:** HU-95/2021



**IEA**  
Instituto de Estudios  
Altoaragoneses

**DIPUTACIÓN  
DE HUESCA**



Observatorio Aragonés  
de Arte en la Esfera Pública



**GOBIERNO  
DE ARAGON**



**UNIÓN EUROPEA**  
Fondo Europeo de  
Desarrollo Regional



Vicerrectorado de  
Política Científica  
**Universidad Zaragoza**



Instituto  
de Patrimonio  
y Humanidades  
**Universidad  
Zaragoza**



Ayuntamiento de Graus

**Interreg**  
**POCTEFA**  
**PATRIM+**



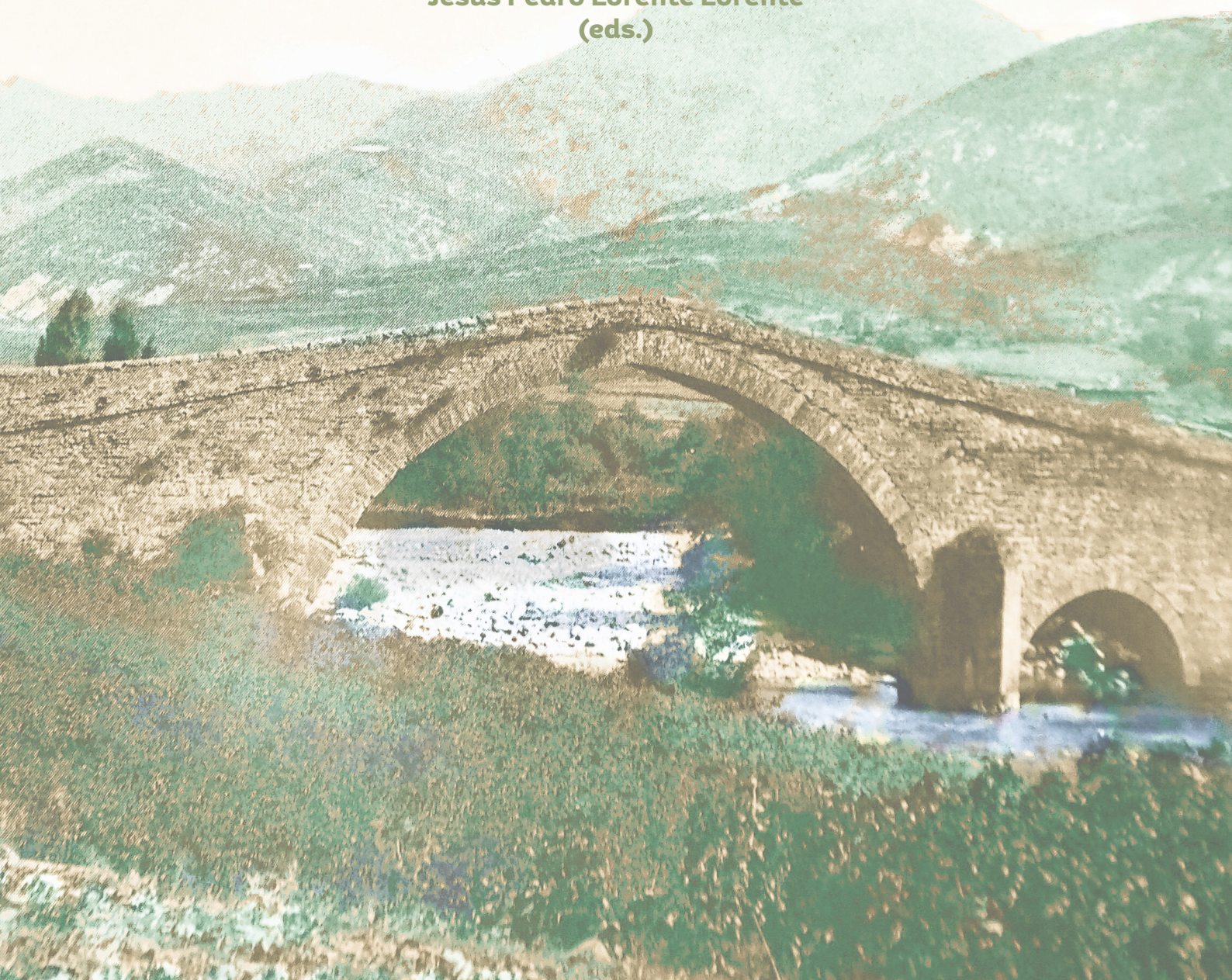


# CONSTRUYENDO EL TERRITORIO DESDE LA CULTURA

Nuevas visiones sobre el patrimonio  
en áreas poco pobladas



Natalia Juan García  
Guillermo Juberías Gracia  
Jesús Pedro Lorente Lorente  
(eds.)









# Índice

<b>Introducción.</b> Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente .....	<b>7</b>
 <b>PATRIMONIO Y POLÍTICA: EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES</b>	
<b>Presentación.</b> Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente .....	<b>15</b>
<b>Patrimonio y educación. La formación de los gestores de patrimonio cultural y la labor de la Universidad.</b> Pilar Biel .....	<b>17</b>
 <b>EL PATRIMONIO EN EL ÁMBITO RURAL: USOS, PROPUESTAS, POSIBILIDADES Y REALIDADES</b>	
<b>Presentación.</b> Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente .....	<b>33</b>
<b>La gestión del Patrimonio Mundial UNESCO en ámbito rural. La red Territorio Mudéjar, construcción de un nuevo modelo desde la realidad local.</b> Victoria E. Trasobares Ruiz .....	<b>35</b>
<b>Norte claro y sur oscuro: una reflexión sobre ruralidad y despoblación en los mapas nocturnos de la tierra.</b> Amparo Prieto Monreal .....	<b>45</b>
 <b>PATRIMONIO, PAISAJE Y TERRITORIO</b>	
<b>Presentación.</b> Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente .....	<b>59</b>
<b>Del territorio al paisaje. Algunos referentes de espacios de arte y naturaleza en Europa.</b> Roberto Ramos de León .....	<b>61</b>
<b>La red de museos y centros de patrimonio PARTIM+: administración pública, población local y turismo.</b> Iñaki Arrieta Urtizberea, Elizabeth Pérez-Izaguirre y Elena Ramírez Boixaderas .....	<b>75</b>
<b>Alerta sobre el patrimonio termal. Una herencia arquitectónica amenazada en el noroeste del Pirineo.</b> Viviane Delpech .....	<b>85</b>
<b>La difusión en el paisaje museístico de Navarra: de lo tangible a lo virtual.</b> Juana M <sup>a</sup> Marco Goñi .....	<b>101</b>
 <b>INTERACCIÓN CON EL PATRIMONIO</b>	
<b>Presentación.</b> Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente .....	<b>123</b>
 <b>DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO</b>	
<b>Ese patrimonio del que usted me habla. Inhibición y complicidades en la destrucción del patrimonio industrial de Aragón.</b> Diego Arribas .....	<b>125</b>



## REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO

Recuperación de pueblos abandonados en el alto Aragón. Estrategias de revitalización territorial desde la innovación cultural, social y patrimonial. Sixto Marín .....	139
--	-----

El reto de una nueva vida para los conjuntos monásticos desamortizados del medio rural en una sociedad cambiante. Julio Ramón.....	159
--	-----

## ENCUENTROS CON EL PATRIMONIO

### Encuentros de escultores Valle de Hecho (Huesca) 1989 - 1991.

José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán .....	175
---	-----

## PATRIMONIO COMO RECURSO

El patrimonio cultural y natural como recurso para lograr el desarrollo de los pueblos en el Maestrazgo. Sofía Sánchez .....	191
--	-----

En busca del impacto creativo. El valor de las economías creativas en el medio rural, en lo marginal y en lo social. Ana Revilla .....	195
--	-----

## DOSSIER. EXPERIENCIAS PROFESIONALES DE DINAMIZACIÓN PATRIMONIAL CULTURAL SOBRE EL TERRITORIO ARAGONÉS

Presentación. Jorge Mur .....	211
-------------------------------	-----

Red de Museos Etnológicos de la provincia de Huesca. Begoña Subías Pérez .....	215
--	-----

Centro de interpretación Ramón y Cajal (Ayerbe). José Luis Gállego Montori y Cristina Liesa Rodríguez .....	219
---	-----

La muestra de cine más pequeña del mundo. Un microproyecto cultural para recuperar una aldea pinenaica semiabandonada. Miguel Cordero Prieto .....	225
--	-----

Artmosfera, residencia artística rural. Berta Gascon Larraz .....	231
---	-----

Sugerencias para el estudio y actuación desde los museos locales sobre la despoblación y los despoblados. Josefina Roma i Riu .....	237
---	-----

BIBLIOGRAFÍA .....	241
--------------------	-----



# Introducción

Cultura, territorio y patrimonio son los tres conceptos clave en torno a los cuales se articulan una serie de textos que configuran esta publicación editada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses. Estas páginas recogen el análisis, las ideas y las reflexiones que se produjeron durante los días 20 y 21 de mayo de 2021 cuando se celebró un encuentro denominado Jornadas Internacionales de políticas patrimoniales.

Debido a la pandemia tuvieron que celebrarse íntegramente de manera on line siendo organizadas por el grupo de investigación *Observatorio de Arte Aragonés en la Esfera Pública*<sup>1</sup> que dirige el Dr. Jesús Pedro Lorente, catedrático del Departamento de Historia del Arte. La dirección científica fue llevada a cabo por Natalia Juan García, Guillermo Juberías Gracia y el propio Jesús Pedro Lorente Lorente. El comité científico estuvo formado por la Dra. María Luisa Grau, Técnica Superior de Museos del Gobierno de Aragón en el IAACC Pablo Serrano y el Dr. José Prieto, Profesor Titular de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Teruel, y ambos miembros del Observatorio de Arte en la Esfera Pública. Además, para su realización se contó con diferentes apoyos en la organización como Jorge Mur, Técnico Cultural del Ayuntamiento de Jaca; Inmaculada Real, investigadora postdoctoral Juan de la Cierva - Incorporación y Almudena Caso, personal investigador FPI del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Estas Jornadas pudieron desarrollarse gracias al respaldo de diferentes instituciones como el Ayuntamiento de Graus y la Universidad de Zaragoza que apoyó su celebración a través de dos organismos, por un lado, el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades y, por otro, el Vicerrectorado de Política Científica.



Captura de pantalla de la inauguración de las Jornadas Internacionales sobre Cultura, territorio y patrimonio el 20 de mayo de 2021.

<sup>1</sup> El grupo de investigación *Observatorio de Arte Aragonés en la Esfera Pública* está formado por diferentes miembros adscritos a la Universidad de Zaragoza, la Universidad San Jorge y otros centros de investigación en Aragón. La primera línea de investigación es el denominado arte público en calles, plazas, parques, u otros lugares a cielo abierto, pero también se estudian los museos, las galerías y otros espacios virtuales donde se expone y difunde la cultura, el arte que incluye, obviamente, la música, el diseño gráfico, la publicidad, la fotografía, el cine y la cultura visual. Todo ello analizado en relación con los procesos de recepción por la sociedad. Para más información sobre sus miembros y las actividades que realizan véase <https://oaaep.unizar.es/>. Este grupo de investigación está financiado por el Gobierno de Aragón a través de los fondos FEDER.



### Sixto Marin está presentando

**CULTURA, TERRITORIO Y PATRIMONIO**


*Jornada Internacional de política patrimonial*

**"RECUPERACIÓN DE PUEBLOS ABANDONADOS EN EL ALTO ARAGÓN"**  
SIXTO MARIN GARCÍA | Director de Iniciativas


**CONSECUENCIAS DESPOBLACION**

- Migraciones. Los efectos demográficos de la despoblación.
- La ruina de las edificaciones.
- El deterioro de las infraestructuras.
- La severidad alimentaria.


**DESPOBLADOS EN LA ACTUALIDAD**



**COMUNAS UZUNAS DESPOBLADAS**



**TODOS LOS PUEBLOS DESPOBLADOS EN 1980**



#### Detalles de la reunión

(61)

Permitir a todo el mundo enviar mensajes

como es el caso de la presa de los Toranes, solamente para entorpecer la renaturalización del Mijares.

---

**Comuneros de Calatayud** 10:42

En Aragón tenemos mucho por lo que preservar. Las antiguas neveras declaradas recientemente BIC dará un gran impulso en medio rural. Algo impensable hace unos años.

---

**Meteora Va** 10:45

Ver para creer. A ver si es verdad. La trashumancia es patrimonio inmaterial y no hay manera de fomentar el pastoreo. Jugamos a adorar las cenizas en vez de avivar el fuego.

Envía un mensaje a todos

Tú

Sixto Marin

Natalia Juan García

Diego Arribas

Levantar la mano

Activar subtítulos

Sixto Marin está presentando

Imágenes de captura de pantalla de las Jornadas Internacionales *Cultura, territorio y patrimonio. Pensar y construir el territorio desde la cultura mediante la participación ciudadana y la innovación pública* celebradas durante los días 20 y 21 de mayo de 2021 de manera on line.

El propósito de esta publicación es explorar las interrelaciones entre la cultura, el territorio y el patrimonio. Para ello, debido a la gran cantidad de correspondencias entre estos tres elementos, distribuimos el contenido de estas jornadas en cuatro secciones diferentes. La primera fue denominada *Patrimonio y política: el papel de las instituciones* con el fin de conocer cuál es el rol que desarrolla la Administración a través de la legislación, los planes, los numerosos proyectos que pone en marcha, el fomento de la investigación y la formación de quienes se dedican a trabajar con el patrimonio y la cultura en el territorio. Una segunda parte fue concebida para reflexionar sobre *El patrimonio en el ámbito rural: usos, propuestas, posibilidades y realidades* sirviendo para determinar qué estrategias se llevan a cabo en el desarrollo territorial de nuestra comunidad autónoma a través de la cultura. En tercer lugar, consideramos un apartado titulado *Patrimonio, paisaje y territorio* para saber qué se realiza en otros lugares fuera de nuestra región. Y, por último, quisimos conocer cuál es la *Interacción con el patrimonio* que debido a su compleja naturaleza estructuramos, a su vez, en cuatro subsecciones, la primera denominada *Destrucción del patrimonio*, otra *Rehabilitación del patrimonio*, una tercera llamada *Encuentros con el patrimonio* y, por último, la señalada como *Patrimonio como recurso*.

La filosofía de estas jornadas internacionales partió de un claro antecedente que tuvo lugar físicamente en la localidad ribagorzana de Graus (Huesca) el 18 de octubre de 2019. Allí se celebró un encuentro titulado *Predicar en el desierto. Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación*<sup>2</sup>. Esta cita nació fruto del trabajo conjunto entre dos entidades. Por un lado, el *Espacio Pirineos, Centro de Creación y Cultura del Pirineo* que acogió las ponencias y los debates propios a través de los medios dispuestos por el Ayuntamiento de Graus, que brindó todo su apoyo en la persona de su Técnico de Cultura, Jorge Mur. Por otro lado, el grupo de investigación *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* que se organizó a través de Guillermo Juberías, Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan. En el desarrollo de esta cita cabe mencionar también el respaldo del proyecto PATRIM+, donde trabajan instituciones españolas y francesas de ambos lados de los Pirineos, y del que forma parte el Centro Espacio Pirineos. El encuentro de otoño de 2019 concitó a un nutrido grupo de profesionales de la gestión cultural y la dirección de museos y centros expositivos de la provincia de Huesca. Todos desnudaron

la cotidianeidad de su oficio en cada una de las presentaciones. En sus palabras se pudo identificar la prédica en el desierto, el frío institucional, la soledad frente al escaso apoyo popular en algunos proyectos, la carencia de redes profesionales de la cultura o la siempre insuficiente inversión en proyectos culturales y patrimoniales; problemas comunes que se vienen agravando con cada crisis. Este espacio de diálogo dio lugar a unas sinergias que no sólo no se diluyeron en el tiempo sino que impulsaron pensar en la necesidad de organizar unas segundas jornadas.

Encuentros como estos resultan en la actualidad más necesarios que nunca, en una época en la que la Universidad—a la que constantemente se le pide transferencia en los resultados— pretende ser un agente más en el



Fotografía de la inauguración del evento denominado *Predicar en el desierto. Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación* celebrada el 18 de octubre de 2019 en el *Espacio Pirineos, Centro de Creación y Cultura del Pirineo* de Graus (Huesca).

<sup>2</sup> El título del encuentro partió del dicho “quien predica en el desierto pierde el sermón”, una locución que ha tenido un largo recorrido literario, desde la profética “voz que clama en el desierto” (Isaías 40, 3) y fue retomada por Cervantes “todo era predicar en el desierto y majar en hierro frío” (El Quijote II 6). En el caso de la Jornada celebrada en Graus, su título no contiene ningún contenido injurioso contra su público, todo lo contrario. Lo que se pretendió fue precisamente poner en valor a esa población resiliente de los llamados desiertos demográficos, lugares con menos de cinco habitantes por kilómetro cuadrado, presentes en nuestra Comunidad Autónoma aragonesa. En ellos la gestión cultural ofrece problemáticas y retos propios, tal y como pusieron de manifiesto los diferentes agentes culturales que intervinieron en la jornada.



desarrollo territorial, contribuyendo al progreso de áreas rurales que hasta ahora habían quedado al margen de la actividad universitaria. En Aragón, la Universidad de Zaragoza ha estado vinculada históricamente a las capitales de provincia y en las últimas décadas la propia institución ha seguido un proceso de descentralización y de creación de sedes en localidades menos pobladas. Ya en 1967, La Almunia de Doña Godina veía el nacimiento de una Escuela Universitaria, la actual Escuela Universitaria Politécnica de la Almunia de Doña Godina (EUPLA), que agrupa a cerca de 2000 estudiantes. Un fenómeno similar, el de trasladar la cultura universitaria a núcleos poblacionales más pequeños es el llevado a cabo por la Universidad de la Experiencia de la Universidad de Zaragoza, con la creación de múltiples sedes en localidades medianas aragonesas. La última en ver la luz fue la sede de Caspe en 2019. A ello habría que sumar los centros asociados de la UNED en Aragón, presentes en Teruel, Calatayud, Sabiñánigo, Barbastro y Caspe. Todas estas iniciativas permiten la extensión de la educación universitaria y de muchas de las actividades culturales que a ella se asocian a estas localidades y a sus pueblos aledaños.

Sin embargo, buena parte de los núcleos rurales aragoneses viven una etapa complicada, con una tendencia demográfica poco esperanzadora. En ellos, la gestión cultural es, si cabe, más necesaria, pues la puesta en valor del patrimonio es una fuente de empleo y de adhesión poblacional. También la Universidad ha querido ser un agente en esta dinamización, a través de su Cátedra DPZ sobre *Despoblación y Creatividad*. Una de sus últimas iniciativas —en 2020— ha sido la creación del programa de *Erasmus Rural*, en el que estudiantes de grados y másteres de la Universidad de Zaragoza tienen la posibilidad hacer prácticas en localidades de menos de 3000 habitantes, recibiendo alojamiento, manutención y una pequeña asignación económica. En lo relativo a la gestión de Patrimonio, cabe destacar la participación en este programa de alumnos de Historia del Arte, que han podido desarrollar sus prácticas en la organización Territorio Mudéjar, con sede en Tobed, en la Comarca de Calatayud. A lo largo de este programa formativo, los alumnos participantes han adquirido importantes competencias que les han puesto en contacto con la realidad de la gestión del patrimonio cultural en ámbitos rurales. A su vez, una de las consecuencias más positivas del desarrollo de este programa es la dinamización de los pueblos participantes, que han visto cómo sus calles se convertían en escenarios de visitas guiadas, revitalizando cultural y económicamente a estos núcleos poblacionales. A esta actividad se suma la recién creada Cátedra Gonzalo M. Borrás que tiene como objetivo el desarrollo social y cultural, como medio de incrementar el bienestar de los ciudadanos apoyando proyectos de investigación relacionados con la dignificación, difusión, promoción y estudio del patrimonio cultural aragonés en todo el territorio<sup>3</sup>.

En este sentido, el grupo *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* siempre ha tenido muy presente la inserción de sus actividades científicas en el entorno rural. Desde su nacimiento en 2004, el grupo ha coordinado cursos de verano como los de la sede de la UNED en Barbastro en 2005 y 2006 titulados *Iniciativas innovadoras de arte público* y *El papel de la escultura urbana en la regeneración de zonas ribereñas*. Al año siguiente, celebró en la localidad turolense de Molinos el encuentro internacional *El regreso (museístico) de los emigrados: escultores de la Escuela de París*, en la conmemoración del centenario del nacimiento del escultor Eleuterio Blasco Ferrer.

En esta misma línea de actuación se insertó la jornada *Predicar en el desierto*, en la que asistimos a la intervención de muy diversos agentes culturales de la provincia de Huesca, la mayor parte de ellos asentados en comarcas —Ribagorza, Sobrarbe, Monegros o la Hoya de Huesca— que podrían ser consideradas como parte de los llamados desiertos demográficos. Uno de los grandes valores de la jornada celebrada en Graus fue la diversidad de puntos de vista ofrecidos por los agentes culturales, al proceder de ámbitos muy distintos de la gestión cultural. A priori, podría parecer que existe una gran distancia entre las entidades participantes: organizaciones militantes en la defensa del patrimonio (Plataforma para la defensa del Patrimonio de Huesca); festivales de cine (Muestra de cine de Ascaso); centros de interpretación como el de Ayerbe; asociaciones culturales como la de Guayente; residencias artísticas (Artmosfera, Grañén); espacios de vocación académica como el Centro de Estudios Literarios; o redes de museos etnológicos como la de Huesca. Sin embargo, tal y como demostró el encuentro vivido en el Espacio Pirineos, los nexos entre entidades tan diferentes eran fáciles de trazar. Las dificultades a la hora de diseñar, planificar, ejecutar y difundir sus actividades eran casi siempre las mismas.

<sup>3</sup> La Cátedra Gonzalo M. Borrás Gualis (1940-2019) se creó en mayo de 2021 para la investigación del Patrimonio Cultural aragonés. Su objetivo es contribuir a la generación de conocimiento sobre los bienes, materiales e inmateriales, relacionados con la historia y la cultura de Aragón. Lleva el nombre del Catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza que además fue director del Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, del Instituto de Estudios Turolenses y de la Institución Fernando el Católico.

Frecuentemente, las entidades denunciaban un apoyo escaso por parte de las instituciones, no sólo a nivel económico, sino también en cuanto a infraestructura, comunicaciones, transporte o difusión. Muchos de los proyectos participantes en el encuentro se mantenían gracias a la entusiasta labor de sus impulsores, quienes incansablemente han luchado para subsistir en este territorio. En este contexto encontraron también su sitio investigaciones más puramente académicas, pero no por ello menos vinculadas al territorio rural. Fue el caso de la doctoranda Amparo Prieto, quien expuso algunos de los hallazgos de sus trabajos sobre las prácticas artísticas en la ruralidad contemporánea y cuyo texto también se incluye en la presente publicación.

El encuentro concluyó con la visita al museo etnográfico de Mas de Puybert, localizado en Aler, en el denominado Valle del Sarrón, un núcleo rural perteneciente al municipio de Benabarre<sup>4</sup>. Sus propietarios nos enseñaron esta interesante casa de campo en la que pudimos recorrer sus estancias, apreciando los útiles destinados a los trabajos agrícolas, en un momento en el que este tipo de masías constituían núcleos autosuficientes. Fue una manera idónea de clausurar el encuentro, comprobando en primera persona el funcionamiento de un museo etnográfico de la comarca de la Ribagorza impulsado únicamente por el entusiasmo de sus propietarios que predicán en el desierto a todo aquel que quiere adentrarse en el conocimiento de un pasado no tan lejano. De la jornada de Graus aprendimos muchas cosas. Por un lado, que efectivamente existe una España vacía<sup>5</sup> y un Aragón despoblado<sup>6</sup> pero que la unión hace la fuerza y la suma de esfuerzos es imprescindible cuando se trata de proyectos que, en la mayoría de los casos, son gestionados por un número reducido de personas. Cuestiones que resultan difíciles de ejecutar por separado, se ven facilitadas al unirse.

La Universidad, como parte integrante de nuestra sociedad, no puede quedar al margen de este desarrollo, ni a nivel científico ni cultural, por lo que encuentros como este resultan más necesarios que nunca para poder hacer territorio desde la gestión patrimonial y la creación artística, entendidas estas en sus más diversas vertientes, tal y como aprecia-

mos en los proyectos presentados por los gestores culturales involucrados en el encuentro. Por este motivo, no podíamos dejar que la pandemia siguiera retrasando más la celebración de otro encuentro que a pesar de ser virtual permitió que hubiera interesantes sinergias entre todos los inscritos tanto ponentes como asistentes.

Así, la presente publicación recoge algunos textos expuestos en las jornadas de Graus celebradas en octubre de 2019 y algunos textos de las Jornadas Internacionales celebradas on line en mayo de 2021. Gracias a estas reflexiones conocemos más y mejor el funcionamiento de las complejas relaciones existentes entre la cultura, el territorio y el patrimonio.



Fotografía de uno de los momentos de la celebración del evento denominado *Predicar en el desierto. Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación* con la ponencia de Eugenio López y Begoña Subías sobre los “Museos etnológicos de Huesca” junto con Josefina Roma y Natalia Juan en el Espacio Pirineos, Centro de Creación y Cultura del Pirineo e Graus (Huesca) el 18 de octubre de 2019.

<sup>4</sup> Para conocer este singular ejemplo del patrimonio etnográfico en una casa particular convertida en museo véase <https://www.youtube.com/watch?v=LblcM9bzjIM>

<sup>6</sup> Véase BURILLO CUADRADO, M<sup>a</sup> Pilar y BURILLO MOZOTA, Francisco, “Regiones desfavorecidas de España ante la Política de Cohesión 2021-2027”, Monografías Instituto Serranía Celtibérica, n<sup>o</sup> 2, Instituto de Investigación y Desarrollo Rural. Serranía Celtibérica, Teruel, 2018.







# PATRIMONIO Y POLÍTICA: EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES







## Presentación ■ Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente

La primera sección de las Jornadas Internacionales sobre *Cultura, territorio y patrimonio. Pensar y construir el territorio desde la cultura mediante la participación ciudadana y la innovación pública* estaba formada por tres personas, tres mujeres, que se dedican al patrimonio desde el ámbito público.

Por esta razón titulamos a esta sección *Patrimonio y política: el papel de las instituciones* ya que nos pareció fundamental conocer cuál es el rol que desarrolla la Administración ya sea el Gobierno de Aragón o la propia Universidad de Zaragoza a través de la legislación, mediante la elaboración de planes, la redacción de proyectos, el fomento de la investigación, la convocatoria de becas y la formación de quienes se dedican a trabajar con el patrimonio y el desarrollo de la cultura en el territorio.

Dio buena cuenta de ello Marisancho Menjón, historiadora del arte que, desde 2019, es Directora General de Patrimonio del Gobierno de Aragón. Su ponencia se tituló “Patrimonio y territorio: planes, proyectos, trabajo en curso” y en ella explicó cómo desde la DGA se ocupan de las diferentes necesidades del patrimonio en el ámbito rural a través de la protección, la conservación y la restauración. Además, atienden a la ciudadanía con asesoramiento, contestan a preguntas parlamentarias y tejen las relaciones entre el Estado y la comunidad autónoma en materia de patrimonio. Una de las labores fundamentales de la actual Directora General de Patrimonio del Gobierno de Aragón es el trabajo relacionado con cuestiones jurídicas y trámites administrativos de los más de 2552 elementos declarados BIC en Aragón. Lo curioso es que según señaló en su ponencia el 84% se hallan en áreas rurales, lo que supone un total de 2145 bienes. Esta realidad hace que haya 1 BIC por cada 194 habitantes que en muchos casos se encuentran en poblaciones de menos de 100 habitantes. La responsabilidad del buen estado de conservación de estos bienes recae, como es sabido, en sus propietarios, para lo cual la DGA ayuda a las personas que necesitan realizar dichos trámites. En su ponencia, la Directora General de Patrimonio del Gobierno de Aragón habló de los planes nacionales y en concreto del Plan de Reactivación del Patrimonio Cultural en Aragón como política regeneradora de empleo en el contexto de la covid-19, especialmente en aquellos municipios de menos de 5000 habitantes. Insistió en la idea de la cultura y el patrimonio como recurso sostenible en cada localidad aragonesa. Para ello, propuso algunas ideas que parten de la innovación pública -que era el lema de las jornadas- creando una figura similar a la de ‘obras de interés público’ o un IVA súper reducido (menos del 21%) que permita a los propietarios de Bienes de Interés Cultural desgravarse en la reparación, restauración y el buen mantenimiento del estado de conservación de los bienes que custodian, pues si bien son de su propiedad forman parte de la identidad de todos.

La Directora del Instituto Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza, la Dra. Concha Lomba Serrano, Catedrática de Historia del Arte, explicó a través de su ponencia titulada “Nuevas políticas patrimoniales: el Instituto de investigación en Patrimonio y Humanidades” todo lo que han realizado desde el IPH en los 20 meses transcurridos desde su creación. Este Instituto Universitario promueve la excelencia científica facilitando las relaciones entre investigadores en patrimonio y posibilitando la realización de proyectos de investigación multidisciplinares y la transferencia de resultados para resolver problemas y los retos que nos marca la sociedad. Para ello cuentan con cuatro secciones diferentes englobadas en las áreas de arte, historia, filología y patrimonio con el fin de que promover sinergias entre los numerosos proyectos y convocatorias que tienen como denominador común el patrimonio, tal y como explicó en su ponencia.

La Dra. Pilar Biel como Coordinadora del Máster de Gestión del Patrimonio Cultural analizó en profundidad la relación existente entre dos conceptos clave a lo largo de su ponencia titulada “Patrimonio y educación. La formación de los gestores culturales de patrimonio y la labor de la Universidad”. Para ello, tal y como recoge el texto que aquí se publica, estructuró su discurso en diferentes apartados que ilustran a la perfección cuál es el panorama educativo y profesional de los gestores de patrimonio cultural. Para su análisis tuvo en cuenta la dimensión educativa tanto de los grados y los másteres reflejados en los respectivos Libros Blancos de Historia del Arte, Arquitectura, Historia, Geología, Bellas Artes, Diseño, Restauración y Humanidades explicando la dimensión profesional que reflejan los libros blancos. Una vez, contextualizado el panorama, incidió en la formación de los gestores del patrimonio cultural en la Universidad de Zaragoza a través del máster que coordina. Su aportación acaba con una profunda reflexión sobre cuáles son los desafíos de la gestión de patrimonio cultural en el siglo XXI, todo lo cual os invitamos a leer con el detenimiento que merece.





# Patrimonio y educación. La formación de los gestores de patrimonio cultural y la labor de la Universidad

**Pilar Biel** ■ Profesora Titular del Dpto. de Historia del Arte  
Coordinadora del master universitario en gestión Patrimonio Cultural  
Universidad de Zaragoza

Today, heritage is no longer merely a means of creating or keeping alive a nostalgic feeling. This heritage is an infinite source of knowledge, know-how, attitudes and achievements which express the power of human creative ingenuity in all its diversity. As such, it is both the fruit of innovation throughout the ages and a source of knowledge and inspiration.

(La Estrategia Europea del Patrimonio para el siglo XXI, p.49)

## 1 • LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. PANORAMA EDUCATIVO Y PROFESIONAL

### 1.1. La dimensión educativa: De los grados y los másteres

Ángeles Querol y Alicia Castillo, en un artículo publicado en 2018, analizan el panorama formativo en torno a la gestión del patrimonio cultural dentro del sistema universitario en España. Para ello, manejan datos de las 84 universidades españolas tanto públicas como privadas y cuantifican las asignaturas de sus grados donde aparece la palabra patrimonio. El resultado cuanto menos causa una cierta perplejidad. Por un lado, esta palabra está presente en grados vinculados directamente con la gestión como son los de Historia, Historia del Arte o Conservación y Restauración; por otro, se utiliza en otros estudios que inicialmente están lejos de estos contenidos disciplinares como por ejemplo Estudios Internacionales (Universidad Autónoma Madrid), Publicidad y Relaciones públicas (Universidad Complutense de Madrid), Administración y Gestión pública (Extremadura) o Antropología y Evolución Humana (Rovira i Virgili; Oberta de Catalunya), (...). A este panorama, añaden la existencia de cinco grados en los que aparece la palabra patrimonio en su título, como son el grado en Historia y Patrimonio (Universidad de Burgos y Universidad Jaime I de Castellón); Grado en Historia del Arte y Patrimonio Histórico-Artístico y Grado en Historia y Patrimonio Histórico (Extremadura), y Grado en Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural (Universidad Complutense de Madrid). (Querol y Castillo, 2018: 481).

Para el caso de los estudios de máster, estas investigadoras revisan un total de 33 estudios cuyo título contiene la palabra patrimonio. Constatan que, en algunos, los menos, la presencia de esta palabra en el título no se corresponde con los contenidos de las asignaturas; mientras que en la mayoría (24) existe una correspondencia entre el título y los contenidos. Además, subrayan que en 15 de ellos aparece otro término, el de gestión por lo que su orientación patrimonial está más asentada.

En definitiva, concluyen su estudio confirmando que esta aparente fascinación por la palabra patrimonio no refleja, como cabría esperar, un mayor interés por la dimensión patrimonial de los bienes culturales o una profundización en los mecanismos de su tutela. Por el contrario, para estas investigadoras se trata tan solo de un uso abusivo de la palabra que se utiliza para llamar la atención hacia unos estudios o asignaturas que carecen de un planteamiento y contenido patrimonial. Esta situación, que duda cabe, refleja la “moda” del patrimonio favorecida por el impulso que Europa concede al patrimonio cultural en sus políticas. Esta apuesta europea queda reflejada en la declaración de Año Europeo del Patrimonio Cultural (2018), en la denominada Estrategia Europea del Patrimonio Cultural para el siglo XXI, o en la Agenda 2030 para el desarrollo Sostenible





El Departamento de Historia del Arte se suma a la iniciativa de la Asociación Profesional Española de Historiadores del Arte (Aproha) reivindicando la profesión del historiador del arte en la jornada “Soy historiador del arte. Y te descubro el patrimonio”, 18 de abril de 2017. Fuente: A. Hernández.

sional, dando respuesta de esta manera a las demandas de la sociedad y de los propios egresados. Se trata de capacitar al alumnado en aquellas especialidades relacionadas con el mercado laboral como son la protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial (catalogación de conjuntos monumentales, planeamientos urbanísticos, asesorías técnicas, informes y dictámenes histórico-artísticos y gestión de programas), en la conservación, exposición y mercado de obras de arte (museos, centros de arte y cultura, archivos y centros de imagen, fototecas, filmotecas, galerías, salas de subastas y anticuarios, expertizaje, peritaje, tasación y comisariado artístico etc.), en la difusión del patrimonio artístico (interpretación, turismo cultural, programas didácticos), y en la producción, documentación y divulgación de contenidos de la Historia del Arte (trabajo especializado en editoriales, medios de comunicación y otros).

El diseño actual del grado en Historia del Arte es el resultado del trabajo llevado a cabo por el conjunto de las Universidades españolas donde se impartía la licenciatura en Historia del Arte y su unión para la redacción de su Libro Blanco<sup>1</sup>. Sus conclusiones, en torno a las salidas profesionales y la necesidad de reflejar este carácter profesional en los contenidos de los estudios, quedan asumidas cuando los nuevos planes de estudios, que adaptan la licenciatura al Espacio Europeo de Enseñanza Superior, refuerzan los contenidos patrimoniales. Esta situación da como resultado la implantación de asignaturas relacionadas con el patrimonio y la museología y la reorientación de la disciplina y de su transcendencia social. Aunque, si se analiza el conjunto de los grados de Historia del arte, se observa que existen divergencias en la importancia final que se concede a estos contenidos dentro del diseño del grado y que en algunas universidades estos contenidos se reducen al mínimo en los grados, pero se refuerzan en los másteres (Arciniega, 2020). En definitiva, la incorporación de créditos docentes vinculados con el patrimonio y la museología en los grados es desigual y en ningún caso se alcanzan los propuestos desde el Libro Blanco (35 créditos ECTS): “lo que fue una de las bases para la justificación de la dimensión social y profesional del título, no quedó reflejada en los diferentes planes de estudio. De modo paradójico, se asume que sus contenidos concentran gran parte de las salidas” (Arciniega, 2020: 154).

## 1.2. La dimensión profesional. Las salidas profesionales reflejadas en los libros blancos

### 1.2.1. El Libro Blanco de Historia del Arte y las salidas profesionales de los Historiadores del Arte

Este reconocimiento como una de las salidas profesionales más destacadas de los egresados en Historia del Arte queda explicitada en el citado Libro Blanco. Más allá de lo ya convenido por la tradición que sentenciaba a los historiadores del

de Naciones Unidas, documentos y acciones todas ellas promovidas desde el Consejo y el Parlamento Europeo. La gobernanza europea entiende el patrimonio cultural como un elemento importante para implementar sus políticas asociadas a las dimensiones medioambiental, social y económica y estas acciones manifiestan su interés por convertirlo en uno de los ejes de sus políticas actuales.

No cabe duda que en este panorama académico, el grado que presenta unos contenidos formativos más vinculados con el patrimonio cultural y su gestión es el grado en Historia del Arte. Esta enseñanza se centra principalmente en la Historia del Arte como disciplina científica y humanística pero no renuncia a asentar contenidos que refuerzan su carácter profesional,

<sup>1</sup> Libro Blanco Título de grado en Historia del Arte (2005). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. [http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco\\_harte\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco_harte_def.pdf)



La profesora del Departamento de Historia del Arte Carolina Naya el día de la inauguración de la exposición “Los tesoros de Santa Orosia: cinco siglos de arte y devoción” comisariada por ella. 25 de junio de 2015. Fuente: B. Luque.



Exposición “Los tesoros de Santa Orosia: cinco siglos de arte y devoción” comisariada por la profesora Carolina Naya. 25 de junio de 2015. Fuente: C. Naya.

arte a las labores de catalogación e investigación, así como a la redacción de informes históricos-artísticos, en este documento se definen unos perfiles profesionales de los Historiadores del Arte más variados fruto del trabajo de campo exhaustivo llevado a cabo para su redacción. Los resultados de estas encuestas permiten definir cinco perfiles profesionales entre los que destacan tres vinculados con la acción directa con la tutela del patrimonio cultural (Libro Blanco, 2005: 59-60):

1. protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial: catalogación de conjuntos monumentales, planeamiento urbanístico, asesoría técnica y dictámenes histórico-artísticos, gestión de programas, recursos humanos.
2. conservación, exposición y mercado de obras de arte: museos, centros de arte y cultura, archivos y centros de imagen (fototecas, filmotecas), subastas y expertizaje, anticuarios y peritaje, comisariado artístico.
3. difusión del patrimonio artístico: interpretación, turismo cultural, programas didácticos.

Pese a esta situación dispar entre lo que se recomienda en el Libro Blanco y el diseño de los planes de estudio por parte de los Departamentos de Historia del Arte, está más que demostrado que los actuales gra-

duados en Historia del Arte son los más capacitados para responsabilizarse de la gestión del patrimonio cultural (Castillo, 2014; 2014b). Un campo profesional que todavía carece de un reconocimiento social y competencial y que se desenvuelve entre trabajos precarios (Gómez Jiménez, 2018: 88). Tal y como señala Luis Arciniega “ni se ha alcanzado la reglamentación legal y administrativa para el desarrollo de la profesión, ni la oferta curricular es homogénea en la inclusión de las citadas materias” (Arciniega, 2020: 147).

En el caso de la Universidad de Zaragoza, el grado de Historia del Arte se centra principalmente en la Historia del Arte como disciplina científica y humanística, enfoque fundamental para la comprensión e interpretación de la obra de arte. A la vez que incorpora las salidas profesionales vinculadas con el patrimonio y definidas en el Libro Blanco. Para cubrir esta demanda, se diseña un Módulo (18 créditos) que recoge la capacitación profesional del historiador del arte conformado por las siguientes asignaturas: Conservación y restauración del patrimonio artístico (6 crd.), Museología y museografía (6 crd.) y Mercado de arte, catalogación y gestión de colecciones (6 crd.). Este panorama se completa con un Módulo optativo: Formación para el ejercicio profesional del historiador del arte (15 créditos) donde aparecen: Instrumentos para el ejercicio profesional del historiador del Arte (9 crd.) y Prácticas externas (6 crd.). En total 33 créditos ECTS dedicados a la profesionalización de los egresados.



### 1.2.2. Los otros profesionales que actúan sobre el patrimonio cultural

Además de los Historiadores del Arte, existen otras profesiones vinculadas directamente con la gestión del patrimonio cultural, y sin ánimo de exhaustividad, se pueden enumerar las siguientes: los conservadores y restadores; los arquitectos; los arqueólogos, los intérpretes del patrimonio o los guías turísticos. Si tomamos de nuevo como referencia los Libros Blancos como fundamento para la definición de los perfiles profesionales y el diseño del grado que en estos momentos cursan en la Universidad de Zaragoza<sup>2</sup>, se observa una variedad de situaciones.

Dentro del Libro Blanco del grado de Arquitectura<sup>3</sup> se definen cinco perfiles profesionales: edificación (91,2 % de arquitectos dedicados); urbanismo (39,4%), acción inmobiliaria (37,7 %), especialización técnica (22,1 %), dibujo y diseño (20 %). En ninguna de ellos se recoge de manera explícita la intervención en el patrimonio edilicio de carácter histórico o artístico y solamente en la primera, la de edificación, se habla de “proyectos de edificios completos como la rehabilitación de edificios” (Libro Blanco, 2005: 178). En el plan de estudios del Grado, solo una asignatura, “Representación gráfica del patrimonio” (optativa 6 crd.), contiene en su título la palabra patrimonio; mientras que sus contenidos, tal y como quedan reflejados en su guía docente, están centrados en las técnicas de representación digitales como fotogrametría, laser, scanner sin concretar su aplicación al patrimonio monumental o con que tipo de objetos patrimoniales van a trabajar el alumnado. Por otro lado, en el máster universitario en Arquitectura solo una asignatura recoge el término cultura: “La ciudad como paisaje cultural” (y de su temario tan solo un epígrafe: Construir sobre lo construido, tiene una dimensión patrimonial) aunque trabaja a partir de fuentes como el cine, la literatura o la cartografía.

Frente a esta ausencia de contenidos vinculados con las nociones de patrimonio cultural o con las teorías de intervención en dicho patrimonio, los arquitectos asumen cotidianamente una gran responsabilidad en el apartado de su conservación y restauración. Ellos son los autores de los proyectos de conservación, los que definen los criterios de intervención a aplicar en cada caso, los que redactan los catálogos que son parte de los planes generales de ordenación urbana o de normas subsidiarias y los que dirigen los equipos interdisciplinares cuando es necesario redactar un plan director de algún bien de interés cultural. Para ninguna de estas acciones, es obligado por la ley o por la administración la presencia de un historiador del arte. Y aunque para la redacción de los planes directores se indica la necesidad de aportar un informe histórico-artístico, la norma no obliga a que esta tarea la asuma un historiador del arte. Por lo tanto, en la mayoría de los casos, estas actividades las realizan los mismos arquitectos que firman los proyectos de intervención pues son escasos los estudios de arquitectura que contratan a un historiador del arte para abordar estas tareas.

En el Libro Blanco del grado en Historia<sup>4</sup> se identifican los siguientes perfiles profesionales: gestión de patrimonio histórico y cultural; documentación histórica; prospecciones, excavaciones y estudios arqueológicos; asesoramiento cultural en instituciones públicas y empresa privada (Libro Blanco, 2005: 65-67). Una amplia mayoría de estas salidas profesionales quedar cubiertas en el grado a excepción de la primera de ellas. Así, repasando el plan de estudios de Historia de la Universidad de Zaragoza se observa la existencia de una asignatura denominada “Fundamentos de Historia del arte” (Formación básica, 6 crd.) que presenta un planteamiento disciplinar; “Recuperación del patrimonio histórico-arqueológico” (optativa 6 crd.) con un enfoque claramente de gestión (legislación, modelos de difusión, función social, turismo cultural); “Patrimonio histórico documental” (optativa 5 crd.) que se centra en la historia de los archivos tanto públicos como privados. A estos contenidos hay que sumar los impartidos en el Máster Universitario en Mundo Antiguo y patrimonio arqueológico con una asignatura obligatoria dedicada a “La gestión del patrimonio histórico arqueológico: métodos y técnicas” (obligatoria 6 crd.). En definitiva, los graduados en Historia salen del grado y del máster con una formación básica, cabría preguntarse si suficiente, en torno a las cuestiones relacionadas con la gestión, pero centradas específicamente en el patrimonio arqueológico. Esta situación no es en absoluto ilógica, pues una parte de estos egresados van a centrar su carrera profesional en el ámbito de la arqueología. Pero qué sucede con todos aquellos, que deciden dedicarse profesionalmente a otros periodos

<sup>2</sup> Para este breve análisis nos centramos exclusivamente en el caso de la Universidad de Zaragoza.

<sup>3</sup> Libro Blanco Titulo de grado en Arquitectura (2005). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. [http://www.aneca.es/var/media/326200/libroblanco\\_arquitectura\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/326200/libroblanco_arquitectura_def.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

<sup>4</sup> Libro Blanco Titulo de grado en Historia (2004). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. [http://www.aneca.es/var/media/150448/libroblanco\\_juno5\\_historia.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150448/libroblanco_juno5_historia.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).



Procesión de Santa Orosia, Jaca (Huesca), 25 de junio de 2015. Fuente: C. Naya.

patrimonio geológico y natural, así como con la educación medioambiental, en el grado en Geología de la Universidad de Zaragoza existe una asignatura “Proyectos y legislación en geología” (obligatoria 6 crd.). Una parte de su temario lo dedica a la legislación vinculada con el patrimonio natural y el cultural. Pero otros aspectos de la gestión del patrimonio natural, geológico o minero quedan sin ningún tipo de tratamiento en este estudio.

En el Libro Blanco del grado en Bellas Artes, Diseño y Restauración<sup>6</sup> se expresa que uno de los perfiles es el relacionado con la cultura y el patrimonio y se enumera este listado de actividades: Crítico de arte, Gestor cultural, Gestión de Asociaciones de artistas visuales, editor y redactor en revistas dedicadas al arte, asesoramiento y comisariado de exposiciones, organización de eventos y actividades culturales, administración y gestión del patrimonio, director de museos, galerías, salas exposiciones y ferias de arte, colaborador para asuntos artísticos en instituciones, museología, director y responsable de departamentos educativos, asesor para compras de arte, experto y asesor en el montaje de exposiciones (Libro Blanco, 2004:243). Pero, en este mismo texto, se indica que tanto este bloque y el resto del listado de ocupaciones que desgana se corresponden con estudios de postgrado. Por lo que, en el grado no hay asignaturas específicas que formen en algunas de estas actividades profesionales. A esto, se suma que la Universidad de Zaragoza en este momento no cuenta con un estudio de máster vinculado con el grado en Bellas Artes.

Finalmente, recordar que en el Libro Blanco del grado en Humanidades<sup>7</sup> se concretan siete perfiles profesionales entre los que destacan: la gestión cultural y la interpretación y difusión del patrimonio, además del turismo cultural. Así, en sus paginas se indica que “el gestor de la cultura, resultado de la formación adquirida, general y diversificada, podrá establecer procedimientos, estándares, controles de calidad y valoraciones del impacto de las actividades culturales, y sabrá buscar y gestionar recursos económicos” (Libro Blanco, 2005:160). A lo que añade “los graduados en Humanidades e interpretación y difusión del patrimonio cultural podrán desarrollar su actividad profesional en la Administración (parques arqueológicos, parques culturales, ecomuseos, museos, museos de “sitio” ...), fundaciones, asociaciones, y en las empresas privadas relacionadas con la cultura y el patrimonio” (Libro Blanco, 2005:162). Y, finalmente, señala que “los graduados podrán desarrollar su actividad como promotores de productos turísticos culturales altamente especializados, en instituciones públicas, nacionales e internacionales, y en empresas privadas que desarrollan ofertas selectivas

históricos como las edades moderna y contemporánea. En estos casos, su formación resulta claramente insuficiente.

En el Libro blanco del grado en Geología<sup>5</sup> se recogen entre otras salidas profesionales las siguientes: la organización y dirección de Espacios Naturales protegidos cualquiera que sea su grado de protección, Parques Geológicos y Museos de Ciencias; el estudio, evaluación, difusión y protección del Patrimonio Geológico y Paleontológico Español; la educación geológica, paleontológica y medioambiental. Geología educativa y recreativa; y la planificación de la sensibilización ambiental. Para asumir estas competencias, claramente vinculadas con la gestión del pa-

<sup>5</sup> Libro Blanco Titulo de grado en Geología (2004). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. [http://www.aneca.es/var/media/150440/libroblanco\\_juno5\\_geologia.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150440/libroblanco_juno5_geologia.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

<sup>6</sup> Libro Blanco Titulo de grado en Bellas Artes, Diseño y Restauración (2004). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco\\_bellasartes\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

<sup>7</sup> Libro Blanco Titulo de grado en Humanidades (2005). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. [http://www.aneca.es/var/media/150280/libroblanco\\_humanidades\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150280/libroblanco_humanidades_def.pdf)

(Libro Blanco, 2005:167). Se trata, sin duda, de un grado con una clara vocación patrimonialista y cultural. Tal vez el estudio que, de una forma más clara, apuesta por esta profesionalización en la gestión patrimonial de sus egresados desde el mismo grado. Sin embargo, la escasa matrícula que sostuvo en el tiempo llevó a la Universidad de Zaragoza a eliminar esta titulación de su oferta académica.

Las profesiones implicadas en la gestión del patrimonio cultural son muchas y muy variadas (muchas más de las aquí reseñadas). Van desde el arquitecto restaurador y los restauradores que intervienen en la fase de conservación de los bienes tanto muebles como inmuebles; hasta los conservadores de museos, directores de centros de interpretación, parques naturales, yacimientos arqueológicos; y los interpretes del patrimonio, los guías turísticos o el máquetin aplicado al patrimonio cultural. Pero, además, y siendo conscientes de la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en la gestión del patrimonio, a estos profesionales se añaden otros expertos en un conjunto de nuevas tecnologías que ayudan en la investigación, en el proyecto de intervención y en la difusión. Toda esta variedad, en ocasiones, lleva a la confusión entre el gestor patrimonial y todas aquellas otras profesiones en las que este profesional se apoya para llevar a cabo una gestión eficaz de los recursos patrimoniales para su transmisión a las generaciones venideras. Por ello, es necesario definir un perfil profesional de la gestión del patrimonio cultural en la que queden claras las competencias específicas de cada una de las profesiones implicadas en las diversas fases de la gestión de un bien cultural; al mismo tiempo que es ineludible identificar y consensuar el perfil y las competencias disciplinares del gestor de patrimonio cultural. Además, imprescindible defender la necesidad de su reconocimiento legal y administrativo de manera que se institucionalice su función en el conjunto de acciones encaminadas a la tutela. En este sentido, recordar que las actividades arqueológicas, con todas sus carencias, son un buen punto de partida para esta regularización de funciones y requerimientos de actuación de los profesionales del patrimonio. De la misma forma, debería normalizarse, vía legislativa, la interdisciplinaridad y la coparticipación de diversas disciplinas en las distintas facetas de la tutela patrimonial. En este sentido, es clara la necesidad de un informe histórico-artístico previo a las acciones de conservación o de restauración del patrimonio cultural. Y que este documento debe ser realizado por los especialistas capacitados para ello, es decir, por los historiadores del arte.

En definitiva, es imperioso un reconocimiento específico de esta actividad, y su regulación profesional. Para ello, se deben definir programas formativos y acreditaciones que las equiparen y homologuen para todo el territorio; por otro lado, es imprescindible la definición de competencias profesionales específicas y la existencia de un cuerpo de funcionarios propios en el ámbito de la administración pública, especialmente a nivel comarcal y local. En estos momentos, las comarcas y los ayuntamientos están ejecutando las políticas de tutela del patrimonio cultural y aunque existe un facultativo técnico de patrimonio cultural su perfil competencial se centra en los museos y los archivos, no en la gestión del patrimonio.

## 2 ■ LA FORMACIÓN DE LOS GESTORES DEL PATRIMONIO CULTURAL EN LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA: EL MÁSTER UNIVERSITARIO EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Ante este panorama fragmentado y disperso que caracteriza la formación en gestión del patrimonio cultural de los grados de la Universidad Española es necesaria la existencia de un título que homogeneice los contenidos básicos que todo profesional del patrimonio debe dominar; así como para que conozca las herramientas con las que trabajar y alcance las destrezas y las habilidades adecuadas para ejercer la profesión de gestor del patrimonio. Para ello, la Universidad de Zaragoza ofrece un máster universitario en gestión del patrimonio cultural que entre sus objetivos está la profesionalización de la gestión del patrimonio cultural recogiendo a todos aquellos egresados de diversas disciplinas que buscan una salida laboral en este contexto cultural.

Para cumplir con este objetivo, el Departamento de Historia del Arte diseña inicialmente un curso de Postgrado sobre Gestión del Patrimonio Cultural (1997) que posteriormente se transforma en un estudio oficial de su Universidad (2005-06). Con este estudio se pretende llenar un vacío educativo al carecer de una formación específica en este ámbito pese a la importancia que el patrimonio cultural estaba cobrando en el panorama económico y cultural de la comunidad autónoma. Así, se diseñó un estudio propio que se transformó hasta convertirse en un máster universitario que, en estos momentos,



**MÁSTER UNIVERSITARIO EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL**

**Datos generales**

**Objetivos**  
Formar a los licenciados y graduados en aquellas disciplinas relacionadas con la gestión del Patrimonio Cultural facilitando su inserción laboral. Es un máster con una clara finalidad profesionalizante.

**Dirigido a**  
Todos aquellos titulados universitarios (licenciados, graduados o diplomados) del ámbito de las humanidades, así como a todos aquellos profesionales relacionados con la gestión del Patrimonio Cultural.

**Profesorado**  
El equipo docente que participa en este máster se compone de profesores de diversas universidades nacionales y extranjeras, así como de profesionales de los diversos sectores que intervienen en la gestión del Patrimonio Cultural: directores y técnicos de museos, de la administración o de la empresa privada.

**Contenidos**  
Gestión del Patrimonio Cultural 10 cr. ECTS  
Legislación del Patrimonio Cultural 6 cr. ECTS  
Investigación y catalogación del Patrimonio Cultural 6 cr. ECTS  
Conservación y restauración del Patrimonio Cultural 6 cr. ECTS  
Difusión, comunicación, puesta en valor e interpretación del Patrimonio Cultural 6 cr. ECTS  
Prácticas externas 10 cr. ECTS  
Trabajo Fin de Máster 16 cr. ECTS

**Prácticas externas**  
El objetivo principal de esta asignatura es proporcionar a los alumnos una comprensión crítica de las distintas políticas y modelos aplicables a la gestión del Patrimonio Cultural a través de la práctica profesional. El máster tiene convenio con instituciones locales, comarcales y nacionales, y con la posibilidad de realizarlas en los museos nacionales.  
Algunos de los destinos son: Área de Actividades Culturales (Universidad de Zaragoza); Archivo de Arqueología, y Conservación Patrimonio Mueble (Ayuntamiento de Zaragoza); Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, CDAN, Fundación Beulas, Museo de Zaragoza ó Museo de Huesca (Gobierno de Aragón); Filmoteca de Zaragoza; Fundación Goya en Aragón; Fundación Tarazona Monumental; Fundación Uncastillo-Centro del Románico; IAACC Pablo Serrano; Archivo Diocesano; y Gozarte, entre otras, incluidas instituciones fuera de Aragón como por ejemplo el Museo Nacional de Arqueología en Madrid.

**Taller de proyectos integrados**  
El máster tiene una clara vocación profesionalizante. Para ello se busca un modelo docente basado en la participación activa del alumnado y en la programación de actividades docentes próximas a la realidad laboral. El taller integrado de proyectos culturales tiene como objetivo diseñar proyectos de gestión cultural en colaboración con las comarcas aragonesas en un entorno de trabajo colaborativo. Para ello, los alumnos trabajan en grupos el desarrollo de un proyecto propuesto por una comarca aragonesa. Hasta ahora se han visitado las comarcas del Maestrazgo, Campo de Daroca, Ribera Alta del Ebro, Las Cinco Villas y Somontano de Barbastro.

**Información**  
<https://www.unizar.es/estudios>  
<https://estudios.unizar.es/estudio/ver?id=607>  
Coordinadora del título: cmorte@unizar.es

**Universidad Zaragoza**

Folleto de difusión del Máster Universitario en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Zaragoza para repartir en ferias de empleo o de información de este tipo de estudios.

rio. Además, desde el punto de vista de la definición de gestión, es un título inclusivo que asume la ya tradicional definición de gestión como ese conjunto de actividades destinadas a definir estrategias de intervención que ayuden a la adecuada administración de los recursos patrimoniales para conseguir una satisfactoria conservación, investigación, difusión y disfrute del patrimonio cultural.

Por lo tanto, es un máster profesionalizante (aunque no esté así reconocido por la propia Universidad) con el que, además, y tras superar unos complementos de formación, se accede al programa de doctorado del Departamento de Historia del Arte. En cuanto a la procedencia de nuestros alumnados, vienen principalmente de las ramas de Artes y Humanidades; si bien también se admiten de la rama de ingeniería y arquitectura (especialmente arquitectos) y de las Ciencias Sociales (con una preferencia por los geógrafos). Se trata en definitiva de formar profesionales del patrimonio con las competencias y las destrezas adecuadas para mejorar los mecanismos de tutela del patrimonio cultural; y de crear una plataforma interdisciplinar que favorezca el intercambio, y la confrontación de ideas, planteamientos y soluciones ante el hecho patrimonial, incentivando además la investigación, el desarrollo y la innovación en este terreno.

Desde el inicio, el máster surgió en el seno del departamento de Historia del Arte pues, aunque la tutela del patrimonio cultural tiene muchas facetas y sus profesionales provienen de diversas áreas de conocimiento, la historia del arte es la disciplina más adecuada para erigirse en la coordinadora de los diversos profesionales, tal y como queda reflejado en el propio Libro Blanco. No obstante, en el diseño del estudio se refuerza el carácter transversal en la procedencia de su profesorado tanto de la propia universidad (otras áreas de conocimiento) como de aquellos que viene de otras universidades. A lo que se añade la presencia de profesorado externo del ámbito profesional de la gestión en sus diversos campos. En este sentido destaca la presencia de las estructuras de la administración, como responsables directas de la tutela del patrimonio, además de profesionales autónomos que abordan proyectos de gestión en sus diversas facetas.

El máster tiene un carácter anual (60 créditos ECTS) adaptado plenamente a las necesidades docentes creadas desde la convergencia del espacio superior de enseñanza. Las asignaturas son todas ellas obligatorias y destaca la presencia de la asignatura de Prácticas externas (10 crd.), una de las que más peso en créditos tiene dentro del título. Sin duda, esta asignatura garantiza, de manera fehaciente, que el alumnado alcanza las competencias y habilidades necesarias para su desenvolvimiento profesional. Por ello, los destinos cubren las diversas opciones de la gestión y se establecen convenidos tanto con la administración como con la empresa privada.

A lo largo de todos estos cursos académicos, el Máster se adapta a la evolución que vive la profesión del gestor en patrimonio cultural. Así, fruto de esta reflexión, desde el punto de vista metodológico, se programa una actividad denominada: Taller integrado de proyectos culturales. Su trayectoria se inicia en el curso 2013/14 y recoge la necesidad de trabajar de

presenta un nivel de matrícula de los más importantes dentro de la Facultad de Filosofía y Letras (entre los 25 y 30 matriculados de manera sostenible).

En su concepción se maneja una definición de patrimonio cultural en consonancia con la definición aportada por la ley de patrimonio cultural de Aragón (Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés). Sin embargo, el desarrollo de este concepto y la obsolescencia que presenta el texto normativo ha obligado a introducir en los contenidos otros patrimonios y abordar las problemáticas que presentan otras figuras patrimoniales como el paisaje cultural, los itinerarios culturales, los patrimonios incómodos, el industrial o el patrimonio agra-



Taller integrado del curso 2016/17. En esta ocasión se visitó la localidad de Albarracín y se conoció la labor de la Fundación Santa María de Albarracín. En la imagen con Antonio Jiménez Martínez, director gerente y secretario de la Fundación. Fuente: P. Biel.

forma más específica algunas de las competencias generales y transversales del título como son el trabajo colaborativo y en grupo; además de desarrollar la autonomía del alumnado convirtiéndose el docente en un guía de su aprendizaje. Esta actividad consiste en el desarrollo de un proyecto de gestión real en el contexto del aula y en contacto directo con el entorno rural aragonés. Para ello, previamente se visita una comarca de Aragón donde el alumnado entra en contacto con la problemática cotidiana de un gestor cultural en el ámbito rural; conoce casos de buenas prácticas en este mismo entorno y se le plantean retos a superar en el aula mediante el diseño de un proyecto, que posteriormente presentará públicamente.

### 3 ■ LOS DESAFÍOS DE LA GESTIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL EN EL SIGLO XXI

En febrero de 2017, el Consejo de Europa adopta la Recommendation CM/Rec (2017) para todos los Estados Miembros llamada *European Cultural Heritage Strategy for the 21st century*<sup>8</sup> que es lanzada oficialmente en Limassol (Chipre) en abril de 2017 (Schoebel, 2018). Esta resolución continua y afianza la política de la Unión Europea en relación con el patrimonio que se refleja en varios convenios promulgados desde 1954. En el preámbulo de este texto, se afirma que la tutela del patrimonio cultural es uno de los pilares sobre los que asentar la construcción de sociedades más inclusivas y justas y, por lo tanto, es esencial para la cultura europea. Por ello, la Comisión europea considera necesario promover políticas patrimoniales que contribuyan a fortalecer el tejido social y el avance económico de los pueblos europeos, al mismo tiempo que reafirmen la identidad de Europa (European Cultural ..., 2018: 4-7).

La Estrategia se fundamenta en tres componentes prioritarios: el social, el territorial y económico; y el educativo. Cada uno de ellos define unos desafíos que se concretan en recomendaciones para abordarlos y vías de acción que se ejemplifican con proyectos reales de los países. El componente social se centra en la relación que se establece entre el patrimonio y la ciudadanía, además de la transmisión y puesta en común de los valores democráticos a través de la gobernanza y gestión participativa (European Cultural ..., 2018: 14). El territorial y económico tiene por objeto la relación entre el patrimonio cultural y el desarrollo espacial, la economía y la gobernanza local y regional, dentro de los principios del desarrollo sostenible (European Cultural ..., 2018: 27); mientras que el educativo incide en la relación entre el patrimonio y el conocimiento compartido, y abarca la sensibilización, la formación y la investigación (European Cultural ..., 2018: 39). En definitiva, la Estrategia Europea del Patrimonio Cultural persigue un enfoque compartido entre los diferentes agentes de la tutela del patrimonio cultural para reforzar los valores de la inclusión, la participación y el desarrollo sostenible. Esta orientación involucra a todas las partes de la gestión patrimonial. Supone que, además de la administración, la sociedad civil se convierte en un agente destacado tanto desde el punto de vista de la emisión como de la recepción. En una de sus recomendaciones, se indica de manera explícita que los ciudadanos deben desempeñar un papel activo en estrecha colaboración con los profesionales y los organismos públicos, agentes habituales en la tutela del patrimonio. Esta recomendación significa una nueva orientación en el desarrollo de metodologías de gestión basadas en modelos participativos y colaborativos.

Asimismo, defiende un enfoque integrado de la gestión del patrimonio. Insiste en entender el patrimonio dentro su contexto físico y cultural y no aislado del mismo. Por lo que, además de actuar desde lo patrimonial, es necesario incluirlo

<sup>8</sup> European cultural heritage strategy for the 21st century. Facing Challenges by following Recommendations, Council of Europe, May 2018, <https://rm.coe.int/european-heritage-strategy-for-the-21st-century-strategy-21-full-text/16808ae270>





Taller integrado del curso 2015/16. En este curso se visitó la Comarca de la Ribera Alta del Ebro. En esta imagen el alumnado realizando el Camino Jacobeo del Ebro. Fuente: P. Biel.

en otras políticas sectoriales especialmente en los ámbitos de la ordenación del territorio, la energía, el medioambiente y las políticas agrarias. Asimismo, reclama que los diversos agentes que intervienen en su gestión lo hagan desde la sostenibilidad y aboga por un turismo sostenible donde se equilibren tres factores: las expectativas del turista, la valoración del patrimonio y la calidad de vida de los habitantes. Además, defiende la necesidad de ofrecer otro tipo de patrimonio, especialmente aquel que tiene que ver con lo inmaterial (costumbres, habilidades, productos) e identificar nuevas narrativas basadas en aspectos intangibles como aquellas que hablan de minorías o que analizan los patrimonios conflictivos. De forma que, se fomenta el encuentro, el respeto y la comprensión mutua entre el visitante y el visitado. Finalmente, apuesta por la educación y el trabajo en red. La primera es necesaria para entender el entorno en el que se vive y para comprender al otro. De esta manera, se genera respeto tanto por lo propio como por lo de los demás. Mientras que el trabajo en red es un medio de funcionamiento en el que todos los miembros interactúan de una manera a menudo informal, pero siempre constructiva; además de brindar a sus miembros una plataforma de información y discusión sobre todas las cuestiones de interés común.

En definitiva, este convenio marco destaca la importancia de incorporar los aspectos intangibles del patrimonio cultural y de reforzar su papel en una Europa global como una de las estrategias para el desarrollo de la sociedad europea. Para ello, propone su gestión integral asentada en modelos participativos y colaborativos. Se trata, en definitiva, de fomentar el buen gobierno en su tutela, contribuir a la sostenibilidad del desarrollo económico a nivel local y regional y aumentar su conocimiento mediante la educación.

La Estrategia también reflexiona sobre los profesionales del patrimonio. En este sentido, parte de la constatación de la diversidad de profesiones que han surgido y recomienda que los bienes protegidos sean intervenidos exclusivamente por profesionales cualificados. En este sentido, Ana Schoebel concluye:

Sería necesario abrir un debate a nivel europeo, con la participación de profesionales y administraciones para establecer los estándares de calidad y qué medios se pueden proporcionar para garantizarlos, tanto en la protección como en la identificación e interpretación. A partir de estos estándares, resultará más sencillo definir las competencias que deben adquirir los distintos niveles de cualificación y como acreditar dichas competencias a través de la capacitación. En este sentido, la Estrategia invita al debate profesional y a la colaboración entre las administraciones, recomendando plantear también la formación y la capacitación de los empleos indirectos, como los voluntarios y los profesionales de otros sectores (Schoebel, 2018: 58).

#### 4 ■ A MODO DE CONCLUSIÓN: REFLEXIONES DESDE LA EXPERIENCIA DEL MÁSTER UNIVERSITARIO EN GESTIÓN UNIVERSITARIO EN DEL PATRIMONIO CULTURAL

La Estrategia Europea del Patrimonio Cultural para el siglo XXI muestra el camino por el cual debe ir la renovación de los estudios vinculados con la gestión del patrimonio cultural. Sin duda, esta transformación debe ser muy consciente de la importancia del patrimonio cultural en el ámbito rural y, por lo tanto, de las diferencias que existen entre lo rural y lo urbano en el momento de abordar nuevas metodologías. Pero, en todo caso, el punto común desde el que trabajar es dotar de un enfoque participativo y colaborativo a los programas. Esta dinámica debe estar presente desde el momento de plantear los proyectos y debe mantenerse en su desarrollo en el tiempo. Además, estos proyectos deben contribuir al impulso de la economía social y al fomento de una cultura crítica (Köster, 2012; Barreiro y Parga, 2013; Benhamou, 2014;). En este sentido aplicar la metodología del *design thinking*, centrada en el usuario y orientada a la acción, es un buen punto de partida para generar acuerdos basados en la participación y que abarque desde el planteamiento del tema, hasta su puesta en marcha y su desarrollo.



Taller Integrado del curso 2018/19. En este curso el taller tuvo por objeto diseñar un proyecto de gestión para el Castillo Theodoli, Ciciliano (Italia). Foto de grupo en la sala del Castillo con sus actuales propietarios. Fuente: A. Hernández.



Taller Integrado del curso 2018/19. En este curso el taller tuvo por objeto diseñar un proyecto de gestión para el Castillo Theodoli, Ciciliano (Italia). Foto de grupo después de visitar las excavaciones arqueológicas de la Basílica de San Paolo Fuora Muri. Fuente: P. Biel.

Trabajar desde el ámbito rural (Burgos, Sanz y Quiroga, 2020) implica abordar problemas tan rutinarios como conocer quién tiene la llave de un monumento, que está habitualmente cerrado, para que lo abra y lo explique al turista que visita el pueblo. Sin duda, dos de los problemas que más lastran el buen desarrollo de una gestión eficiente en el medio rural. En este sentido, destacar el importante papel que los voluntarios (que tienen las llaves y son generalmente mujeres) desarrollan en el medio rural ya que en muchas ocasiones ellos son la única forma de acceder a los monumentos o los centros de interpretación. Generalmente son personas que con buena voluntad y de forma desinteresada prestan este servicio al foráneo que se pasea por las calles de su pueblo. En este sentido, es necesario profesionalizarlos y fomentar que tengan un sueldo digno.

A esta circunstancia se suma la dificultad de los alcaldes de estos pequeños pueblos para acceder a los programas que otros niveles de la administración (Diputaciones o Comunidad Autónoma) aprueban para la conservación y restauración del patrimonio cultural. En este sentido, se puede hablar de la soledad de estos regidores que tienen que asumir las funciones de un gestor para conseguir los recursos y para activar y mantener en el tiempo proyectos en torno a los bienes culturales de su población. No es suficiente la existencia de un arquitecto en la comarca o de un secretario compartido por varios municipios. Sin duda, se requiere de la presencia de profesionales que asuman



el reto de gestionar proyectos en el ámbito rural desde otra perspectiva, la que aporta la economía social y la cultura crítica (Nogales, 2019).

Por otro lado, se encuentra la figura del visitante. En este caso, es necesario trabajar con la idea de la accesibilidad universal desde el inicio del diseño del proyecto hasta su desarrollo en el territorio. Esta accesibilidad tiene que ver con el acceso intelectual, el social, el económico y el físico (Juncà, 2011). Se debe superar la idea elitista del patrimonio (elevados precios para entrar a conocer un monumento) y también la del turismo de masas (los cruceros) que solo comportan la banalización del monumento que se visita. Ambos modelos son excluyentes y fomentan un neoliberalismo cultural. Por el contrario, se debe apostar por un precio asequible que permita el acceso y disfrute a todos los colectivos y clases sociales. Asimismo, en el diseño de los proyectos de gestión patrimonial hay que introducir al otro, desde el punto de vista de las minorías (Jiménez y Lázaro, 2019) o de las discapacidades (Cánovas, 2017). Esta integración se debería plantear desde acciones accesibles a todos y no con actividades específicas, que implican ya la diferencia. Acercar al patrimonio a los migrantes que viven en el pueblo y en la ciudad como una estrategia de convivencia y de integración. Reducir las barreras físicas, pero teniendo en cuenta que estamos trabajando con elementos patrimoniales. Favorecer en definitiva un modelo de cultura abierta que integre a todos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGA, LUIS (2020). “Enseñanzas de Patrimonio y Museología en la formación universitaria de Historia del Arte en España” en *erph*. nº 27, diciembre 2020, pp. 142-164. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/issue/view/1154> (última consulta: 08 mayo 2021).
- BARREIRO, DAVID Y PARGA-DANS, EVA (2013). “El valor económico del patrimonio cultural: estrategias y medidas posibles para estimular la innovación social y los emprendimientos” en *Seminario Internacional El Patrimonio Cultural: Un aporte al desarrollo endógeno*. Quito (Ecuador), 6-7 de noviembre de 2013. Universidad Andina Simón Bolívar. Disponible en: <https://digital.csic.es/handle/10261/90238> (última consulta: 08 mayo 2021).
- BENHAMOU, FRANÇOISE (2014). *Economía del patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ariel.
- BURGOS, BENITO; SANZ, RAFAEL Y QUIROGA, FRAN (coord. Técnica) (2020). *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*. Madrid: Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones. Disponible en: <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fc60db21-3e5f-458b-8e2c-a4deb753f3a4/pensar-hacer-compressed.pdf> (última consulta: 08 mayo 2021).
- CASANOVAS, RAQUEL (2017). “¿Cómo ejercen los derechos culturales las personas con discapacidad? Breve reflexión sobre la aplicación de los derechos culturales y las personas con discapacidad” en *Revista Española de Discapacidad*, vol. 5, nº 2, 2017, pp. 211-220. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6231802> (última consulta: 08 mayo 2021).
- CASTILLO RUIZ, JOSÉ (2014). “La historia del arte es una profesión imprescindible en la tutela del patrimonio histórico” en PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 85, pp. 206-214.
- CASTILLO RUIZ, JOSÉ (2014b). “Debate 2: historiadores del arte ¿para qué? Una titulación en busca de una profesión” en PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 85, pp. 204-205.
- CASTILLO RUIZ, JOSÉ Y GÓMEZ JIMÉNEZ, JOSÉ JAVIER (2009). “Propuesta para una reglamentación legal de la actividad profesional de la historia del arte en el campo de la protección del patrimonio histórico”, en *e-rph*, nº 5, diciembre 2009, pp. 95-108. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/issue/view/1174> (última consulta: 08 mayo 2021).
- European cultural heritage strategy for the 21st century. Facing Challenges by following Recommendations. Council of Europe, May 2018. Disponible en: <https://rm.coe.int/european-heritage-strategy-for-the-21st-century-strategy-21-full-text/16808ae270> (última consulta: 08 mayo 2021).
- GÓMEZ JIMÉNEZ, JOSÉ JAVIER (2018). “Reclamando ser profesión. Perfiles y competencias del historiador del arte en el patrimonio Cultural”, en GALÁN PÉREZ, ANA Y PARDO SAN GIL, DIANA (coord.), *Las profesiones del patrimonio en la*

*Estrategia 21 del Consejo de Europa. Competencias, formación y transferencia del conocimiento: reflexiones y retos en el Año Europeo del Patrimonio Cultural.* Madrid: GE-IIC Grupo Español de Conservación del International Institute for Conservation y ACRE Asociación de Conservadores Restauradores de España. Disponible en: <https://asociacion-acre.org/publicaciones/publicacion-monografica-las-profesiones-del-patrimonio-cultural/> (última consulta: 08 mayo 2021).

[https://sostenutoblog.files.wordpress.com/2012/01/sostenuto\\_volume1\\_sp.pdf](https://sostenutoblog.files.wordpress.com/2012/01/sostenuto_volume1_sp.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

JIMÉNEZ DOMÍNGUEZ, JESÚS (2017). “Los grados de Historia del Arte en España 12 años después del Libro Blanco” en e-rph. n° 21, diciembre 2017, pp. 137-170. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/issue/view/504> (última consulta: 08 mayo 2021).

JIMÉNEZ LÓPEZ, J. Y LÁZARO BLANCO, B (2019). “AcercARTE, un Proyecto de ApS con estudiantes del Grado en Historia del Arte” en ARAMBURUZABALA, P.; BALLESTEROS, C.; GARCÍA-GUTIÉRREZ, J.; LÁZARO, P. (eds.), *El papel del aprendizaje-servicio en la construcción de una ciudadanía global*. Madrid: UNED, pp. 211-222.

JUNCÀ, JOSÉ ANTONIO (dir.) (2011). *Accesibilidad universal al patrimonio cultural. Fundamentos, criterios y pautas*. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.

Libro Blanco Título de grado en Arquitectura (2005). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/326200/libroblanco\\_arquitectura\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/326200/libroblanco_arquitectura_def.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

Libro Blanco Título de grado en Bellas Artes, Diseño y Restauración (2004). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco\\_bellasartes\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

Libro Blanco Título de grado en Geología (2004). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/150440/libroblanco\\_juno5\\_geologia.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150440/libroblanco_juno5_geologia.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

Libro Blanco Título de grado en Historia (2004). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/150448/libroblanco\\_juno5\\_historia.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150448/libroblanco_juno5_historia.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

Libro Blanco Título de grado en Historia del Arte (2005). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco\\_harte\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150276/libroblanco_harte_def.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

Libro Blanco Título de grado en Humanidades (2005). Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Disponible en: [http://www.aneca.es/var/media/150280/libroblanco\\_humanidades\\_def.pdf](http://www.aneca.es/var/media/150280/libroblanco_humanidades_def.pdf) (última consulta: 08 mayo 2021).

NOGALES, ROCÍO (2019). “Comunes y nuevas institucionalidades en el arte y la cultura: ¿hacia una soberanía y democracia cultural?” en Revista Iberoamericana de Economía Solidaria e Innovación Socioecológica, vol. 2, diciembre 2019. Disponible en: <http://uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/RIESISE/article/view/3660> (última consulta: 08 mayo 2021).

QUEROL FERNÁNDEZ, M. ÁNGELES Y CASTILLO MENA, ALICIA (2018). “La formación superior en Gestión del Patrimonio Cultural: el caso de España. Análisis y Propuestas” en Galán Pérez, Ana y Pardo San Gil, Diana (coord.), *Las profesiones del patrimonio en la Estrategia 21 del Consejo de Europa. Competencias, formación y transferencia del conocimiento: reflexiones y retos en el Año Europeo del Patrimonio Cultural*. Madrid: GE-IIC Grupo Español de Conservación del International Institute for Conservation y ACRE Asociación de Conservadores Restauradores de España. Disponible en: <https://asociacion-acre.org/publicaciones/publicacion-monografica-las-profesiones-del-patrimonio-cultural/> (última consulta: 08 mayo 2021).

RAUSELL KÖSTER, PAU (coord.) (2012). *La cultura como factor de innovación económica y social*. Sostenuto. Disponible en:

SCHOEBEL, ANA (2018). “Las Profesiones del Patrimonio Cultural”, en GALÁN PÉREZ, ANA Y PARDO SAN GIL, DIANA (coord.), *Las profesiones del patrimonio en la Estrategia 21 del Consejo de Europa. Competencias, formación y transferencia del conocimiento: reflexiones y retos en el Año Europeo del Patrimonio Cultural*. Madrid: GE-IIC Grupo Español de Conservación del International Institute for Conservation y ACRE Asociación de Conservadores Restauradores de España. Disponible en: <https://asociacion-acre.org/publicaciones/publicacion-monografica-las-profesiones-del-patrimonio-cultural/> (última consulta: 08 mayo 2021).









# EL PATRIMONIO EN EL ÁMBITO RURAL: USOS, PROPUESTAS, POSIBILIDADES Y REALIDADES









## Presentación ■ Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente

La segunda sección de las Jornadas Internacionales sobre *Cultura, territorio y patrimonio. Pensar y construir el territorio desde la cultura mediante la participación ciudadana y la innovación pública* estaba formada también por mujeres que se dedican, desde perspectivas muy diferentes, al patrimonio desde el ámbito rural. Desde el terreno llevan a cabo diariamente numerosos trabajos para potenciar su uso y elaborar innovadoras propuestas a partir de interesantes posibilidades en una realidad que conocen bien.

Así nos lo expresó Lucía Camón de Pueblos En Arte a través de su ponencia “El movimiento cultural como fin en sí mismo” donde contagió el entusiasmo y la importancia de realizar actividades vinculadas con el patrimonio en zonas rurales teniendo como punto de inicio y fin la emoción. Para ello, nos relató qué es lo que hacen en el Festival Saltamontes que son Tres Días de Arte, Felicidad y Música, o todo lo que promueven en el proyecto denominado la Ruta 234, o las sesiones de la Butaca Rural, así como la actividad Cosenchando Identidades en los numerosos talleres que organizan o en las Residencias Artísticas que promueven en Torralba de Ribota.

Desde otro punto de vista completamente diferente Victoria E. Trasobares Ruiz nos habló de “La gestión del Patrimonio Mundial UNESCO en ámbito rural. La red Territorio Mudéjar, construcción de un nuevo modelo desde la realidad local”, puesto que lleva desde el año 2000 detrás de la ideación, dirección, coordinación y ejecución más de 500 proyectos de Patrimonio Mundial UNESCO. Su especialidad es la gestión cultural y del patrimonio histórico-artístico en el territorio rural y en localidades de población menor de 300 habitantes. Para ello, trabaja en el diseño y la puesta en marcha de estrategias de desarrollo territorial basadas en el logro de financiación para desarrollo de proyectos en convocatorias nacionales e internacionales, destacando especialmente su trabajo como directora científica para la preparación y consecución de convocatorias como las del Ministerio de Cultura en el área de Patrimonio Mundial desde el año 2010 o el proyecto Interreg MOMAr que lidera la Diputación de Zaragoza desde el año 2019. En su ponencia nos habló de todo lo que hacen en la Red Territorio Mudéjar que actualmente agrupa a 37 localidades que dinamizan y ponen en valor el patrimonio mudéjar en el territorio, tal y como recoge su texto.

Esta sección cierra con el texto de Amparo Prieto Monreal artista y teórica que tituló su aportación “Norte claro y sur oscuro: una reflexión sobre ruralidad y despoblación en los mapas nocturnos de la tierra” donde expone los hallazgos de sus trabajos sobre las prácticas artísticas en la ruralidad contemporánea cuya poética supone la reflexión perfecta para este bloque temático.



# La gestión del Patrimonio Mundial UNESCO en ámbito rural. La red Territorio Mudéjar, construcción de un nuevo modelo desde la realidad local

**Victoria E. Trasobares Ruiz** ■ Investigación y proyectos Patrimonio Mundial UNESCO  
Gestión cultural y del patrimonio histórico-artístico  
Estrategias de desarrollo territorial desde la cultura

En el año 2001, tras un largo proceso de dos años de trabajo, la UNESCO aprobó la extensión del expediente de la *Arquitectura Mudéjar de Teruel* de 1985 1986<sup>1</sup> que pasó a denominarse *Mudéjar de Aragón Patrimonio Mundial*.

La declaración completaba una demanda histórica que había comenzado en el propio informe de ICOMOS España en septiembre de 1986 en el que se recomendaba sin duda la declaración del mudéjar turolense pero planteaba dudas respecto a no incluir el patrimonio de la ciudad de Zaragoza e incluso de la provincia indicando que el legado constructivo de la cultura mudéjar no podía reducirse a elementos o ciudades aislados sino que tenía un fuerte componente territorial, con ejemplos muy sobresalientes en los valles más importantes de la geografía zaragozana y que actualmente constituyen la demarcación de la provincia de Zaragoza.

Finalmente, el 14 de diciembre de 2001, se aprobaba en Helsinki la declaración que ampliaba a diez los edificios a través de los cuales se podía entender el complejo proceso histórico-artístico de formación de un estilo propio y singular de los territorios de la península ibérica, el mudéjar, que trascendía las cronologías clásicas para los estilos artísticos de Occidente y se desarrollaba durante casi cuatro siglos, entre el siglo XIII y el siglo XVII.

La declaración en el año 2001 para el mudéjar vislumbra un momento de cambio en las políticas de la declaración internacional, respecto a otras declaraciones referidas a edificios monumentales aislados, introduciendo definitivamente el factor territorial<sup>1</sup> con la declaración en serie de diez edificios ubicados en cinco localidades diferentes, dos de ellas, con apenas doscientos habitantes, plenamente rurales como Cervera de la Cañada y Tobed que se unen a Teruel, Zaragoza y Calatayud en una dimensión internacional desde una perspectiva claramente local. El informe de septiembre de 2001<sup>2</sup> recogía varias claves denominadas de gestión que van más allá de la obligada protección y conservación de los bienes declarados, tales como el compromiso para la realización y ejecución de un plan de gestión, que implicaba “el establecimiento de una visión estratégica del arte mudéjar en Aragón, la implantación de mecanismos de protección del patrimonio, el desarrollo de sistemas de presentación e interpretación, así como el desarrollo de un plan de turismo sostenible”. Se adelantaba igualmente una descripción de las entidades implicadas en la gestión y la necesidad de la creación de la fundación “Arte Mudéjar de Aragón” que actuara como unidad coordinadora de las instituciones y colectivos responsables de la gestión del patrimonio mudéjar, que planteara estrategias de gestión para promover el conocimiento y la necesaria definición de fuentes de financiación para cumplir con los objetivos planteados.

---

<sup>1</sup> Ya en 1986 se observa un cambio de paradigma incorporando declaraciones de sitios denominados “en serie”, pero es especialmente llamativo el punto de inflexión que se produce a finales de la década de los años noventa con la incorporación de declaraciones que unen monumentalidad y territorio prescindiendo en cierto modo del carácter etnográfico cuando hablamos de patrimonio rural y posicionando el patrimonio monumental ubicado en ámbito rural.

<sup>2</sup> Página oficial Unesco World Heritage. Advisory Body Evaluation 2001. Disponible en <https://whc.unesco.org/en/list/378/documents/> (última consulta: 14 de mayo de 2021)



Los términos en los que se redacta esta declaración, así como otros informes de otros sitios patrimoniales elevados a la categoría de patrimonio mundial, denotan un cambio evidente en la consideración del objeto patrimonial como recurso que venía desarrollándose durante los últimos quince años. Este cambio de paradigma se recoge en el año 2006 en las conclusiones de la tesis doctoral de Celia Martínez Yáñez<sup>3</sup> que analiza todos los aspectos que gravitan en torno a la consideración fundamental del patrimonio como factor de desarrollo territorial reformulando el propio concepto de patrimonio “que se enriquece ante el valor diferencial que adquiere en las distintas escalas territoriales, lo que lleva a la necesaria incorporación y creación de lenguajes ajenos al mundo patrimonial, vinculados a la gestión y el desarrollo, así como a nuevos objetivos, objetos y métodos”<sup>4</sup> en la aplicación de las políticas patrimoniales que deben incorporar nuevos parámetros no sólo de uso sino de método. Hecho que evidencia la importancia territorial adscrita a la declaración del 2001 en la que se pedía un paso adelante más allá de las acciones de conservación y restauración desde las entidades responsables ante la UNESCO.



Magallón. Ábside de la iglesia de dominicos. Fuente: Victoria Trasobares Ruiz

Estos planteamientos de gestión, que podrían haber sido convertidos en líneas estratégicas de actuación conjuntas, derivaron en acciones muy importantes de conservación, gestión administrativa y algunas acciones de difusión interesantes pero sin suficiente impacto, o incluso fuente de confusión e impacto negativo, por lo que no consiguieron conectar con las diferentes realidades locales, especialmente en las localidades más rurales. Este planteamiento adolecía de la necesaria visión panorámica desde el punto de vista territorial que aprovechara las posibilidades de una declaración internacional de conjunto que planteaba el escenario perfecto para la creación de una red estratégica de colaboración público-privada.

Mientras que para otras declaraciones como la del *Arte rupestre del arco mediterráneo de la Península Ibérica* en 1998 se habían ideado previamente instrumentos de gestión unificada<sup>5</sup>, con una clara vocación innovadora e integradas en la administración competente, en el caso del patrimonio mudéjar aunque se llegó a crear el *Centro de Gestión del Patrimonio Mundial* como unidad administrativa en Zaragoza e idear, sin llegar a su materialización, cuatro subcentros dependientes en Tarazona, Daroca,

<sup>3</sup> MARTÍNEZ YÁÑEZ, CELIA (2006) *El Patrimonio Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización*. Granada. Editorial de la Universidad de Granada

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ SALINAS, V., CARAVACA BARROSO, I. (2005) “Patrimonio y Territorio” en FERNÁNDEZ SALINAS, V., CARAVACA BARROSO, I., SÁNCHEZ DE LAS HERAS, C. (coord.) *Jornadas de Patrimonio y Territorio*. Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, p.11.

<sup>5</sup> Nos referimos a la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón que desarrolla una nueva figura de protección dependiente del Gobierno de Aragón.

Teruel y Calatayud para la coordinación, formación, difusión o investigación<sup>6</sup> quedó pendiente la definición de una unidad coordinadora entre entidades locales y administraciones competentes que permitiera desarrollar una estrategia eficaz.

Entre el año 2005 y 2007, la iglesia de la Virgen de Tobed, uno de los edificios incluido en la extensión de la declaración del 2001, es objeto de un proyecto de intervención y restauración financiado desde el Ministerio de Cultura y el Gobierno de Aragón a través de los planes del, entonces, 1% cultural. En ese momento, el ayuntamiento de Tobed aprovecha la oportunidad para desarrollar un plan de trabajo propio con objetivos a medio-largo plazo cuyo eje principal fuera el desarrollo de la localidad a través de su patrimonio desde una visión integradora de los recursos como elemento de sostenibilidad para los habitantes, más allá de la visión turística clásica.

Este plan de trabajo radicaba en tres factores determinantes que coinciden temporalmente en torno a la declaración de Patrimonio Mundial:

- La marca UNESCO había supuesto un punto de inflexión en la manera de entender el arte y el patrimonio en Tobed, añadiendo visibilidad pública al paradigma científico y promoviendo una toma de conciencia local sobre la importancia de su patrimonio y actividades derivadas.
- Se había puesto en primer plano la necesidad de trabajar en la gestión del patrimonio local de un modo específico y dando soluciones alternativas a la gestión centralizada desde Zaragoza que, hasta entonces, se había concentrado en la restauración y conservación, fase inicial y fundamental en los procesos de gestión pero sin aportar no sólo una visión estratégica de usos futuros en el patrimonio sobre el que se actuaba.
- La propia declaración evidenciaba que el monumento mudéjar no era un elemento aislado, un objeto inerte que debe conservarse pero que no es capaz de generar riqueza y el simple hecho de unificar los conceptos de gestión y territorio a una cuestión histórico-artística mostraba el potencial de desarrollo para garantizar la sostenibilidad poblacional si la gestión se abordaba de manera adecuada.

La ideación de *Tobed Mudéjar Patrimonio Mundial* coincide con lo que se podría denominar una verdadera explosión de actividad cultural no sólo en la comunidad autónoma sino a nivel nacional que se tradujo en nuestro territorio en la aparición de cientos de pequeños museos, centros expositivos y otras modalidades de actividad cultural desprovistos, salvo excepciones, de una estrategia de sostenibilidad a medio-largo plazo. En este contexto, en Tobed se toman varias decisiones cruciales que, el tiempo ha demostrado, fueron fundamentales para la sostenibilidad y crecimiento del proyecto:

- Apostar por establecer vínculos estrechos entre los resultados de las investigaciones científicas y su aplicación directa en el ámbito local del patrimonio, introduciendo en la gestión patrimonial de la localidad las ideas y la visión del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis no sólo por ser la máxima referencia académica respecto al arte mudéjar sino por su contribución a una visión innovadora de la gestión del patrimonio derivada sin duda de su alta capacidad de análisis del funcionamiento de la fruición de las artes y el territorio. Siguiendo estos principios el proyecto introduce el trabajo teórico y operativo de una empresa especializada en la gestión del patrimonio histórico-artístico ubicado en el ámbito rural que desde un profundo conocimiento de la historia del arte y el patrimonio pone en marcha el proyecto y lo desarrolla durante los años siguientes.
- Focalizar el trabajo para beneficiar a la población que habita el territorio todos los días, haciéndoles partícipes del proyecto con un objetivo definido que reforzara la idea de identidad patrimonial como clave de identidad local.
- Superar la visión cortoplacista que primaba en aquel momento apostando por la calidad del proyecto que exigía procesos de análisis y pilotaje que, quizás podían exceder los periodos de desarrollo habituales, pero que sin embargo desde la propia localidad proponían un nuevo modelo de gestión definido desde su idiosincrasia que garantizaba la calidad, el arraigo y la duración del proyecto en el tiempo.

Hasta el año 2010 *Tobed Mudéjar Patrimonio Mundial* se posiciona como referencia de la gestión del patrimonio rural de excelencia a partir de una serie de acciones que estudiadas aisladamente podrían no parecer singulares o especialmente

<sup>6</sup> Página oficial de El Periódico de Aragón. Disponible en <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2002/12/15/callizo-inaugura-centro-gestion-patrimonio-48350481.html> (última consulta: 14 de mayo de 2021)



innovadoras como fueron la organización de jornadas de estudio, la creación de un espacio de estudio, divulgación y difusión del mudéjar a través del *Espacio Mudéjar Mahoma Calahorra* o la mejora en el acceso a la iglesia de la Virgen con fines lúdicos. Será la visión estratégica y holística de todas las acciones, las sinergias establecidas con los habitantes de la localidad y la manera de entender lo mudéjar desde la idea de “cultura de valle” en la que intervienen otros lugares y patrimonios más allá de Tobed la que conduce de manera natural a la necesidad de abordar un modelo de gestión desde un sistema de red.

Con este objetivo el ayuntamiento de Tobed comienza a aplicar a las convocatorias del Ministerio de Cultura para entidades locales con el objetivo de conseguir financiación estatal, así como un cierto posicionamiento, para la creación de un instrumento de gestión propio uniendo fuerzas con las localidades de Cervera de la Cañada, Torralba de Ribota y Aniñón con las que compartía una visión común de las posibilidades del patrimonio de ámbito rural. En realidad se trataba de dar respuesta a la necesidad planteada ya en el año 2001 de contar con una unidad coordinadora de agentes vinculados a la gestión del mudéjar desde su posición internacional de Patrimonio Mundial y dotarla de carácter rural, es decir diseñarla desde las necesidades específicas de los pueblos con patrimonio de primera línea pero sin estructuras de gestión.

El 13 de septiembre de 2018<sup>7</sup>, tras un largo proceso de definición del modelo jurídico, estratégico y organizativo se funda la red Territorio Mudéjar con veintidós ayuntamientos de la provincia de Zaragoza, como asociación de ayuntamientos cuyo objetivo estará dirigido a afianzar una red de gestión unificada y colaborativa para la utilización de los recursos histórico-artísticos vinculados al importante patrimonio mudéjar aragonés (destacado en el año 2001 por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad) entendiéndolos como motor de desarrollo de los pueblos y como elemento de identidad para el mantenimiento de las comunidades rurales.



Torrellas. Fuente: Victoria Trasobares Ruiz.

<sup>7</sup> Página oficial de Territorio Mudéjar. Disponible en <https://www.territoriomudejar.es/estatutos/> (última consulta: 14 de mayo de 2021)



Su puesta en marcha respondía a la necesidad de un proyecto que, desde la realidad local y alineado a los objetivos de la Estrategia 2020 y Europa 2030 para el Patrimonio Cultural y Natural, pudiera redefinir, mejorar e implementar la realidad de las localidades de marcado acento rural promoviendo un aprovechamiento de sus recursos más allá de lo “turístico” mediante nuevos enfoques y buscando la integración de los resultados de los proyectos de gestión en la comunidad local, centrado en las personas y conectado con la vida cotidiana; asimismo, el proyecto ponía de relevancia la existencia de lugares con graves problemas territoriales (despoblación, envejecimiento social, infrautilización de recursos) cuya identidad está marcada por un excepcional patrimonio cultural y natural –en nuestro caso patrimonio UNESCO-, y cuyas entidades competentes de gestión, o bien, no han terminado de definir sus modelos de acción en términos de recursos culturales y naturales, o han tomado modelos prestados que no corresponden a la realidad del territorio y por tanto no funcionan.

Actualmente, tras dos años y medio de existencia, podemos constatar que fue el largo proceso de preparación, desarrollado desde el año 2010 y la decisión en septiembre de 2017 de trabajar a partir de estrategias de visión europea<sup>8</sup> la clave para el afianzamiento de los primeros pasos del proyecto y la definición de su estrategia de futuro buscando el desarrollo de políticas vinculadas con el aprovechamiento de los recursos endógenos como clave para el desarrollo desde una perspectiva de sostenibilidad.

Territorio Mudéjar plantea un modelo de acción creado, y en continua evaluación y mejora, desde la realidad rural que entiende la gestión de los recursos histórico-artísticos como herramienta real y transversal de desarrollo en los territorios locales incorporando a todos los actores involucrados en su gestión y creando modelos de desarrollo económico, sostenibilidad social y territorial dotados de identidad en el área rural sin copiar o trasladar modelos de otros lugares.

El proyecto ha puesto encima de la mesa enfoques innovadores de los métodos y herramientas clásicos como la investigación basada en la aplicación y el impacto que ha permitido construir, en apenas dos años, una red de más de veinticinco profesionales con los que se trabaja activamente en la puesta en marcha de proyectos desde la excelencia, desarrollar nuevas maneras de trabajo que nos permiten incorporar a los futuros profesionales en un entorno de alta cualificación como es el espacio patrimonial de ámbito rural que requiere no sólo de conocimientos sino de habilidades y competencias que sólo se adquieren mediante la experiencia, nuevas maneras de difundir y de ofrecer conocimiento incorporando a la población que habita el contexto del patrimonio en la evaluación de las propuestas e incluso en el pilotaje de los proyectos.

En definitiva, avanzar construyendo el proyecto y teniendo en cuenta nuestra idiosincrasia, necesidades y objetivos con un trabajo que debe ir desde lo local hacia lo internacional para mostrar nuestro potencial y posibilidades mediante objetivos que permitan diseñar una estrategia de desarrollo territorial basada en los recursos culturales y el patrimonio histórico artístico, teniendo en cuenta las peculiaridades y las identidades culturales de un territorio donde la ruralidad determina un modo de acción, necesita de soluciones específicas y permite dirigir el asesoramiento científico y técnico para la implementación de proyectos individuales en una estrategia común<sup>9</sup>.

Como síntesis de todo lo anterior se podría definir el modelo propuesto por Territorio Mudéjar como un sistema de gestión de los recursos histórico-artísticos que se crea y se desarrolla desde el territorio local. La gestión se

<sup>8</sup> Desarrollados paralelamente en el tiempo, la puesta en marcha de Territorio Mudéjar se ha nutrido, y ha influenciado en partes iguales, del trabajo vinculado con los programas de financiación Interreg, y especialmente con el proyecto *MOMAr –Models of Management for Singular Rural Heritage-* que aprobado por el Consejo Europeo tiene como objetivo estudiar desde una perspectiva de carácter transnacional y europea problemáticas comunes, o cercanas.

<sup>9</sup> El proyecto es en sí mismo innovador porque parte directamente de una perspectiva territorial de gestión de los recursos histórico-artísticos; ámbito en el que aunque se habían producido avances en el escenario europeo a través, por ejemplo, de la redacción de algunos manuales de buenas prácticas como *Citizen engagement in the protection of cultural heritage* [1] o *Sustainable tourism: an opportunity for regions to benefit from their cultural and natural heritage* [2] - alineados a los objetivos de las agendas 2020 y 2030 sobre todo en el tratamiento de los recursos desde las teorías del turismo sostenible no contemplan la realidad del día a día que rodea a la gestión de los recursos histórico-artísticos en el entorno rural.

[1] VARBOVA, V.,-SCOTT, L., (2017) *Citizen engagement in the protection of cultural heritage*. París. URL. [https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user\\_upload/plp\\_uploads/policy\\_briefs/2017-23-08\\_TO\\_6\\_Cultural\\_heritage\\_and\\_engagement.pdf](https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user_upload/plp_uploads/policy_briefs/2017-23-08_TO_6_Cultural_heritage_and_engagement.pdf)

[2] VARBOVA, V.,- ZHECHLOV, R. (2017) *Sustainable tourism: an opportunity for regions to benefit from their cultural and natural heritage*. París. . URL. [https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user\\_upload/plp\\_uploads/policy\\_briefs/TO6\\_\\_\\_\\_April\\_2018\\_Policy\\_brief\\_on\\_cultural\\_heritage\\_and\\_sustainable\\_tourism.pdf](https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user_upload/plp_uploads/policy_briefs/TO6____April_2018_Policy_brief_on_cultural_heritage_and_sustainable_tourism.pdf)

convierte así en una herramienta estratégica, que sirve para establecer sinergias entre todas las partes implicadas desde una perspectiva transversal que posibilita el desarrollo económico, la sostenibilidad social y territorial. Es un modelo “a medida” que reconoce la identidad propia del territorio rural y trabaja sobre la misma sin intentar adaptar o copiar modelos de otras realidades.

## LAS ESTRATEGIAS Y LAS CLAVES PARA SU DESARROLLO

En el proceso de trabajo para mejorar las políticas y programas que tienen el territorio rural como foco y, teniendo en cuenta, las peculiaridades e identidades culturales de los lugares donde la ruralidad determina un modo de acción y busca los elementos que diferencian cada territorio el proyecto de red debía poner el foco en una estrategia patrimonial diseñada con los habitantes desde un enfoque patrimonial. Aunque desde 1965 desde Europa se reconocía lo cultural como un principio fundamental en la construcción de una identidad común basada en identidades individuales, con pocas excepciones, los territorios rurales más despoblados y debilitados se habían sentido excluidos de los programas europeos, nacionales e incluso a veces los regionales por la incapacidad de abordarlos desde su perspectiva de gestión.

La red Territorio Mudéjar nos permite pensar estratégicamente desde un objetivo común y mediante el trabajo de intercambio antes de abordar el diseño y la ejecución de acciones y responder a la necesidad en el territorio rural de una gestión específica de los recursos históricos y culturales que buscan un impacto directo en los habitantes del territorio y la mejora de la calidad de vida de los habitantes.



Torralba de Ribota. Fuente: Victoria Trasobares Ruiz.

Las localidades que forman parte de Territorio Mudéjar, que actualmente alcanzan a treinta y siete, tienen en cuenta que su futuro depende, desde un punto de vista general, de las capacidades que adquieran para mantener vivos y activos sus territorios; y de manera específica, de la capacidad de llevar a cabo una gestión sostenible e innovadora de sus recursos históricos, culturales y naturales como clave para mantener la identidad de las comunidades y la supervivencia de las comunidades de habitantes mantenedores del territorio.

Del mismo modo, y antes de abordar en detalle las estrategias y acciones, debemos evaluar el impacto de tres premisas que actualmente parecen que marcan las actuaciones en el ámbito rural:

–No debemos basar el potencial de los lugares exclusivamente a partir de su situación rural sino en la excepcionalidad histórica y patrimonial de un territorio marcado por una despoblación severa o al menos un declive demográfico progresivo que, además, se ha visto agravada por un proceso de centralización urbana en las capitales administrativas de los territorios; y que ha afectado negativamente a los



núcleos rurales pero que no puede ser el eje en torno al cual se trabaje, sino que debe ser considerado como diferenciación y oportunidad.

–Debemos reconocer el patrimonio paradigmático singular, que une arquitectura, cultura, naturaleza o una combinación de todos ellos, en un entorno rural como la oportunidad de desarrollo de nuevas competencias de actuación sobre el patrimonio histórico-artístico, cultural y natural, en su extensión más amplia, y en su delimitación administrativa para poder abordar acciones reales tras la definición de la estrategia.

–Debemos respetar a quien no le interesa este sistema de desarrollo a pesar de posicionarnos como territorios que buscan generar acciones que tengan un impacto directo en los habitantes del territorio y mejorar la calidad de vida de los habitantes mediante la transversalidad con el resto de acciones necesarias en el desarrollo local.

Tomando como referencia todo lo anterior, el trabajo de Territorio Mudéjar se ha definido a través de tres líneas de acción: la investigación como herramienta y marca de excelencia, la transferencia de conocimiento desde las comunidades locales y la profesionalización de los procesos como estrategia de inversión para el futuro.

La primera hunde sus raíces en el conocimiento científico como base fundamental para cualquier acción que desarrollamos ofreciéndonos una oportunidad para el mantenimiento de las comunidades locales desde la idea de preservación del pasado para vivir el presente y construir el futuro mediante la investigación, el aprendizaje y el uso del espacio patrimonial como espacio de aprendizaje, sin olvidar la ética y el respeto basado en el uso adecuado de los recursos, el respeto a la diversidad sociocultural, la utilización de prácticas empresariales adecuadas y la profesionalización de los gestores del patrimonio histórico-artístico en el medio rural.



El Villar de los navarros. Bóvedas de la iglesia parroquial. Fuente: Victoria Trasobares Ruiz.

En este aspecto dos acciones clave han sido las *Estancias de Investigación para proyectos*, que llevan el nombre del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, y la incorporación de estudiantes de prácticas a través del *Programa Desafío*, impulsado por la Cátedra DPZ de despoblación y creatividad, para una introducción a la metodología de trabajo por proyectos y que tienen como objeto general el estudio, diagnóstico y la ideación de soluciones para los usos del patrimonio mudéjar, incidiendo especialmente en el tema de la accesibilidad universal al patrimonio.

De nuevo debemos volver al trabajo, inédito, del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, que en la conferencia inaugural del II Congreso Internacional “De la Identidad a la Re Identidad” celebrado en Tobed en junio de 2018, nos proporcionó un punto de partida basado en dos núcleos conceptuales: El primer núcleo conceptual es lo que se conoce en el ocio cultural como el famoso triángulo de Schengen, según el cual para que pueda darse una accesibilidad al patrimonio de calidad se deben cumplir tres presupuestos: Calidad del patrimonio que, aunque en el caso de los monumentos, bienes, paisajes y tradiciones



declarados Patrimonio Mundial UNESCO está fuera de toda duda, plantea interrogantes en cuanto a si todo el patrimonio tiene toda la calidad suficiente; Calidad de la población que, entendida como soporte del patrimonio, debe ser consciente de la calidad de su patrimonio y en ese sentido debe ser incorporada en cualquier acción prevista ya que suponen la clave de su calidad de vida y por tanto de los proyectos de progreso en general, no solo económico, que se pongan en marcha; por último la Calidad en la visita, pilar dónde se sitúan las estrategias de accesibilidad y el desarrollo del segundo núcleo conceptual.

Las estrategias de accesibilidad deben entenderse desde tres supuestos: La accesibilidad física que significa fundamentalmente tener monumentos abiertos y en condiciones para acceder a ellos, además de todas las connotaciones de adaptación física; la accesibilidad económica fundamental para el mantenimiento de los edificios pero también para la democratización del conocimiento y por tanto de la cultura; y la más importante, la accesibilidad intelectual, cuya interpretación más importante nos lleva a la profesionalización en la accesibilidad monumental.

Todo lo anterior nos ha llevado a plantear y comenzar una estrategia de trabajo que nos ofrece una nueva dimensión de gestión en muchos de los casos con los que tenemos contacto basado en dotar al espacio patrimonial de nuevas funciones entendiéndolo como “Concentrador de Innovación Rural” y a partir de aquí como “Espacio de Aprendizaje” que nos permite interactuar a diferentes niveles con los agentes locales:

- a) Nuevos perfiles profesionales basados en la capacidad de desarrollar competencias y habilidades adecuadas al patrimonio cultural como objeto y al espacio rural como lugar.
- b) La escuela rural como laboratorio de innovación educativa basada en la identidad que aporta la lectura del patrimonio como identidad y diferenciación de los territorios.
- c) Escuela de viajeros: Potenciar un turismo responsable, sostenible y diseñado desde los lugares del patrimonio y los habitantes mantenedores del territorio que genere diferentes tipos de público y por tanto diferentes modelos como el lúdico, el científico, el de investigación o el cultural.



Villar de los navarros. Torre de la iglesia. Fuente: Irene Ruiz Bazán.

La segunda estrategia aborda la comunicación a diferentes niveles y la presencia en el territorio constante, de este modo hemos realizado más de ciento cincuenta presentaciones por diferentes medios poniendo el foco en las posibilidades del territorio como lugar de comunicación y porque los habitantes del contexto del patrimonio son los principales protectores del patrimonio cultural y concienciar a las nuevas generaciones es parte fundamental de la protección y conservación del patrimonio de un territorio.

La tercera estrategia aborda la capacidad de generar proyectos vinculados a diferentes entidades regionales, nacionales e internacionales y de nuevo nos lleva a la profesionalización. Debemos trabajar con equipos especializados para las diferentes convocatorias de financiación por proyectos a nivel nacional, europeo e internacional que nos permitirán asegurar nuestro futuro a medio largo plazo a través de una gestión de calidad porque sabemos que una buena administración del patrimonio cultural atrae inversiones duraderas y sostenibles, hace participar a las comunidades locales, preserva los sitios culturales de la degradación y crea oportunidades laborales para toda la población, con condiciones de trabajo decentes.

A modo de conclusión, a pesar de la breve trayectoria de la entidad que todavía no nos permite una panorámica fiable de resultados medibles tan sólo se puede valorar como muy positiva: treinta y siete socios, doce proyectos de investigación operativa<sup>10</sup> en diferentes fases de ejecución con veinticinco profesionales en activo, trece estudiantes de prácticas, un trabajo final de grado y dos trabajos finales de master en proceso de co tutorización aplicada, presencia en ámbito regional, nacional e internacional donde debemos destacar nuestro trabajo en el grupo de gestores de patrimonio mundial de España y la presencia en Google Arts and Culture, cuatro proyectos vinculados a financiación europea, numerosas intervenciones de difusión de proyectos, más de mil publicaciones en medios digitales y más de 20.000 visualizaciones en los canales de instagram tv, Facebook y youtube.

Una valoración desde el análisis del modelo de gestión propuesto desde Territorio Mudéjar nos conduce inevitablemente a reflexionar sobre el proceso mismo de gestión.

Partiendo del análisis tradicional del monumento, pronto se vislumbra la necesidad de ampliar este conocimiento específico al territorio que lo generó y entender como éste se relaciona con el medio natural y con los territorios vecinos.

Solo cuando toda esta red de procesos y relaciones se comprende y se entiende el porqué se llegó a este arte tan singular, merecedor de reconocimiento internacional, se puede comenzar a razonar sobre sus posibilidades de desarrollo futuro.

Plantear un modelo sostenible de gestión del patrimonio en el medio rural parte del conocimiento histórico artístico de este patrimonio, pero necesita de un profundo conocimiento del medio en el que se encuentra, desde una perspectiva holística e integrada que lo diseñe según sus necesidades y que permanezca siempre abierto a nuevas posibilidades y mejoras.

Esto sólo se consigue con un planteamiento que trabaje día a día, probando y corrigiendo, dialogando, creciendo en un entorno dinámico y cambiante que no descuide ni los pequeños cambios que se producen a nivel local, ni las tendencias internacionales que pueden servir como referencia para nuevas mejoras.

En suma, vivir en este patrimonio, trabajar con las personas e ir sumando más personas que se impliquen con el proyecto, que lo incorporen a su identidad e incluso a sus proyectos personales, haciendo que este patrimonio sea realmente un elemento catalizador de reflexiones, propuestas, ideas y esperanzas para el futuro.

---

<sup>10</sup> La expresión, acuñada por el profesor Borrás en el año 2012 en la publicación *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*, defiende que la investigación histórico-artística no constituye un fin en sí misma y que su función social no concluye con la presentación de los resultados, sino que legitima al investigador en los procesos de intervención del patrimonio cultural.





# Norte claro y sur oscuro: una reflexión sobre ruralidad y despoblación en los mapas nocturnos de la tierra

**Amparo Prieto Monreal<sup>1</sup>** ■ Doctorado Patrimonio, Sociedades y Espacios de Frontera  
Campus Íberus/ Universidad de Zaragoza

## 1 ■ LA TRANSICIÓN RURAL/URBANO DESDE LOS MAPAS NOCTURNOS

Durante el encuentro “Predicar en el desierto. Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación” realizada en Espacio Pirineos, Graus el 2019, tuve la oportunidad de mostrar algunas experiencias artísticas llevadas a cabo en diversos contextos que comparten el haber sido desarrollados en espacios transfronterizos rural/urbanos.

La invitación a pensar en el fenómeno de despoblación en el contexto de lo que se ha denominado “La España vaciada” nos motiva a reflexionar sobre la dicotomía rural/urbano, como una relación de mutua implicación en la que se entretienen las redes ecológicas, socio-técnicas y culturales a través del intercambio permanente de información, materia y energía. Sin embargo, un desequilibrio de aquellos trasposos puede transformar una deseada armonía de los opuestos, en la tensión que finalmente desemboca en nuestra actual crisis ecológica, energética y simbólica.

A través del presente texto, recojo la invitación a exponer con mayor profundidad las reflexiones de mi actual tesis doctoral, que examina, dentro de la función mediadora de las transiciones, el espacio y el tiempo donde se han desarrollado las transformaciones del entorno socio-ecológico y los imaginarios colectivos emanados de los usos y hábitos de consumo energético de nuestra era, aún industrial.

Esta investigación, enmarcada a su vez en una práctica artística de largo aliento, busca observar, describir e interpretar nuestras tradiciones perceptivas cotidianas desde los paradigmas donde se suceden yuxtaponen las guerras desatadas al interior de la gran relación naturaleza-cultura.

Interesa observar el intercambio energético entre lo social, lo ecológico y lo cultural como un registro socio-técnico de la industrialización moderna, donde la artificialización de la superficie terrestre es representada visualmente por el asentamiento de la luz en la physis, a través de la expansión territorial de la electricidad. Los mapas nocturnos que muestran la tecnificación de la tierra son, al mismo tiempo, un reflejo de las derivas simbólicas y el funcionamiento de los sistemas perceptivos y regímenes de visibilidad experimentados a raíz del encuentro de la luz eléctrica con la oscuridad territorial.

Una base del imaginario ocupado por mi investigación lo constituyen los mapas nocturnos y satelitales de la tierra (fotografía del mapa nocturno de la tierra en la página) los que muestran un norte iluminado y un sur a oscuras dando cuenta del auge o declive energético y distinguiendo lo rural de lo urbano. Como si en cada rincón del planeta pudiéramos ver reflejada, en la dialéctica luz/oscuridad, la gran división naturaleza-cultura, moderno-premoderno, rural-urbano, norte y sur global.

Sin embargo, es en aquellos lugares que no han sido alcanzados del todo por la electricidad, donde nos interesa preguntar por la subsistencia de una memoria socio-ecológica de la oscuridad, abordando la relación entre sistema, entorno e imaginarios.

La presente investigación y propuesta de creación, pretende explorar el significado que la memoria colectiva asigna a la oscuridad mediante sus relatos culturales en tiempos de crisis ecológica y transición energética.

---

<sup>1</sup> Sobre la autora: Artista visual e investigadora en prácticas territoriales. Doctoranda del PhD Patrimonio, Sociedades y Espacios de Frontera. Universidad de Zaragoza. 2018-2022. Becaria Anid, Gobierno de Chile; Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica, UNED. 2018. Máster en Diseño de iluminación. Universidad de Salamanca. 1996-1997. Licenciada en Artes. Universidad de Chile. Santiago, Chile. Página web: [www.amparoprieto.com](http://www.amparoprieto.com)

De esta manera he especulado en torno a las transformaciones de los regímenes de visibilidad y representatividad en relación a la dialéctica luz/oscuridad, los que describen un panorama de los modos socio-técnicos en que el imaginario social, científico y artístico, es mediado por las condiciones y actores técnicos de producción, circulación y consumo de imágenes.



Mapa nocturno de la tierra. Ver el espacio de descargas de mapas nocturnos del NOAA <http://ngdc.noaa.gov/eog/dmsp/downloadV4composit>.

## 2 ■ PAISAJE DE MONTAÑA, HIDROELECTRICIDAD E IMAGINARIO

Resulta especialmente estimulante que esta reflexión se haga desde una región de los Pirineos, tomando en cuenta que sus localidades han corrido un destino común a gran parte del paisaje de montaña que cubre una cuarta parte de la superficie terrestre, experimentado la instalación de la industria hidroeléctrica durante el siglo XX y hasta nuestros días<sup>2</sup>. El punto de inflexión con el cual la intervención industrial en los ríos y afluentes pirenaicos definieron las fases de la gran producción de energía eléctrica forman parte de nuestro interés en tanto sus cumbres montañosas se constituyen como un gran reservorio energético para toda España.

Por un lado, el paisaje de montaña ofrece la hidrología adecuada para que saltos y caudales produzcan la potencia necesaria mediante intervenciones hidroeléctricas, con la consecuente alteración de los caudales ecológicos, erradicación

<sup>2</sup> En Europa se invertirán 180.000 millones de euros en centrales hidroeléctricas hasta el año 2030, según un estudio de la consultora DNV GL. Consolidando así una tendencia: Europa es la región del mundo con la mayor capacidad instalada de generación hidroeléctrica. (...) Con más de 1200 represas de al menos 15 metros de altura, España es el primer país de Europa y el quinto del mundo en número de presas, solo por detrás de gigantes de la talla de China, Estados Unidos y la India, además de Japón. (...) Porcentualmente el Estado español es el segundo país del mundo en densidad de diques por kilómetro (Marcos y Fernández, 2019: 12).

poblacional, estrés hidrológico, etc., pero, por otra parte, es en la montaña donde va disminuyendo la población a medida que se sube en altura. Por ejemplo, con un promedio de altura de 3.000 mts., el Alto Pirineo corresponde al escaso 21% de población de montaña que habita en Europa por sobre los 1000 metros de altura, considerando que por sobre los 2500 la montaña europea se encuentra deshabitada y a oscuras. (En contraste, en América Latina y el Caribe un 17% de la población que habita en altura de montaña lo hace entre los 2500 a 3500 mts. y un 7% por sobre los 3500 mts. (Borsdor; Sánchez e Hidalgo, 2014). Esto conduce nuestra reflexión a considerar la oscuridad territorial como parte sustancial de las altas montañas que, sin embargo, constituyen verdaderas torres de agua para el abastecimiento de energía y luz de las regiones bajas. Esta paradoja, la abordamos situando nuestro campo de análisis en lugares que experimentan al mismo tiempo la oscuridad territorial y la intervención de la industria hidroeléctrica. Esta última desarrollada, particularmente, en los paisajes de montaña, vinculando los recursos hídricos de la montaña con los imaginarios socio-técnicos de la hidro-energía.

Es por esta razón que se hace necesario construir modelos de traducción donde se vinculan los modelos de transformación tecnológica, expresados en las revoluciones tecnológicas, con la producción simbólica de los colectivos, a través de una multiplicidad epistemológica que afecta, como campo expandido, tanto al arte como a la ciencia y en ambos, sus modelos de representación.

Es así como las dimensiones invisibles que se ocultan tras la maraña de cables de alta tensión o redes subterráneas, en diversas localizaciones y escenas situadas me han permitido desarrollar mecanismos de rastreo dentro de lo que he llamado una “ecología socio técnica de la visibilidad” en entornos como el Complejo hidroeléctrico de Colbún Machicura (Chile) o las minicentrales hidráulicas en Balmaseda (Bizkaia), así como entornos rurales como Hervás (Extremadura), experiencias que serán referidas a lo largo de este texto.

### 3 ■ CLAROSCURO COMO MEDIACIÓN TECNO-ESTÉTICA

Sustentado en fuertes pilares filosóficos que sitúan a los agentes humanos separados de la naturaleza, el pensamiento moderno, nos recuerda Ballesteros citando a Descartes, parece abogar por el abandono de una filosofía especulativa que en su lugar ejerza “una práctica, gracias a la cual se puedan aprovechar la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire y del cielo y hacernos así dueños y poseedores de la naturaleza” (Ballesteros, 1985: 169).

Sin embargo, desde las epistemologías plurales surgidas a partir de los cambios paradigmáticos que ha provocado la incorporación del contexto como un objeto de análisis oscilante, Feyerabend nos insiste que “el dominio de la naturaleza es sólo un principio de orden entre muchos” (Feyerabend, 1996: 69), instándonos a concebir dicho aprovechamiento energético de las fuerzas de la naturaleza como una forma discursiva del acoplamiento estructural naturaleza-cultura que reproduce los enunciados de la modernidad industrial.

La relación naturaleza-cultura da forma a las líneas principales por las cuales se conectan estética, ecología y cultura: estética en un sentido amplio de la experiencia sensible y fenomenológica del mundo; ecología como pensamiento complejo y holístico de lo socio-ambiental y cultura como el lugar donde convergen las proyecciones imaginarias de dicha nomenclatura. A esto, Jaime Vindel, lo llama Estética fósil, en su “triple acción sobre la naturaleza, los cuerpos y la imaginación” donde las imágenes que generamos colectivamente del universo y la naturaleza actúan como dispositivos de la mirada:

La estética fósil es la forma del imaginario moderno en la que la materialidad de las sensaciones corporales (la estética surgió como un discurso del cuerpo, contrapuesto al énfasis en la vida del espíritu de la filosofía de Descartes), la implantación del capitalismo industrial y la cosmovisión energética del universo se encuentran (Vindel, 2021: 14).

Concebimos así la transición energética como mediación, proceso y función referencial de cadenas de signos que conectan los agenciamientos territoriales con los dominios del lenguaje, para lo cual apelamos a una Sociología de las traducciones<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La Sociología de la Traducción y la Teoría Actor-Red (TAR), son dos perspectivas teóricas y metodológicas de los estudios sociales que ve a la ciencia como una red socio-técnica cuyo pilar básico es “la existencia de un conjunto de actores, la asociación de estos actores en un entramado o red, y la continua transformación de los actores y de la red: proceso denominado traducción-traslación. (...) Sus postulados teóricos intentan describir los actores, ideas e interacciones que se tejen entre las redes socio-técnicas. (Romero y Pulido, 2018: 155).



Desde el punto de vista de la Teoría del Actor-red, y en la intersección de los estudios sobre ciencia, tecnología y sociedad, integramos el concepto Latouriano de cadenas de mediación que nos permitan conectar crisis de la representación y crisis energética. Una expresión de esta relación la vemos manifestada en el factor energético de las imágenes:

Mediante el término “imagen-energía” apelo a la finitud de aquello que, a pesar de ser intangible, tiene un impacto medioambiental muy preciso, para poder entender críticamente las complejidades que rodean hoy a lo visual; una imagen cada vez más acelerada, que ha roto con la linealidad de su producción para ser re combinada una y otra vez en electricidad, en calor, en luz; pero nunca desprendida de su herencia ideológica, colonial y capitalista (San Gregorio, 2020: 1).

La condición fisiológica de la visión de nuestra especie determina entonces que aquel rango electromagnético de visibilidad llamado luz, sea definitorio al momento de situar el ojo humano como el vértice del cono de visión del modelo euclidiano y la luz su vector direccional. Lo que queda fuera de ese rango de visibilidad y del cono de visión, es nombrado oscuridad. De esta manera, desde la perspectiva lineal, hasta la invención de los grandes instrumentos ópticos, el modelo mecánico concibe la luz como vector principal del cambio de velocidad que ha experimentado la cultura moderna, especialmente desde fines del siglo XIX y principios del XX, cuando fue posible fabricar luz eléctrica.

La imagen de una casa rural en el sur de Chile, donde se encuentra emplazada la infraestructura hidroeléctrica más grande del país, al borde del derrumbe y atravesada por filamentos de luz, intentó generar esa imagen-energía que diera cuenta no solo del descalabre medioambiental sino también de la crisis de la metáfora visual basada en el régimen esópico de la luz.



“Aviso de derrumbe”, Colbún, Maule, Chile. Septiembre de 2015. Fuente: A.Prieto. Ver proyecto completo en <https://amparoprieto.com/Aviso-de-Derrumbe-Fase-I>.

Sobre la aplastante metáfora de la luz se han generado los modelos paradigmáticos que se asientan en su expansiva capacidad de convertir la visión humana en la principal herramienta del modelo de evidencias que ha guiado el saber científico y filosófico, así como la producción tecnológica:

Sin ir más lejos, la luz sería el impulso tecnológico mediante el cual su desmaterialización queda incluida, paradójicamente, dentro de las cajas negras de los aparatos tecnológicos; tanto en el andamiaje material de la hidroelectricidad, como en los filamentos de tungsteno, vapor de sodio o mercurio de las lámparas, y hasta en los rayos catódicos de las pantallas, la luz sufre un proceso de “cajanegrización” concepto desarrollado por Latour (2001), en el que la oscuridad ejerce su poder de ocultamiento, invisibilizando la multiplicidad en el interior de cualquier estructura. Es en este momento en que la luz eléctrica transita, en intermitencia y claroscuro, rumbo a su propia oscuridad. (Prieto, 2021: 10)

Es así como, a través de una práctica artística que incorpora el contexto socio eco cultural, he explorado las llamadas “fábricas de luz”<sup>4</sup> que, convertidas luego en templos de la modernidad, me han planteado la paradojal relación entre estructura energética, entorno rural y paisaje de montaña.

En el trabajo “Soles negros en las fábricas de luz” realizado el 2019 en la Residencia Fundación Bilbao Arte Fundazioa, exploré este tránsito mediante un recorrido por una serie de minicentrales hidráulicas antiguas rehabilitadas a partir de 1982, en la provincia de Bizkaia, abordando de forma crítica la visibilidad que se incorpora a muchos relatos post fenomenológicos del paisaje.



“Soles Negros en las Fábricas de luz”, Fundación BilbaoArte, Balmaseda, Bizkaia, España. Diciembre de 2018. Fuente: A. Prieto. Ver proyecto completo en <https://amparoprieto.com/Soles-negros-en-las-fabrics-de-luz>.

<sup>4</sup> Durante la primera década del siglo XX, las minicentrales hidroeléctricas emplazadas en los ríos que dieron suministro a molinos harineros y fábricas textiles, fueron denominadas “fábricas de luz”, cuya producción era de pequeña escala y sólo distribuida al entorno más próximo. De igual manera y mientras la demanda de electricidad se mantuviese limitada, los aprovechamientos hidráulicos no pasarían de formar un sistema de producción de electricidad de carácter minifundista, que se distinguió por la dispersión de las instalaciones y por su modesta capacidad (Arroyo, 2012).



Planteamos de esta manera un modelo de investigación en clave metafórica, que construye un recorrido de ida y vuelta, de la luz a la oscuridad, situando nuestro punto de vista en una zona intermedia, en una tercera vía epistemológica del claroscuro. La zona de transición se da entonces en un rango que es alcanzado por la luz en su difracción hacia la oscuridad y viceversa, tanto como en los dos extremos del infrarrojo y el ultravioleta, límites del espectro visible. Por su parte lo que ha quedado fuera del rango de visión, la oscuridad, constituiría su contra modelo, oposición que vemos reflejada en las grandes metáforas de la visión y percepción humanas.

Pensar en claroscuro, es traducir toda imagen como estimulación sensorial de la visión humana, que hace transitar al ojo de la luz a la oscuridad, atravesando la transición del claroscuro mediador o en términos físicos, de la difracción de la luz, en su viaje hacia la oscuridad.



“Soles Negros en las Fábricas de luz”, Fundación BilbaoArte, Balmaseda, Bizkaia, España. Diciembre de 2018. Captura de vídeo. Ver vídeo completo en <https://vimeo.com/307658685>



Finalmente, una posible mediación socio-técnica de la oscuridad abordada como una construcción natural, discursiva y narrada (Latour, 2007) plantea una traducción donde se incluye la memoria ecológica a la vez que simbólica, la que he podido recoger en entornos rurales como Hervás, en el marco del Programa de arte en la ruralidad SuperTrama 2019. En esta residencia pude abordar, desde una preocupación empírica y metodológica, el registro de las memorias rurales, volviéndose la oscuridad territorial el espacio inmersivo de trabajo.



“La casa a oscuras”, Programa de arte en la ruralidad SuperTrama, 2019, Hervás, Extremadura, España. Ver el proyecto completo en <https://amparoprieto.com/HERVAS-2019>



Una compensación de las fugas y pérdidas de las traducciones se hizo posible gracias a una comprensión multisensorial del paisaje. Los lugares de conexión entre entornos ecológicos y dinámicas de extracción y abastecimiento son las inmediaciones donde se pueden establecer las conexiones para una nueva mirada post fenomenológica: “específicamente, un trabajo que ha buscado alejarse de la idea de paisaje principalmente como algo visto (un campo externo mudo) o como una <forma de ver> (una representación visual del significado cultural), hacia una comprensión más relacional del paisaje, con un énfasis en el proceso, el movimiento y el devenir” (Morris, 2011: 322).



“La casa a oscuras”, Programa de arte en la ruralidad SuperTrama, 2019, Hervás, Extremadura, España. Ver el proyecto completo en <https://amparoprieto.com/HERVAS-2019>



◀ “La casa a oscuras”, Programa de arte en la ruralidad SuperTrama, 2019, Hervás, Extremadura, España. Ver el proyecto completo en <https://amparoprieto.com/HERVAS-2019>

▼ “La casa a oscuras”, Programa de arte en la ruralidad SuperTrama, 2019. Hervás, Extremadura, España. Fuente: A. Prieto. Ver vídeo en <https://vimeo.com/435504468>

Nos preguntamos entonces por la posibilidad cierta de establecer las traducciones de la oscuridad en las que se incluyan las memorias sociales y colectivas como actantes de sus sistemas de significado. Cuando ello lo planteamos desde para un territorio rural, lo hacemos en coherencia con la restauración de redes dentro de una práctica simétrica y con la recuperación premoderna que concibe sociedad y naturaleza como un solo conjunto.

En tanto tránsito epistemológico desde el logos claro de la modernidad hacia el logos oscuro de la premodernidad, recordemos que el norte claro y urbano del mapa nocturno terrestre contrasta con su opuesto sur oscuro y rural, dejando sin embargo grandes espacios intersticiales de un claroscuro sin límites, donde lo moderno se difracta y oscila con lo premoderno como expresión de una permanente transición energética.





## BIBLIOGRAFÍA

- ARROLLO, M. (2012). “De las fábricas de luz a la creación de un sistema. La organización regional de Fuerzas Hidroeléctricas del Segre, 1920-1952”. En *Simposio Internacional Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa*, pp. 23-26.
- BALLESTEROS, JESÚS (1985). “Hacia un modo de pensar ecológico” en *Anuario Filosófico*. Volumen 18, nº2, octubre 1985, pp. 169-176. Disponible en <https://philpapers.org/rec/LLOHUM>
- BORSODORF, ALEX; SÁNCHEZ, RAFAEL, HIDALGO, RODRIGO Y ZUNINO, HUGO (2014) *Transformaciones globales en los Andes sudamericanos*. Instituto de Geografía UC. Santiago de Chile: Andros.
- FEYERABEND, PAUL (1996). *Adiós a la Razón*. Madrid: Editorial Tecnos.
- LATOUR, BRUNO (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Argentina: Siglo XXI editores.
- MARCOS, JAIRO Y FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> ÁNGELES (2019). “Memorias ahogadas. Una inmersión en las vidas desplazadas por las grandes represas hidroeléctricas del Estado español. Jánovas como caso de estudio de un relato bajo las aguas que se construye entre imposiciones de poder y concesiones opacas” Informe encargado por la oficina europarlamentaria de Xabier Benito Ziluaga, miembro del Grupo Confederal de la Izquierda Unitaria Europea/Izquierda Verde Nórdica. Disponible en [www.desplazados.org](http://www.desplazados.org)
- MORRIS, NINA (2011). “Night walking: Darkness and sensory perception in a night-time landscape installation” en *Cultural Geographies*. Volumen 18, nº 3, junio 2011, pp. 315-342.
- PRIETO, AMPARO (2021). “Claroscuro, ecología de la visibilidad” en *Mediateca Libre*. 5to Encuentro de Arte, Ciencia y Cultura Digital (5EACCD), organizado por Corporación Chilena de Video y Artes Electrónicas – CChV. Disponible en [https://mediatecalibre.cl/wp-content/uploads/2020/12/Ensayo\\_-Claroscuro-ecologia-de-la-visibilidad.pdf](https://mediatecalibre.cl/wp-content/uploads/2020/12/Ensayo_-Claroscuro-ecologia-de-la-visibilidad.pdf)
- ROMERO, IVÓN Y PULIDO, ALEXANDER (2018). “Aplicaciones del método de análisis de palabras asociadas (Co-Words)” en Ávila Toscano, J. E. (coord.), *Cienciometría y bibliometría. El estudio de la producción científica: Métodos, enfoques y aplicaciones en el estudio de las Ciencias Sociales*. Colombia: Corporación Universitaria Reformada pp. 147-194. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6652724>
- SAN GREGORIO, LUIS (2020). “La imagen-energía: Hacia una concepción revisada de la imagen” en *Re-visiones*. Volumen 10, 2020, pp 1-16. Disponible en <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/375/706>
- VINDEL, JAIME (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la Energía y crisis ecosocial*. Barcelona: Arcadia.







# PATRIMONIO, PAISAJE Y TERRITORIO







## Presentación ■ Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente

En esta tercera sección tuvimos la oportunidad de contar con los testimonios de tres profesionales que, desde disciplinas diferentes, abordan la compleja relación entre patrimonio, paisaje y territorio, tres elementos que aparecen frecuentemente imbricados. A lo largo de sus ponencias pudimos comprobar cómo la intervención humana sobre el paisaje —desde la modificación del mismo en las acciones del *land art*, hasta las construcciones decimonónicas destinadas al ocio y a la salud en lugares montañosos— alberga luces y sombras y requiere del compromiso de autoridades, propietarios privados y de los habitantes del territorio para la conservación de ese patrimonio y para hacer de él un motor para el desarrollo local.

El primer ponente, Roberto Ramos, documentalista del CDAN (Centro de Arte y Naturaleza de Huesca), ofreció un recorrido por diversos espacios dedicados al arte y a la naturaleza en Europa. La experiencia del CDAN —surgido en 2006 y especializado en la exposición de intervenciones en las que se ahonda en la relación entre arte contemporáneo, naturaleza y paisaje— tiene su reflejo en muchos otros centros europeos dedicados a cuestiones similares. En su ponencia y en su texto para esta publicación, Roberto Ramos ahondó en la fusión entre arte y naturaleza que existe en el *land art*. Además, analizó diferentes experiencias de espacios destinados a la promoción de este tipo de prácticas creativas. Entre otros, abordó el PAV (Parco di Arte Vivente) de Turín, Italia; el proyecto Estuaire, en Nantes y Saint Nazaire, Francia; Montanha Mágica, en Serra da Estrela, Portugal; SMACH, en Val Badía, Italia; finalizando con el CDAN oscense, ofreciendo un listado final de muchos otros centros dedicados al *land art* que resultará de gran utilidad a los estudiosos de esta cuestión.

El segundo de los ponentes de la sección fue Iñaki Arrieta, profesor agregado en el departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco. Entre sus líneas de investigación se encuentran la museología, la relación entre el museo y el territorio sobre el que se asienta desde diferentes puntos de vista antropológicos, sociales y etnográficos. En este sentido, muchas de sus publicaciones se han centrado en el territorio vasco, lo que le ha permitido establecer un buen punto de partida para el asunto aquí abordado, el estudio de los museos y de los centros patrimoniales en los Pirineos. De todos ellos, la entidad en la que ha centrado su capítulo para esta publicación —que firma junto a Elizabeth Pérez-Izaguirre y Elena Ramírez Boixanderas— ha sido la red PATRIM+, creada en 2008. En ella se enmarcan las actividades y actuaciones del Espacio Pirineos de Graus, centro que acogió las primeras jornadas “Predicar en el Desierto” y que ha continuado impulsando esta segunda edición. El profesor Arrieta analiza las iniciativas de este centro ribargozano en comparación con otro de similares características localizado en Lérida, en la comarca del Pallars Sobirà, el Ecomuseu de les Valls d’Àneu.

La preocupación por la preservación del patrimonio en el territorio montañoso de la cordillera pirenaica también se constata en la tercera de las intervenciones, la de la profesora Viviane Delpech, investigadora del proyecto europeo financiado con fondos FEDER, *Thermalisme, culture, villégiature dans les Pyrénées*. Su intervención se centró en los graves problemas de conservación del patrimonio termal de algunas localidades francesas del noroeste de los Pirineos. Muchas de ellas, Bagnères de Bigorre, Cauterets o Argèles-Gazost, fueron importantes estaciones balnearias a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, las sucesivas crisis económicas y la transformación de las fórmulas de ocio han desencadenado en el abandono de algunas de las infraestructuras históricas de estos balnearios, interesantes y valiosos no solamente desde un punto de vista histórico-artístico sino también antropológico y sociológico.

Además, en esta sección incluimos también el trabajo firmado por Juana M<sup>a</sup> Marco Goñi, Técnico Superior de Museos del Gobierno de Navarra. Su texto, como comprobará el lector, pone de manifiesto toda la labor de difusión que se lleva a cabo en cinco de las trece instituciones actualmente reconocidas por la norma foral. Así, el trabajo titulado “La difusión en el paisaje museístico de Navarra: de lo tangible a lo virtual” analiza las actividades y el impacto social del Museo Etnográfico del Reino de Pamplona (Arteta), del Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana), del Centro Henri Lenaerts (Irurre), de la Casa-Museo Julián Gayarre (Roncal) y del Museo de Tudela (Tudela). Ejemplos todos ellos que encarnan la idea de predicar en el desierto por ser, como dice su autora, “proteiformes por naturaleza, milagrosos por su gestión y comprometidos con la conservación, investigación y difusión de los bienes patrimoniales de un territorio” que se reencontra con su pequeño gran público.





# Del territorio al paisaje. Algunos referentes de espacios de arte y naturaleza en Europa

**Roberto Ramos de León** ■ INDOC. Centro de Investigación, Documentación y Cooperación  
CDAN. Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas

## 1 ▪ EL ARTE EN LA EMULSIÓN TERRITORIO-PAISAJE

Definimos el horizonte como aquel concepto donde territorio y paisaje se encuentran: ese lugar concreto y visible a la par que inalcanzable para nuestro cuerpo: accesible mentalmente pero no a nivel físico.

La línea del horizonte representa este denominador común que nos viene como anillo al dedo para introducir la materia que pretendo abordar en esta ponencia. Ese lugar real, que nunca habitaremos, nos permite reflexionar sobre territorio, el lugar palpable, y sobre paisaje, esta construcción cultural. Y, ante todo, para conocer cómo la acción artística contemporánea actúa como catalizadora en la emulsión de ambos conceptos.

Es por ello importante discernir, desde la gestión de los proyectos culturales, qué es el territorio, y qué implica trabajar con un elemento de connotaciones tan ricas y delicadas como el paisaje. Y, fundamentalmente, comprender cómo interactúan respecto a las variables espacio-temporales, donde la actividad artística ha de valerse de conocimientos y herramientas de análisis territorial y, en especial, paisajísticas. Por este motivo, en las iniciativas artísticas que exploraremos a lo largo de las páginas siguientes se observa la fusión de pasado, de presente y de futuro. El respeto por la tradición del lugar, de su historia, del contexto actual de sus habitantes:

La responsabilidad que implica la aproximación al territorio y a su paisaje reclama un adecuado entendimiento de la variable temporal. También la respuesta estética que suscita su paisaje, está relacionada con la variabilidad y el movimiento y con la manera en que se abstrae y aprecia. De hecho, el arte ha manejado el entendimiento de esta variabilidad con eficacia poniéndolo al servicio de su intención estética con mayor o menor soltura (Español Echániz, 2008: 205-206).

Y queremos subrayar la palabra futuro, donde el arte ambiental en un sentido amplio está llamado más que nunca a ocupar un papel imprescindible para reflexionar sobre nuestras relaciones con la naturaleza, con el planeta. No es baladí este papel asignado, el de detenerse sobre este valor del porvenir ligado a la conciencia ecológica, donde artistas y científicos necesitarán trabajar conjuntamente en la llamada de atención sobre el problema y la divulgación de sus soluciones para el conjunto de la sociedad. Parafraseando a John K. Grande En *Asking for the Earth* (Reclamando la Tierra), James George escribe: “Tenemos una cultura dominante que es, en sentido objetivo, una contracultura, porque en la práctica (cuando no en la teoría) va en contra de la naturaleza” (Grande, 2005: 20).

El arte en la naturaleza constituye ese ingrediente que, agregado al binomio territorio-paisaje, es capaz de activar emociones y puede reunirnos de nuevo con un saber filosófico que se ha ido perdiendo a medida que las últimas generaciones han viajado a ecosistemas más urbanos. Precisamente con aquel saber que nos abre las puertas a una visión del mundo que constata que no somos diferentes ni, por supuesto, superiores a la naturaleza, sino que formamos parte de ella, y que de ella dependemos.

## 2 ▪ ARTE Y NATURALEZA

La mayoría de los espacios y proyectos de arte y naturaleza seleccionados en esta ponencia presentan como denominador común la construcción de itinerarios con intervenciones artísticas de carácter escultórico.

Surgidos en las últimas décadas, parten de la tradición del *land art*, término acuñado a finales de los años sesenta del siglo pasado para referirse a obras de arte que se relacionan y tienen su sentido respecto al paisaje en el que se ubican.

Abordar en esta ponencia la complejidad de este concepto, traducido en general al castellano como arte y naturaleza, no resultaría sencillo ni tampoco es su objeto. Sin embargo, nos detendremos brevemente en algunas de sus características.

De los inicios del *land art*, como señala Tonia Raquejo, cabe destacar el contexto aeroespacial en el que surge en los Estados Unidos, donde “pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar” (Raquejo, 1998: 9). De esta manera, desde el punto de vista artístico, los precursores del *land art* salen del museo o de la galería para buscar un espacio en cierta medida no intervenido, en el que se establezca un diálogo con la obra, con el sujeto que la experimenta y con el paisaje que la circunda.

En aquellos primeros años la emoción de explorar otros caminos para el arte contemporáneo tiene su reflejo en la acuñación de diferentes términos. Por ejemplo, en el vocablo inglés *artscape* (*art* + *landscape*), entendido como punto de encuentro, “un paisaje donde naturaleza y arquitectura buscan una sola forma de expresión, una síntesis jamás lograda hasta entonces” (Galofaro, 2003: 66).

Mirando por el retrovisor en 2021, en el viaje del *land art* podemos encontrarnos con una amplia variedad, cuando no con una amalgama de enfoques y prácticas artísticas. Algunas se quedarían en las cunetas hace tiempo. Pensemos por ejemplo que, en sus inicios, nos encontramos con términos como *Earthworks*, usado por primera vez en un artículo escrito por el artista norteamericano Robert Smithson<sup>1</sup> para referirse a obras susceptibles de realizarse con maquinaria pesada que mueve toneladas de tierra. Acciones artísticas que, desde la preocupación actual por la situación del planeta serían difícilmente justificables por artistas ambientales del momento. Obviamente la obra de cada artista debe circunscribirse a su tiempo, al contexto de su creación.

Pero sí que nos sigue acompañando un mismo espíritu surgido de aquellos precursores: el que se produce en el espectador al interrelacionar mediante la obra determinados conceptos como naturaleza y artificio, sublime y pintoresco, territorio y paisaje. Hagamos aquí una acotación, pues cuando surgen términos como paisaje y espectador, bien hemos de referirnos a la experiencia. Me permito recomendar un libro del catedrático de arquitectura del paisaje de la Universidad de Alcalá, Javier Maderuelo, en el que analiza las claves de la mirada hacia el paisaje<sup>2</sup>.



Siglo XX, obra de Ulrich Rückriem. Fuente: Esteban Anía (Archivo CDAN).

<sup>1</sup> Smithson, Robert. “Towards the development of an Air Terminal Site” en Flam, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected Writings* (1996). San Francisco: University of California Press, p.44.

<sup>2</sup> Maderuelo, Javier (2006). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.



Así, al amparo de la preocupación por el medio ambiente, se amplían los enfoques artísticos que reclaman explícitamente una “manera de ser, de relacionarse” en y con la naturaleza, algo que puede observarse por ejemplo, en la práctica estética del caminar, donde la fotografía del paisaje, la escultura con materiales naturales, el diseño o la pintura fluyen en la misma dirección y sirven como excusa para mostrar cómo es la experiencia paisajera en el planeta que habitamos. Suelen citarse como ejemplo de esta tendencia a los británicos Richard Long (cuya obra inauguró el programa Arte y Naturaleza de la Diputación de Huesca a mediados de los años noventa) y Hamish Fulton. En sus escritos, este artista enfatiza:

Pero políticamente, la única cuestión ahora mismo es la situación del planeta. La energía para abordar todos los problemas a los que nos enfrentamos debe surgir de una relación espiritual con la naturaleza. No somos superiores a la naturaleza, formamos parte de ella (Grande, 2005: 232).

En los últimos años, muchas de las obras de arte y naturaleza presentan una intencionalidad más acusada. Inducidas por la gravedad de la crisis ecológica, se decantan hacia un activismo que trasciende de la mera relación con el paisaje. Y esto se lleva a término, cada vez más, a través de las conexiones sociales que se establecen no solamente mediante exposiciones, sino también mediante residencias artísticas de investigación en el medio rural o con programas de mediación en el que artistas, mediadores y comunidades trabajan en los espacios verdes urbanos.

En el contexto de la sociedad actual, cultura y naturaleza se presentan cada vez más como una unidad indivisible donde “el arte ofrece una herramienta que nos puede motivar a establecer una opinión [...] En este sector se contempla un acercamiento en vez de un distanciamiento entre el ser humano y la naturaleza” (Visser, 2004: 37).

Desde un punto de vista pragmático y ciertamente egoísta de especie, como seres humanos nos interesa comprender la naturaleza. Pero no solamente como colectividad en general, sino desde la individualidad, donde cada persona comprenda los beneficios que ello comporta para el clima, para la salud y, en definitiva, para el bienestar. Los planteamientos artísticos nos llevan ahora hacia la necesidad de valorar el paisaje, pero también hacia lo que esos mismos paisajes integran: ríos, tierras, plantas, animales que nos hablan de evolución y de las dificultades que atraviesan los ecosistemas. Es por ello, que en los proyectos del presente y en los del futuro, el arte y la ciencia se complementan, van de la mano para obtener el máximo potencial. En el contexto actual, “el arte puede añadir un valor inmaterial, el que nos despierta la sensibilización para con el mundo vegetal como parte de nosotros, como la parte de un todo, pues no nos podemos separar del entorno” (Raquejo, 2019: 122).

### 3 ■ ALGUNOS MODELOS DE ARTE Y NATURALEZA

En primer lugar, cabe señalar que las páginas siguientes no pretenden recoger de manera exhaustiva los diferentes espacios o proyectos sobre arte y naturaleza que se están desarrollando en Europa (lo cual sería imposible en el marco de estas jornadas) sino mostrar cinco modelos diferentes por sus características: ubicación urbana/rural, centro/proyecto, exhibición/investigación.

Cuatro de los modelos de trabajo que aquí se exponen han participado en el programa de investigación ARTE EGO, Turismo de arte y naturaleza en Europa, organizado por el INDOC, el Centro de Investigación, Documentación y Cooperación del Centro de Arte y Naturaleza. Estos son:

- Como parque experimental urbano de arte y ecología. El PAV, Parco di Arte Vivente de Turín (Italia), como ejemplo de transformación urbana del que ha surgido un centro de referencia para la exhibición artística, pero sobre todo para la investigación y la mediación sobre lo que significan hoy las relaciones entre arte y naturaleza.
- Como conector y valorador de paisajes. Estuaire, el paisaje, el arte y el río, una iniciativa desarrollada como itinerario artístico entre las ciudades francesas de Nantes y Saint-Nazaire, y que coloca al arte contemporáneo como excusa para generar un proyecto de turismo cultural internacional a la vez que se pone el acento en la recuperación de los paisajes por parte de la población local.
- Como espacio de investigación sobre un paisaje. Montanha Mágica, arte y paisaje, que surge desde el ámbito universitario para investigar cómo el arte puede profundizar en la conciencia paisajística y en el imaginario colectivo en la Serra da Estrela (Portugal).

■ Como revulsivo cultural desde el ámbito rural. SMACH, San Martino Art Culture History, bienal artística surgida en la última década desde una asociación cultural en los Alpes Dolomitas y que, a través de un concurso internacional, desarrolla un amplio programa cultural que ha derivado en un parque de esculturas.

Además de los anteriores, por motivos obvios, expondremos el caso del CDAN como centro que trata de responder a diferentes demandas en las relaciones entre arte, naturaleza y paisaje. Se trata de un espacio expositivo, divulgativo y de investigación que afronta las relaciones entre arte y naturaleza en una gran amplitud de géneros artísticos y que responde en mayor o menor medida a los aspectos anteriores.

Una vez analizados los cinco modelos, dejaremos para el final algunos espacios (desgraciadamente, no todos) que comparten con el CDAN el hecho de contar con una infraestructura estable y una colección en el paisaje. Por razones de tiempo tampoco podremos profundizar en cada uno de ellos. En cualquier caso, os invitamos a seguir el programa de conferencias en línea del INDOC, el Centro de Investigación, Documentación y Cooperación del CDAN, donde periódicamente se invita a este tipo de espacios a participar.

En definitiva, reiteramos que la exposición que ahora desarrollaremos con cinco ejemplos responde a una casuística, la de aquella que nos muestra diferentes formas de abordar el concepto de arte y naturaleza según el contexto territorial y sus objetivos. De esta manera, nos encontraremos con estos modelos: un programa artístico con forma de itinerario entre lo urbano, lo periférico y lo rural; un nuevo parque urbano que esconde un laboratorio experimental de arte; un proyecto de investigación especializado en arte y montaña; una bienal que acaba derivando en un parque de esculturas; y un centro especializado que celebra exposiciones y mantiene un itinerario en la naturaleza.

### 3.1 PAV, Parco di Arte Vivente (Turín, Italia). Experimentar la naturaleza

El PAV<sup>3</sup> se erige como un centro experimental para el arte contemporáneo, concretamente, para el bioarte, arte biotecnológico, transgénico, ecológico. Se asienta sobre un antiguo solar industrial que en la actualidad se ha convertido en uno de los espacios que con más ahínco están trabajando, desde el plano ecológico, en el eje investigación-creación-mediación-comunidad. El surgimiento del PAV en Turín no es fruto de la casualidad. El parque ha sido ideado y promovido principalmente por el artista Piero Gilardi, quien contribuyó al nacimiento del Arte Povera, un movimiento del que surgieron grandes figuras en la capital piemontesa.



*Trèfle*, de Dominique González-Foerster. Fuente: R. Ramos.

<sup>3</sup> Página oficial del PAV. Disponible en: <http://parcoartevivente.it/> (última consulta: 14/02/2021).

De este modo, podemos afirmar que los 23.000 m<sup>2</sup> en los que se ubica el propio edificio y el parque que acoge las intervenciones artísticas son un laboratorio para la gente, donde a través de las obras del interior y del exterior, se enriquece el diálogo arte-naturaleza desde amplias perspectivas: ecología, biotecnología, botánica, relaciones con los públicos, etc.

El edificio del PAV aparece soterrado, camuflado y coronado por una estructura de dunas que deslizan sus laderas hacia el resto del parque, lo que se define como una arquitectura en negativo, donde el propio centro de arte se nos aparece como un refugio, un lugar que nos traslada al mismo tiempo al pasado y al futuro, a la naturaleza y a la cultura. En él encontramos los diferentes servicios administrativos y educativos, además de las salas de exposiciones temporales, entre las que se encuentran los módulos que albergan el proyecto Bioma.

Bioma es un proyecto que consta de siete instalaciones interactivas que permiten una relación cercana y curiosa con el medio ambiente, que convierte al visitante en protagonista de la acción, en agente: cielos virtuales, mutaciones vegetales, *bing bang* cromático, esencia colorada, relieves de la naturaleza, juegos de agua y sonidos mutantes. Instalaciones que introducen y sorprenden sobre las posibilidades de diálogo con la naturaleza.

En el exterior, la primera obra de gran envergadura realizada en este nuevo espacio fue el proyecto *Trèfle* (trébol) de la artista francesa Dominique González-Foerster (2006), intervención de arte y naturaleza en dos superficies, que se ha convertido en un icono representativo del parque y permite jugar con la horizontalidad y la verticalidad, con dos espacios superpuestos que, a pesar de su cercanía, no se encuentran.

El célebre paisajista francés Gilles Clément, autor y divulgador de varios conceptos ya arraigados en la jardinería contemporánea: “jardín en movimiento”, “jardín planetario”, “tercer paisaje”, ejecutó otra de las obras significativas del PAV: *El jardín mandala*, que fue realizada en el año 2010. Se trata de un jardín de 500 m<sup>2</sup> que Clément desarrolla para la búsqueda del espacio interior de cada uno, lo que consigue a través de la combinación de un conjunto de plantas que no precisan un excesivo cuidado.

Nos hemos parado en dos de las principales intervenciones, pero en el parque nos encontramos actualmente hasta diecinueve, que se mueven en la esfera de la emoción, la didáctica y la concienciación medioambiental. Todo ello, recordemos, en el contexto de un conjunto urbano.

Pero, además de la labor expositiva interior y exterior, una de las bases importantes sobre las que se asienta este centro está constituida por las actividades educativas, formativas y de investigación. Esto le confiere ese carácter de futuro, lejos de la idea tradicional de los espacios artísticos, más ligados a la mera exhibición. Desde el PAV se desarrollan talleres, seminarios, formaciones para estudiantes y profesores, así como laboratorios con expertos de diversas disciplinas.

### 3.2 Estuaire (Nantes-Saint-Nazaire, Francia). Valorar un paisaje

Como su propio nombre indica, en el último tramo del río Loira surge uno de los proyectos más ambiciosos de las últimas décadas. Promovido por LVAN (Le Voyage à Nantes) la agencia turística de Nantes, el noble objetivo de Estuaire<sup>4</sup> consiste en generar un proyecto capaz de promover una nueva visión, un renacimiento de los paisajes de ribera como espacios para la cultura, el ocio y el turismo. Además, favorecer un espíritu de cooperación artística, cultural y social entre la ciudad industrial de Saint-Nazaire y Nantes, gran capital de servicios de la región.

La estructuración del proyecto surge a partir de tres ediciones, 2007, 2009 y 2012, donde los artistas participantes acaban jalonando un itinerario de arte y naturaleza compuesto por cerca de treinta intervenciones que se incorporan a un recorrido de 60 km entre ambas ciudades. Las obras resultantes ofrecen múltiples visiones de un paisaje redescubierto no solo para los habitantes urbanos, sino también para los que viven en los pueblos situados a lo largo del recorrido. Terrenos que anteriormente presentaban dificultades de acceso o indiferentes para la población, se han transformado ahora en espacios icónicos, en señas de identidad que permiten el disfrute del paseo y generan un turismo cultural basado en intervenciones de arte contemporáneo *site-specific*.

Dentro de los artistas que conforman el itinerario existe una amplia representación francesa o de países francófonos: Daniel Buren, Patrick Bouchain, Roman Signer, Jean-Luc Courcoult o el célebre paisajista Gilles Clément, entre otros. Fuera

<sup>4</sup> Página oficial de Estuaire. Disponible en: <https://www.estuaire.info> (última consulta: 18/03/2021).



de este ámbito nos encontramos también con una importante participación asiática con nombres destacados como Kinya Maruyama o Tadashi Kawamata, además de artistas como Ángela Bulloch, Jeppe Hein, Sarah Sze.

Algunas de las intervenciones utilizan patrimonio industrial: antiguas gasolineras, fábricas, puentes, tuberías, chimeneas o tejados de naves industriales. Elementos obsoletos que, cuando se encuentran fuera de los espacios urbanos, se comportan como objetos icónicos en el paisaje sobre los que el artista solamente tiene que realizar una reinterpretación contemporánea. Por poner dos ejemplos, este es el caso de *Le Pendulwe*, obra de Roman Signer que se encuentra situada en la abandonada central de Trentemoult. En una de sus fachadas frente al Loira, el artista suizo situó un gran péndulo de siete metros de longitud, que evoca el ritmo del río. Otro caso sorprendente lo constituye *La Serpentine rouge*, un “animal industrial” realizado a partir de una gran tubería de color rojo que no deja a nadie indiferente y que contrapone los artefactos industriales a la propia fauna del lugar.

En el proyecto también toman especial importancia los miradores, algunos de ellos de carácter urbano como la *Suite de Triangles* de Felice Varini, que trabaja con la escala y la perspectiva en el puerto de Saint-Nazaire o los observatorios de Tadashi Kawamata o el *Jardin Étoilé* del arquitecto paisajista Kinya Maruyama, obra que se realizó con materiales autóctonos y en cooperación con los habitantes de la localidad de Paimboeuf.

Estuaire es un proyecto abierto al turismo cultural para realizar a pie, en bicicleta, en coche o, incluso, navegando por el Loira. Durante el recorrido existen numerosos alojamientos, algunos de los cuales forman parte del proyecto, como las habitaciones de artistas en el Castillo de Pé o la obra de Tatzu Nishi, *Villa Cheminée*, una casita típica del lugar construida sobre una gran chimenea industrial en la localidad de Cordemais.



, un espacio de encuentro recuperado por Kinya Maruyama. Fuente: R. Ramos.

### 3.3 Montanha Mágica (Serra da Estrela, Portugal). Investigar imaginarios

El tercero de los proyectos que queríamos destacar en la ponencia posee una peculiaridad respecto a los anteriores, ya que surge desde el ámbito universitario. Se trata de Montanha Mágica<sup>5</sup>, iniciativa de arte y paisaje impulsada por la Universidade da Beira Interior (Portugal) en colaboración con la Universidad del País Vasco.

Con dos ediciones (en 2018 y 2019) se erige como una plataforma donde convergen diversos caminos que tratan de desentrañar, a través de la práctica artística, qué comprende el imaginario de la montaña. En este caso, ligado a un territorio específico. En primer lugar, porque cuando nuestros ojos observan la montaña las miradas se encuentran indubitadamente ligadas a nuestra propia experiencia con ella. En consecuencia, en segundo lugar, porque resulta un ejercicio interesante confrontar las visiones de quienes conocen la Serra da Estrela con quienes no la conocen.

Partiendo de dicho imaginario y de la iconografía de la propia cordillera, se observa cómo las relaciones con la naturaleza acaban magnetizando todo el conjunto territorial, especialmente las relaciones sociales y económicas. A través del arte se promueve la posibilidad de practicar una reflexión y generar una conciencia sobre qué significa la montaña y, como indica su nombre, cómo de mágica es sobre quien se acerca a ella.

Una de las acciones destacadas de Montanha Mágica consiste en la creación de un programa de residencias artísticas que cumplen con la definición, a mi juicio, de este concepto: “campo base de trabajo donde un artista ajeno al territorio realiza una práctica artística y/o produce una obra que concierne al lugar y a sus habitantes, explorando aquel y conviviendo con estos”. De estas y de otras actividades surgen talleres que facilitan esta conexión con el cultura paisajera de montaña, con su naturaleza. Por ejemplo, a nivel sociológico, se planteó también una reflexión colectiva sobre el concepto de montaña como obstáculo en el camino.

Como es lógico, al tratarse de un proyecto impulsado por la universidad, Montanha Mágica ha favorecido proyectos artísticos que implicaban un trabajo de campo en las montañas, lo que posteriormente ha tenido su repercusión en exposiciones celebradas en el Museo de Lanifícios de la propia Universidad. Un simposio internacional y una completa publicación especializada han colmado, de momento, esta gran experiencia que nos ayuda a conocer los logros de la emulsión entre arte, ciencia y naturaleza.

En conclusión, el poso dejado por el arte en estas dos primeras ediciones ha sido capaz de favorecer una nueva relación, mucho más rica y compleja, entre el ser humano y el ecosistema, a la vez que ha transformado la cultura del paisaje de montaña desde el valor del pasado (ayudando a valorar y salvaguardar el patrimonio fotográfico) hacia un prisma actual, contemporáneo.

### 3.4 SMACH (Val Badia, Italia). Actúa local, piensa global

Uno de los proyectos de arte y naturaleza que ha surgido con fuerza en la última década es SMACH<sup>6</sup>, siglas de San Martino Art Culture History. Se trata de una iniciativa promovida desde el año 2012 en los Alpes Dolomitas por una asociación cultural del mismo nombre.

Lo que empezó como un aparentemente sencillo certamen artístico ha ido derivando, con el paso del tiempo, en un recurso complementario al turismo de Val Badia, con proyección mundial. Numerosos artistas internacionales, muchos de ellos emergentes, se encuentran representados en las sendas, las cimas, los bosques y los pueblos de esta parte de los Alpes italianos.

La organización de la bienal presta una especial atención al estudio de las características históricas y culturales de la región. Es decir, las propuestas participantes han de tener en cuenta, como hemos insistido en el prólogo de esta ponencia, que cada una de las intervenciones artísticas no se realiza en un lugar, sino para un paisaje.

Las obras resultantes forman parte posteriormente de un itinerario, un parque de esculturas que sirve como excusa para adentrarse en los caminos del bosque y conocer de una manera más rica la cadena montañosa de los Dolomitas, declarada Patrimonio Mundial por la UNESCO en el año 2009.

<sup>5</sup> Página oficial de Montanha Mágica. Disponible en: <http://montanhamagica.ubi.pt> (última consulta: 23/04/2021).

<sup>6</sup> Página oficial de SMACH. Disponible en: <https://www.smach.it> (última consulta: 22/04/2021).





Obra *In me* de Isabell Pitscheider en los Dolomitas. Fuente: Michael Moling, SMACH.

El elenco de participantes internacionales que conforman el parque a día de hoy está conformado por dieciséis artistas, entre los que se hallan Hans Martin Lützenburg (Alemania), Gaia Lionello (Italia), Alemeh & Shahed Mohammadzadeh (Irán), Kei Nakamura (Japón), Nazar Bilyk (Ucrania), Anuar Portugal (México). Con ello se consigue también dotar a la colección de un conjunto de miradas sobre la naturaleza alpina que refleja el crisol de culturas de quienes intervienen en SMACH.

### 3.5 CDAN, Centro de Arte y Naturaleza (Huesca, España)

Finalmente, dentro de estos cinco modelos que he querido sugerir, llegamos al CDAN<sup>7</sup>, Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas. Se trata de un espacio que va más allá del propio edificio diseñado por Rafael Moneo, pues se encuentra rodeado de un espacio verde que se ha ido jalonando de esculturas y con la posibilidad de un futuro acceso a la finca donde vivía el pintor José Beulas. Y también va algo más allá de su edificio porque desde 2006, año de su inauguración, el centro asume la Colección Arte y Naturaleza que había impulsado desde mediados de los años noventa la Diputación Provincial de Huesca a través del programa del mismo nombre.

En algunos proyectos culturales, como en la vida, las casualidades existen. En el párrafo anterior hemos citado al artista José Beulas y al programa Arte y Naturaleza de la Diputación Provincial de Huesca.

Pintor paisajista, Beulas pasó gran parte de su vida en su finca de Huesca, junto a la que se construyó el CDAN. En su obra, podemos observar una amplia representación del paisaje altoaragonés: montañas, somontanos, paisajes del desierto de los Monegros. Junto a su esposa María Sarrate habían venido atesorando una colección de arte contemporáneo que, a principios de los años noventa, ponen a disposición del Ayuntamiento. Finalmente, en 1999 se acaba creando la

<sup>7</sup> Página oficial del CDAN. Disponible en: <http://www.cdan.es> (última consulta: 24/04/2021).



Fundación que lleva su nombre, en la que participan como patronos el Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de Huesca.

El otro camino que termina convergiendo en el CDAN con el del pintor es el surgido del del programa *Arte y Naturaleza*, impulsado por el Departamento de Artes Plásticas de la Diputación Provincial de Huesca. Recogiendo los saberes del arte público, desde principios de los años noventa comienzan a desarrollarse en la provincia intervenciones artísticas en núcleos urbanos como Alquézar o Roda de Isábena, que servirán como germen de un proyecto más ambicioso en torno al *land art*. Con la provincia de Huesca como espacio de trabajo y experimentación, en 1994 la institución provincial invita a uno de los precursores de arte y naturaleza: el artista británico Richard Long, quien realiza una de sus intervenciones frente al macizo de las Maladetas. Después le seguirían Ulrich Rückriem (Abiego, 1995), Siah Armajani (Pineta, 2000), Fernando Casás (Piracés, 2003) y David Nash (Berdún, 2005), figuras todas ellas relevantes en este contexto artístico. El programa no se quedaba en la mera intervención, sino que se acompañaba de cursos especializados agrupados en el ciclo titulado *Arte y naturaleza*.

Con estos mimbres ligados al paisaje nace, como decíamos, el CDAN en el año 2006. Un centro que ha pasado por diferentes etapas y vicisitudes, pero que tiene la responsabilidad de velar por la protección, la divulgación y la investigación de sus colecciones. Hasta ahora, el centro ha contado con tres etapas y tres direcciones: Teresa Luesma (2006-2012), Antonio González (2012-2016) y Juan Guardiola (2016-2021).

Tras su inauguración, el CDAN se convierte en un activo cultural muy importante a nivel nacional e internacional, pues emerge como centro inspirado en los preceptos culturales de un espacio cultural del siglo XXI, no como simple espacio para exhibir y promover sus colecciones. Continúa desarrollando intervenciones en el paisaje de la provincia; realiza exposiciones centradas en la valoración de la temática arte y naturaleza y en las visiones expandidas de la colección Beulas-Sarrate; genera el ciclo *Pensar el paisaje*, coordinado científicamente por Javier Maderuelo, Catedrático de Arquitectura del Paisaje de la Universidad de Alcalá; abre un espacio de investigación como el INDOC, centro de documentación especializado en las relaciones entre arte, naturaleza y paisaje; desarrolla un programa de becas y concursos artísticos al hilo de sus temáticas; extiende su línea de trabajo mediante proyectos didácticos y de comunicación con otros centros nacionales e internacionales, así como con diversos colectivos sociales etc.

Tras un paréntesis en el que el CDAN -como otros espacios culturales- sufrió en sus propias carnes los zarpaos de la crisis, se ha venido relanzando en los últimos años su actividad divulgativa y científica desde una mirada social ligada a la problemática ambiental. Sus recientes exposiciones han puesto de nuevo a este espacio en el contexto internacional; el INDOC reabrió en el año 2019 como centro de Investigación, Documentación y Cooperación, al igual que sus formaciones y cursos; el Departamento de Didáctica colabora en la difusión de los proyectos artísticos con entidades sociales. Todo ello ha conseguido, por ejemplo, que en los últimos años el centro haya aparecido referenciado en el Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea.

Tras esta breve presentación del CDAN al que, por conocimiento en primera persona, hemos podido y querido dedicar algo más de tiempo, me gustaría mostrar también de forma muy resumida el espíritu de las intervenciones artísticas que conforman la Colección Arte y Naturaleza.

*A circle in Huesca* (1994) fue la obra que inició el Programa Arte y Naturaleza de la Diputación Provincial de Huesca. A su autor, el artista británico Richard Long, se le considera uno de los máximos exponentes del “caminar como práctica estética”. La pieza que observamos en la pantalla surge a partir de un trayecto a pie de 272 kilómetros entre Huesca y la localidad de Illartein (Francia). En un momento del camino, Long se detiene para contemplar la bella y sublime estampa de las Maladetas y realiza su intervención artística, un círculo de piedras cuya fotografía en blanco y negro sirve de testimonio del momento y del lugar. De esta forma, refleja su experiencia estética en los Pirineos y le otorga a esa instantánea, a ese paisaje de montaña, un valor incalculable a futuro, un futuro que ya es hoy.

*Siglo XX* (1995), del artista alemán Ulrich Rückriem. Localizada junto al pueblo de Abiego, en la comarca del Somontano de Barbastro, se trata de una obra formada por veinte estelas de granito. En un vuelo cenital sobre la obra comprenderíamos que su colocación en el espacio, obviamente, no es aleatoria sino que responde a un juego de filas y columnas como si de un tablero similar al del ajedrez se tratara. El artista ha trabajado con el lugar, con las escalas del paisaje. La obra

fue creada de manera que, desde la distancia, se nos muestra como un muro infranqueable de granito que se va abriendo a medida que nos aproximamos a él. Una estela, la número veintiuno titulada *Siglo XXI*, se encuentra actualmente en los jardines del CDAN.

*Mesa de picnic para Huesca* (2000), de Siah Armajani. Este artista iraní, afincado en Estados Unidos, fue uno de los máximos representantes de la concepción social del arte público, que él condensa en la afirmación siguiente:

El arte público tiene funciones sociales. Se ha transformado de un arte a gran escala específico para un emplazamiento concreto, a un trabajo con contenido social. Su lenguaje es un híbrido de ciencias sociales, arte, arquitectura y planificación urbana. (Armajani, 2000: 95-96).

En esta línea, crea en el valle de Pineta una obra que va dirigida directamente al disfrute de la ciudadanía: una mesa de picnic de madera de grandes dimensiones, cuadrada y cubierta donde el artista coloca un atril con poemas de Federico García Lorca en cada uno de sus lados. De esta manera provoca en quienes la visitan, se conozcan o no, una sensación de punto de encuentro.

*Árboles como arqueología* (2003), de Fernando Casás, artista que vive entre España y Brasil. En su invitación para participar en el programa, elige un promontorio situado cerca del pueblo de Piracés cuya ladera se asoma a una perspectiva de los Monegros: las llanuras hoy regables y las sierras donde aún permanece el desierto. A través del título de la obra, ya intuimos toda una declaración de intenciones: la recuperación de la memoria del lugar. Para ello, diseña una escultura con ocho monolitos de granito negro, entre los que intercala dos olivos. La obra nos habla de la deforestación, de las modificaciones del paisaje y nos traslada al imaginario del lugar.

*Three sun vessels for Huesca* (2005), del artista británico David Nash, quien es considerado uno de los precursores del *land art* en Europa. Su obra se centra en el empleo de la madera y también en las estructuras arbóreas. La intervención que crea en el entorno de la ermita de Santa Lucía, en Berdún, consta de tres piezas verticales de madera (situadas al este, sur y oeste), que él denomina *vessels* capaces de llevar al espectador a un mundo místico, que tiene su apogeo en el solsticio de verano. De esta forma, vemos la importancia de este tipo de esculturas en relación con las connotaciones paisajísticas del lugar en el que se ubican.

*As árvores florescem em Huesca* (2006), del portugués Alberto Carneiro. Artista destacado, obtuvo el Premio Nacional de Escultura de Portugal o el de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (afiliada a la UNESCO). Tras recibir el encargo del CDAN, el escultor recorrió los paisajes de la provincia de Huesca, desde la alta montaña hasta el desierto de los



Árboles como arqueología. Fuente: Esteban Anía (Archivo CDAN).

Monegros hasta, por fin, encontrar “un recóndito lugar que posee unas condiciones paisajísticas excepcionales para ubicar allí el centro de su cosmos, para construir su mandala personal” (Maderuelo, 2006: 89-90). Ese eje del mundo lo encuentra junto a una chopera en Belsué, donde Carneiro conecta la energía un árbol de su jardín en Coronado (Portugal) con su réplica artística, situada en lo que responde al centro de ese cosmos, delimitado por cuatro muros que representan cada estación del año. Un mensaje grabado por el artista recorre el suelo bajo las cuatro paredes:

Yo, la Tierra madre, alimento este árbol con el humus de mi vientre.

Este árbol crece hacia adentro de mí y florece hacia afuera.

Los frutos de este árbol maduran y me descubren la vida.

Transformada en sustancia soy la esencia del ser de este árbol.

*Plan* (2010), del artista danés Per Kirkeby. Con una amplia formación geológica, cabalgó entre la escritura, la pintura, el diseño gráfico, la escultura y el cine. A finales de los sesenta se decanta por el ladrillo como material predilecto de sus obras en el paisaje, al que dignifica mediante intervenciones que evocan la construcción y la deconstrucción, una fusión entre escultura y arquitectura que viaja hacia el terreno de la inmaterialidad, de la espiritualidad. Situada en el valle de Gistau, la obra nace de dos cuadrados que al interseccionarse configuran un pequeño cuadrado en su interior, generando así tres espacios a los que se puede acceder por diferentes aberturas, a modo de imaginarias puertas. Los huecos superiores aparecen como ventanas sin que, en realidad, exista la posibilidad de asomarse a ellas. De esta forma se afianza la autonomía de la obra de arte con respecto al resto de los objetos del mundo, generando diversas emociones a quien contempla el paisaje de montaña circundante desde el interior de la obra. En los jardines del CDAN se encuentra una escultura basada en esta intervención.

### 3.6 Otros centros relevantes sobre arte y naturaleza

En este último apartado, tal como hemos insistido, citaremos brevemente algunos de los centros europeos que, al igual que el CDAN, cuentan con una colección-itinerario en el paisaje. Algunos de ellos han editado publicaciones específicas para mostrar sus colecciones pero, en todo caso, resulta imprescindible conocer las guías escritas por Colette Garraud o de Jimena Blázquez para ampliar esta visión europea. Veamos a continuación algunos de los más representativos que exponemos en esta ponencia:

- Garraud, (2007). *L'artiste contemporain et la nature: parcs et paysages européens*. París: Hazan.
- Blázquez, (2006). *Parques de esculturas. Guía de Europa*. Madrid: Documenta Artes y Ciencias Visuales.
- Blázquez, (2006). *Sculpture parks in Europe. A guide of art and nature*. Basel: Birkhäuser.
- Skulpturlandskap Nordland<sup>8</sup> (Noruega). Se trata de un proyecto surgido en los años noventa a partir del trabajo en común de 33 municipios. En la actualidad, este parque de esculturas, cuenta con 35 obras de destacados artistas.
- Arte Sella (Italia)<sup>9</sup>. Situada en Borgo Valsugana, la iniciativa nació a mediados de los años ochenta como un itinerario de tres kilómetros, que se adentra en los bosques de montaña jalonados por la obra de artistas reconocidos.
- CAIRN – Musée Gassendi (Francia)<sup>10</sup>. Centro de arte, ligado al desarrollo sostenible que, en colaboración con la Reserva Geológica de Haute-Provence, ha generado un itinerario de casi treinta intervenciones donde se encuentran representados, entre otros, Herman de Vries, Joan Fontcuberta o Andy Goldsworthy. Cuenta con un programa de residencias artísticas.
- CIAP, Ile de Vassivière (Francia)<sup>11</sup>. En el centro de Francia encontramos el Centre International d'Art et Paysage como uno de los espacios más singulares en Europa en materia de creación e investigación artística en esta materia. Financiado por la región de Nueva Aquitania y el Ministerio de Cultura francés, el centro de arte desarrolla exposiciones y programas de investigación artística, además de contar una colección de arte y naturaleza en la isla de Vassivière.

<sup>8</sup> Página oficial de Skulpturlandskap Nordland. Disponible en: <https://lofoten.info/artscapenordland> (última consulta: 21/04/2021).

<sup>9</sup> Página oficial de Arte Sella. Disponible en: <http://www.artesella.it> (última consulta: 23/04/2021).

<sup>10</sup> Página oficial del CAIRN-Musée Gassendi. Disponible en: <https://www.musee-gassendi.org> (última consulta: 23/04/2021).

<sup>11</sup> Página oficial del CIAP-Ile de Vassivière. Disponible en: <http://ciapiledevassiviere.com> (última consulta: 23/04/2021).



■ Fattoria di Celle – Collezione Giuliano Gori (Italia)<sup>12</sup>. Uno de los parques de esculturas europeos en el que ha intervenido un mayor número de artistas. Surgido a partir del interés del coleccionista, ocupa varios terrenos circundantes a una antigua villa del siglo XVIII. Paseando por este espacio podemos disfrutar de la obra de más de setenta artistas, entre los que encontramos representados a Magdalena Abakanowicz, Richard Serra, Alice Aycock, Jaume Plensa o Richard Long, entre otros muchos nombres destacados.

■ Fundação Serralves (Portugal)<sup>13</sup>. Queremos traer a colación este gran centro de arte contemporáneo que ocupa una parte del Parque de Serralves, en Oporto. Un espacio verde de dieciocho hectáreas en el que se encuentran once intervenciones artísticas que se relacionan con el lugar: entre otras, obras de Richard Serra, Claes Oldenburg y, como no, del portugués Alberto Carneiro.

■ Fundación César Manrique (España)<sup>14</sup>. La casa del artista canario César Manrique, sede de su fundación, se ha convertido hoy en un espacio de diálogo entre la arquitectura y la naturaleza, con una importante trayectoria de investigación sobre el papel del arte en temas medioambientales.

■ Fundación NMAC (España)<sup>15</sup>. Ubicada en Vejer de la Frontera (Cádiz), esta fundación realiza una importante labor divulgativa y cultural en torno a las relaciones entre el arte contemporáneo y la naturaleza. En la actualidad, su parque de esculturas cuenta con más de cuarenta intervenciones de artistas como Marina Abramovic, Sol Lewitt, Susana Solano o James Turrell, entre otros.

■ Insel Hombroich (Alemania)<sup>16</sup>. Esta fundación dispone desde 1987 de veintiuna hectáreas para el desarrollo de proyectos artísticos. Se ubica en las instalaciones de una antigua base militar de la OTAN, que ha conseguido a través del arte una nueva vida. Alrededor de cincuenta artistas han intervenido en el parque de esculturas, entre ellos, arquitectos como Tadao Ando o Álvaro Siza. Cabe destacar la participación en la iniciativa del artista danés Per Kirkeby, quien tiene destinada una zona, la Kirkeby-Feld.

■ Kröller-Muller (Países Bajos)<sup>17</sup>. Este museo de Otterlo se sitúa en el corazón de un espacio protegido. Su parque cuenta con más de cien esculturas de artistas internacionales como Marta Pan, Jean Dubuffet, Christo, Per Kirkeby o Giuseppe Penone.

■ Yorkshire Sculpture Park (Reino Unido)<sup>18</sup>. Este parque, surgido en 1977 ocupa alrededor de doscientas hectáreas, en las que se pueden contemplar alrededor de ochenta esculturas de artistas contemporáneos, entre los que destacan Andy Goldsworthy, David Nash o Henry Moore.

■ Wanas Konst (Suecia)<sup>19</sup>. Se trata de un proyecto artístico integrado por un castillo medieval y sus alrededores. Además del propio parque de esculturas, dispone de diversos servicios hoteleros. Iniciado en los años ochenta, Wanas se ha convertido en un referente en la educación medioambiental a través del arte. Cuenta con obras, entre otros, de Ann-Sofi Sidén, Yoko Ono o Dan Graham.

Hasta aquí llega este viaje por la panorámica de centros europeos que, con una trayectoria de décadas, están desarrollando proyectos en torno a las relaciones entre arte contemporáneo, naturaleza y paisaje y que cuentan con algún parque de esculturas. Como se suele decir, no están todos los que son. Sabemos, además, que dejamos en el tintero otro tipo de espacios que sin contar con obras al aire libre están favoreciendo dinámicas de trabajo con el paisaje, tanto desde lo rural como desde lo urbano.

<sup>12</sup> Página oficial de la Fattoria di Celle. Disponible en: <http://www.goricoll.it> (última consulta: 22/04/2021).

<sup>13</sup> Página oficial de la Fundação Serralves. Disponible en: <http://www.serralves.pt> (última consulta: 22/04/2021).

<sup>14</sup> Página oficial de la Fundación César Manrique. Disponible en: <https://fcmanrique.org> (última consulta: 21/04/2021).

<sup>15</sup> Página oficial de la Fundación NMAC. Disponible en: <https://fundacionnmac.org> (última consulta: 21/04/2021).

<sup>16</sup> Página oficial de Insel Hombroich. Disponible en: <https://www.inselhombroich.de> (última consulta: 21/04/2021).

<sup>17</sup> Página oficial de Kröller-Müller. Disponible en: <https://krollermuller.nl> (última consulta: 21/04/2021).

<sup>18</sup> Página oficial del Yorkshire Sculpture Park. Disponible en: <https://ysp.org.uk> (última consulta: 22/04/2021).

<sup>19</sup> Página oficial de Wanas Konst. Disponible en: <https://www.wanas.se> (última consulta: 24/04/2021).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARMAJANI, SIAH. “El arte público en el contexto de la democracia americana” en *Siah Armajani* (2000). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- BLÁZQUEZ, JIMENA (2006). *Parques de esculturas. Guía de Europa*. Madrid: Documenta Artes y Ciencias Visuales.
- BLÁZQUEZ, JIMENA (2006). *Sculpture parks in Europe. A guide of art and nature*. Basel: Birkhäuser.
- CARNEIRO, ALBERTO. “As árvores florescem en Huesca” en *Alberto Carneiro* (2006). Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.
- ESPAÑOL ECHÁNIZ, IGNACIO. “El paisaje como percepción de las dinámicas y ritmos del territorio” en *Paisaje y territorio* [actas] (2008). Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.
- GALOFARO, LUCA (2003). *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARRAUD, COLETTE (2007). *L'artiste contemporain et la nature: parcs et paysages européens*. París: Hazan.
- GRANDE, JOHN K. (2005). *Diálogos Arte-Naturaleza*. Tegui: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, Javier. “As árvores florescem en Huesca” en *Alberto Carneiro* (2006). Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.
- MADERUELO, JAVIER. *El paisaje: génesis de un concepto* (2006). Madrid: Abada.
- RAQUEJO, TONIA. “Nuevos herbarios para sentir la naturaleza: el arte de cultivar la consciencia ecológica” en *Herbarios imaginados: entre el arte y la ciencia* (2019). Madrid: Universidad Complutense.
- SMITHSON, ROBERT. “Towards the development of an Air Terminal Site” en Flam, Jack (ed.). *Robert Smithson: he collected Writings* (1996). San Francisco: University of California Press.
- UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR. *STELLAE, Revista de Arte* (2020). Covilha (Portugal): Universidade da Beira Interior.
- VISSER, BIANCA. “La naturaleza como experiencia natural” en *Cultivando la naturaleza* (2004). Tegui: Fundación César Manrique.





# La red de museos y centros de patrimonio PARTIM+: administración pública, población local y turismo<sup>1</sup>

**Iñaki Arrieta Urtizberea, Elizabeth Pérez-Izaguirre y Elena Ramírez Boixaderas**

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

## 1 • INTRODUCCIÓN

El objetivo del texto es presentar y analizar, por un lado, los diferentes motivos que dieron pie a la creación del centro de patrimonio Espacio Pirineos en Graus (Aragón) y del Ecomuseu de les Valls d'Àneu en Esterri d'Àneu (Cataluña) y, por otro, el tipo de gestión llevado a cabo en dichos espacios culturales. Las descripciones de su puesta en marcha y su evolución nos han permitido plantear una serie de reflexiones acerca de la activación del patrimonio cultural en un territorio como el de los Pirineos.

El texto está estructurado en cuatro apartados. En el primero se presenta la red de cooperación transfronteriza pirenaica de museos, ecomuseos y centros de interpretación, de la que forman parte Espacio Pirineos y el Ecomuseu de les Valls d'Àneu. Asimismo, la red ha sido el marco en el cual se ha llevado a cabo la investigación que ha dado pie a este artículo. El segundo apartado recoge las bases conceptuales acerca del patrimonio cultural que han guiado nuestro trabajo. En la tercera parte se describen la creación y evolución de los centros objeto de estudio. Y, por último, las conclusiones.

## 2 • LA RED PATRIM

En octubre de 2008 nació la red de cooperación transfronteriza pirenaica PATRIM. Su objetivo era crear y promover las relaciones entre museos, ecomuseos y centros de interpretación de los Pirineos. En la actualidad, la red está integrada por dos universidades y nueve centros patrimoniales y ubicados en el País Vasco, Aragón, Cataluña y Midi Pyrénées. El desarrollo de la red ha sido posible gracias a las ayudas concedidas por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Programa INTERREG-POCTEFA España-Francia-Andorra. En total, tres son las ayudas que ha obtenido durante los periodos 2010-2012, 2014-2016 y, finalmente, 2018-2020. Esas ayudas han posibilitado llevar a cabo una serie de acciones conjuntas como son, entre otras, la organización de exposiciones itinerantes, la elaboración de estudios y planificaciones acerca de los centros; la edición de publicaciones y material de difusión o la realización de encuentros y jornadas.

Entre los estudios llevados a cabo, uno se ha centrado en la descripción y análisis de la creación y evolución de varios de los centros de la red. El trabajo se ha realizado durante el periodo 2018-2020 en los siguientes cuatro espacios patrimoniales: los ya mencionados el Ecomuseu dels Valls d'Àneu y el Centro Espacio Pirineos, y el Castillo de Seix-Centro de Interpretación del Patrimonio de los Valles del Couserans (Ariège) y el caserío-museo Igartubeiti en Ezkio (País Vasco). Entre los temas investigados están los motivos que dieron pie a la puesta en marcha de los centros, sus objetivos, su devenir en el tiempo, su arraigo en el territorio y la comunidad local o su repercusión en el desarrollo del municipio o la comarca. Para ello hemos realizado un trabajo de campo en los municipios en los que se ubican dichos centros. Concretamente se ha llevado a cabo, por un lado, un vaciado de la información archivada en los museos y ayuntamientos, y, por otro, una serie de entrevistas a diferentes agentes vinculados con los centros. En este trabajo abordaremos los casos de Espacio Pirineos y el Ecomuseu de les Valls d'Àneu.

### 3 ■ UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL AL ESTUDIO DE LOS MUSEOS Y CENTROS DE PATRIMONIO

Antes de analizar los dos estudios de casos se hace necesario abordar la cuestión conceptual acerca de lo que es un museo o un centro de patrimonio. Obviamente, no pretendemos, en un par de páginas, agotar semejante cuestión que tantos debates ha originado a lo largo tiempo. Uno de los últimos en la 25ª conferencia del ICOM en Kyoto en 2019. No obstante, apuntaremos los principios que han guiado nuestra investigación.

Dos cambios transformaron significativamente el campo del patrimonio y de los museos a partir de mediados del pasado siglo. Estos concernieron, por un lado, a los principios que legitimaban la creación de un museo o centro de patrimonio y, por otro, a los objetivos que dichas infraestructuras culturales tenían que alcanzar.

El primero de esos cambios se concretó en la *Mesa redonda sobre el desarrollo y la importancia de los museos en el mundo moderno*, celebrada en Santiago de Chile en mayo de 1972, organizada por la UNESCO y el ICOM. En dicho encuentro se propusieron nuevos planteamientos acerca del porqué y el para qué de los museos. Aunque esas nuevas propuestas habían surgido ya en los años 60, pudiéndose encontrar en otras reuniones y en diferentes pronunciamientos o declaraciones anteriores a 1972, las resoluciones aprobadas en la Mesa marcaron un hito en el campo patrimonial y museístico (Davis, 2011: 59-60; Díaz Balerdi, 2002: 501; Girault y Orellana Rivera, 2020; Lorente, 2007: 147-149; Mairesse, 2000: 44; Varine, 2020: 62-64).

Según dichas resoluciones, el museo debe estar al servicio de la sociedad y contribuir a que esta entre en acción, “proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros de la realidad nacional respectiva”<sup>2</sup>. Para llevar a cabo esa acción es necesario, según se establece en dichas resoluciones, “un cambio paulatino en la mentalidad de los conservadores y encargados y en los lineamientos de las estructuras de que dependen”<sup>3</sup>. En definitiva, las resoluciones abogaban por transformar la museología tradicional, centrada en las colecciones y en su conservación, y gestionadas por técnicos especializados en los objetos que las constituyen (Drouguet, 2015: 172-173; Sandell, 2006: 5). Unos técnicos ajenos a su realidad social (Varine, 2009: 3) y unos museos centrados en sus temas y cuestiones, aislados, a su vez, de su contexto social (Sandell, 2006: 5).

A partir de entonces se ha venido sosteniendo que los museos tienen que ser agentes activos en la comunidad en la que se asientan; abordando, mostrando o promoviendo sus bienes culturales e impulsando el debate y la reflexión sobre sus significados y usos. Ese objetivo, no obstante, no se alcanza simplemente abordando temas históricos, culturales, sociales o de cualquier otra índole relativos a la comunidad de referencia, especialmente si dichos temas están alejados o desligados del presente (Grefe y Krebs, 2010: 24; Poulot, 2009: 189). El papel activo se logra si se conecta con la población local, si se interactúa con ella, si la comunidad o, al menos, diversos agentes, asociaciones o colectivos se relacionan con el centro museístico o se vinculan a él. Si no hay identificación con el proyecto, la consecuencia es que el museo, aunque aborde cuestiones locales, es considerado una institución extraña o distante (Asensio y Pol, 2012: 170; Davis, 2011: 37).

Además, abandonar la museología tradicional y pasar a ser un agente activo en la comunidad puede ser un buen estímulo para el personal del museo (Gray, 2015: 127), pero, a su vez, complejiza enormemente su trabajo. Ir más allá de las paredes del edificio, supone *alejarse* de las colecciones y del conocimiento técnico que el personal posee y que legitima su idoneidad y poder. Plantea abrir espacios en los que puede emerger el conflicto o en los que se cuestione su competencia (Clifford, 1999: 258; Gray, 2015: 153). Significa también ampliar, en variedad y cualidad, las actividades del centro. Todo ello acarrea la necesidad de contar con un mayor apoyo financiero y de personal (Grefe, Krebs y Pflieger, 2017: 326-327). Sin embargo, este no suele llegar, dándose, consecuentemente, una brecha entre lo deseable y perceptivo, siguiendo las resoluciones de la Mesa de Chile, y lo posible. Aunque en el campo del patrimonio se hayan generalizado esas resoluciones, no sucede lo mismo en las administraciones públicas, de las que dependen la mayoría de los museos, ni entre los políticos que están al frente de las mismas. En el entramado político-administrativo la posición del personal de los museos respecto a la de los políticos es, en general, bastante débil, por lo que no es fácil que asuman los costes que suponen hacer del centro de patrimonio un agente activo.

<sup>2</sup> <http://www.iber museos.org/recursos/publicaciones/8962/> p. 30 [consulta: abril de 2021].

<sup>3</sup> <http://www.iber museos.org/recursos/publicaciones/8962/> p. 30 [consulta: abril de 2021].

El segundo cambio, al contrario, sí ha tenido mayor consideración en la clase política, y comenzó a concretarse en las últimas décadas del pasado siglo. Este tiene que ver con la instrumentalización de la cultura, en general, y del patrimonio cultural y los museos, en particular. La instrumentalización supone apoyar la cultura en aras de fomentar principalmente otros ámbitos como, por ejemplo, el desarrollo económico, la regeneración urbana o la diplomacia (Bell y Oakley, 2015; Gray 2007, 2008; Mangset 2020). Actualmente, entre las diferentes instrumentalizaciones de la cultura, tal vez, la más relevante sea la económica, al hacer de ella principalmente un *recurso* (Yúdice, 2002). Así, con el objetivo de favorecer el desarrollo económico de un territorio se ha venido impulsado la creación de museos y de centros de patrimonio. El argumento que se utiliza es que esas infraestructuras culturales atraerán el turismo y, de este modo, estimularán el sector terciario (Aas, Ladkin y Fletcher, 2005: 28; Mairesse, 2010: 19-20; Prior, 2006; Yúdice, 2002: 34), aunque, por otro lado, no se expliciten claramente esos beneficios, sino que, más bien, se enuncian de una manera muy general y ambigua (Gray, 2015: 89-90; Greffe y Krebs, 2010: 45).

La cuestión de la instrumentalización económica en el campo patrimonial y museístico no radica necesariamente en su pertinencia o no, sino en los fundamentos en los que se sostiene y si es prioritaria respecto a los criterios culturales. Los primeros ecomuseos, por ejemplo, siguiendo los planteamientos de la Nueva Museología y de la Mesa de Chile, abogaban por el desarrollo local, dentro del cual estaba el económico también (Alonso Fernández, 2002: 52; Davis, 2011: 288). Las interrogaciones se plantean cuando la población local queda en un segundo plano y el turismo, atraerlo, pasa a ser el objetivo del centro de patrimonio o museo (Drouguet, 2015: 219; Varine, 2009: 3), todo ello justificado bajo criterios neoliberales (Arrieta Urtizberea, 2021). Si estas cuestiones se presentan en proyectos impulsados en grandes ciudades, las cuales cuentan con importantes medios para incidir en el mercado del turismo, qué decir cuando se trata de pequeños municipios, como los que constituyen la red PATRIM, con unas posibilidades más bien bajas de hacerse un hueco en dicho mercado (Asensio y Pol, 2012: 165-166; Santana Talavera, 2020).

#### 4 ■ EL CONTEXTO DE LOS MUSEOS Y CENTROS DE PATRIMONIO PIRENAICOS

Antes de abordar los estudios de casos, presentaremos brevemente el contexto en el que se crearon y operan actualmente los dos proyectos patrimoniales. Tal y como sosteníamos en el apartado anterior, esta contextualización se hace necesaria para analizarlos. No es lo mismo que se lleve a cabo en una gran capital que en un pequeño municipio rural. Obviamente, son muchas las variables que entran en juego y a las que hay que prestar atención. Sin embargo, dada la extensión del texto, nos centraremos solamente en algunos datos poblacionales que, aunque someramente, muestran la especificidad de los espacios pirenaicos en los que se ubican los centros patrimoniales.

TABLA 1. EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN									
	NÚMEROS ABSOLUTOS					NÚMEROS ÍNDICES			
	1900	1960	1991	2019		1900	1960	1991	2019
MUNICIPIOS									
Graus	2.850	3.012	3.315	3.395		100	106	116	119
Esterri d'Àneu	707	720	446	772		100	102	63	109
COMARCA Y VALLE									
La Ribagorza	34.095	23.201	11.915	12.015		100	68	35	35
Valls d'Àneu	3.289	2.700	1.255	1.838		100	82	38	56
CAPITALES									
Huesca	11.976	22.635	44.165	53.132		100	189	369	444
Lleida	21.432	63.850	119.380	138.956		100	298	557	648

Fuentes: laest e Idescat. Elaboración propia



Como muestra la tabla 1 nos encontramos con dos municipios con poca población y con una evolución a lo largo de los siglos XX y XXI claramente diferenciada de la de las capitales de las provincias. Mientras que en Huesca y Lleida el número de habitantes ha crecido a lo largo de todas esas décadas, en Graus y Esterri d'Àneu su población se ha mantenido. En todo caso, ambos municipios se encuentran en una comarca, La Ribagorza, y en un valle, Valls d'Àneu, con un saldo migratorio claramente negativo.

La sede central del Ecomuseu de les Valls d'Àneu se ubica en el casco urbano de Esterri d'Àneu. A lo largo del siglo XX la emigración ha determinado el devenir poblacional del municipio. No obstante, en los últimos años su población ha aumentado considerablemente por la llegada de inmigrantes como consecuencia del boom inmobiliario que se dio a finales del pasado siglo y comienzos del actual, hasta la crisis del 2008. Un dato. En el año 2000, el número de extranjeros en el municipio no llegaba al 2% del total de la población. En el 2010 su porcentaje alcanzó el 30%. Además, en Esterri d'Àneu se han establecido personas de los pequeños núcleos urbanos circundantes por ser el municipio cabecera y albergar los servicios públicos y muchos de los privados del valle. Por último, hay que subrayar que cerca de Esterri d'Àneu hay varias estaciones de sky, un parque natural y otro nacional que atraen a miles de turistas, siendo el motor económico del valle.

Graus, capital de la comarca de La Ribagorza en Huesca presenta una tendencia poblacional positiva a lo largo de los siglos XX y XXI. No obstante, como se ha afirmado anteriormente, la evolución en la comarca ha sido muy negativa ya que en 1900 vivían casi 35.000 personas, mientras que en el 2019 su número se sitúa en los 12.000. El hecho de que sea el municipio principal de la comarca y en el que se concentran los principales servicios, ha permitido que su población presente esa evolución, la cual contrasta con la del conjunto del territorio. Al igual que en Esterri d'Àneu, en Graus se han establecido vecinos de los pequeños núcleos próximos, algunos de los cuales están totalmente abandonados. Asimismo, la llegada de migrantes al municipio en los últimos años ha sido importante. En el 2003 los extranjeros suponían el 4% y en el 2019 casi el 17% como consecuencia también del boom inmobiliario, durante el cual se construyeron muchas segundas viviendas en toda la comarca ya que ésta cuenta con algunas estaciones de sky.

## 5 ■ UNA PROPUESTA TURÍSTICA

El origen de Espacio Pirineos se remonta a finales del pasado siglo, cuando en marzo de 1996 se constituyó la Mesa del Patrimonio integrada por el Ayuntamiento de Graus y el Obispado de Barbastro. En dicha Mesa se acordó la intervención en algunos edificios religiosos del municipio dado el estado precario en el que se encontraban. Uno de ellos fue la Iglesia de la Compañía de Jesús, adquirida por el Ayuntamiento en 1993, y en el cual se materializaría el proyecto patrimonial de Espacio Pirineos.

Inicialmente se establecieron dos objetivos para el proyecto. Por un lado, el centro patrimonial debería fomentar la formación, la educación y el conocimiento acerca de los Pirineos. Por otro, buscaría promover el desarrollo local, fundamentalmente atrayendo turistas al municipio. Para ello se estableció que la iglesia acogiera un centro de interpretación acerca del conjunto de los Pirineos, un centro de documentación, un archivo histórico local y diferentes espacios para la organización de exposiciones, jornadas, congresos, talleres...

En febrero de 1998 la Corporación Municipal aprobó la restauración de la iglesia. Tras dicha aprobación el Alcalde, del Partido Socialista de Aragón (PSOE) e impulsor principal del proyecto, se ocupó directamente de obtener apoyos económicos de otras instituciones públicas y privadas ya que el Ayuntamiento no podía asumir el coste de ejecución del centro patrimonial. Los trabajos del Alcalde dieron sus frutos y en 1999 el Gobierno de España concedió una subvención importante a la rehabilitación del edificio. Sin embargo, aquel buen comienzo se vio frustrado como consecuencia del encarecimiento de las obras de rehabilitación, llegándose, incluso, a paralizar las obras. Todo ello dio lugar a ciertos debates y controversias en el municipio. También la propuesta de rehabilitación, que suponía la eliminación de ciertos elementos arquitectónicos de la iglesia y su sustitución por otros *modernos*, fue objeto de polémica ya que algunas asociaciones y vecinos no veían bien esos cambios. Finalmente, gracias a las ayudas de una entidad bancaria y de la administración regional se consiguió el dinero suficiente para terminar las obras y acondicionar el edificio,

inaugurándose Espacio Pirineos en diciembre de 2006. Ocho años después de que el Ayuntamiento aprobara llevar a cabo la rehabilitación de la iglesia.

Respecto al proyecto museográfico del centro patrimonial, su diseño y ejecución fueron encargados a una empresa de Barcelona. La temática de Espacio Pirineos fue definida prácticamente por dicha empresa y el Alcalde. También participó el técnico de cultura del Ayuntamiento, quien, tras la apertura del público, sería el responsable del centro. La temática del centro se determinó que fuera el conjunto de los Pirineos, si bien Graus y la comarca de La Ribagorza contarían con unos espacios específicos, a los que posteriormente se sumó un pequeño museo en el propio edificio dedicado también al municipio. Del proyecto museográfico se destacan un gran audiovisual sobre el conjunto de los Pirineos ubicado en el altar de la iglesia y, detrás de él, un amplio panel en el que se recrea la flora y la fauna de la cordillera montañosa.

Aunque en un principio se planteó la posibilidad de que Espacio Pirineos contara con alguna figura jurídica propia que permitiera una cierta autonomía respecto al Ayuntamiento, esta nunca llegó a concretarse. Asimismo, a lo largo de todos estos años, el centro patrimonial no ha contado tampoco con un programa y unas partidas económicas específicas para actividades, difusión o investigación dentro del presupuesto municipal. Es decir, tras una inversión económica importante en la rehabilitación de la iglesia y en la puesta marcha del centro, no se contempló la necesidad de destinar un presupuesto específico para que Espacio Pirineos organizara actividades y llevara a cabo iniciativas acordes con los objetivos del proyecto patrimonial. Las principales actividades que se han llevado a cabo relacionadas con los objetivos establecidos inicialmente han sido principalmente gracias a las ayudas concedidas por los programas europeos INTERREG-POCTEFA.

No obstante, a pesar de las limitaciones económicas, Espacio Pirineos ha sido un centro muy activo ya que muchas propuestas culturales ofrecidas por el Ayuntamiento se han llevado a cabo en la iglesia. Igualmente, el personal del centro se ha movido ofreciendo sus instalaciones a agentes, colectivos y asociaciones del municipio. Todo ello a pesar de contar con una plantilla escasísima: el técnico de cultura del Ayuntamiento y un auxiliar administrativo encargado de la recepción, las visitas y de los trabajos de mantenimiento y de adecuación de las salas a las actividades programadas.

Siguiendo lo establecido en el proyecto patrimonial, en el 2008, la oficina de turismo de Graus, ubicada en una de las entradas al casco histórico, se trasladó a un local anexo a la iglesia. Se esperaba que gracias a la oferta patrimonial de Espacio Pirineos se pudiera llegar más fácilmente a un mayor número de mayoristas, agencias de turismo y colectivos socioculturales y, por tanto, aumentar la afluencia de visitantes al municipio. Esta llegada impulsaría el desarrollo local y ayudaría al sostenimiento del centro con la venta de entradas y artículos de la tienda. No obstante, en dicho cambio de ubicación hubo también motivos económicos. Al trasladar la oficina al local anexo a la iglesia, el Ayuntamiento dejaba de pagar el alquiler del local en el que se encontraba.

El 2011 trajo un cambio significativo en la evolución del centro patrimonial. En mayo se celebraron las elecciones municipales, haciéndose el Partido Popular (PP) y el Partido Aragonés (PAR) con la mayoría en la Corporación Municipal. Aunque durante la creación de Espacio Pirineos, el PP y el PAR no mostraron un rechazo al proyecto, siempre se mantuvieron distantes. Ahora, en el poder, el centro patrimonial no estaba entre sus prioridades. Además, la nueva Corporación tuvo que encarar la gestión municipal con una importante reducción en los presupuestos como consecuencia de la crisis del 2008.

No obstante, antes del cambio en la Alcaldía, el centro ya venía planteando algunos problemas. En primer lugar, el elevado gasto en mantenimiento, especialmente en energía. Los gastos corrientes que suponían la apertura al público de un edificio del tamaño y el volumen, unos 1.000 m<sup>3</sup>, como el de la Iglesia de la Compañía venían siendo cuestionados por algunos concejales de la Corporación Municipal. El segundo problema tenía que ver con las expectativas iniciales respecto a la afluencia de turistas. Aquellas no se estaban cumpliendo. Eran los locales y los de los alrededores quienes se acercaban principalmente al centro.

Tras las elecciones del 2011 se dieron varios cambios en el centro. Señalaremos dos de ellos. El primero tuvo que ver con la oficina de turismo. La Alcaldía decidió trasladarla a los bajos del Ayuntamiento, en la Plaza Mayor. Ese cambio se justificó alegando que desde su traslado a Espacio Pirineos el número de visitantes a la oficina había descendido en un 25%.

El segundo cambio se reflejó en la denominación del centro. Si en el 2006 se inauguró como “Espacio Pirineos. Centro de Cultura, Investigación y Ocio del Pirineo”, en el 2012 pasó a denominarse “Espacio Pirineos. Centro de Creación y Cultura del Pirineo”. De este modo, el “ocio” desapareció del nombre. Espacio Pirineos dejaba de ser el *visitor center* que se quería que fuera, tal y como se había definido en el proyecto inicial. El traslado de la oficina de turismo a la Plaza Mayor fue la evidencia clara. El nuevo equipo del gobierno municipal no consideraba que la oferta expositiva tuviera la fuerza suficiente como para atraer el turismo que llegaba a la comarca. En consecuencia, optaron por reforzar una línea en la que ya se venía trabajando: la de hacer de Espacio Pirineos un centro que prestara servicios culturales a la población local.

Asimismo, se suprimió también el término “investigación” de la denominación. Este dejaba de ser también un objetivo preferente, tal y como se había establecido inicialmente. No obstante, la investigación no desapareció del centro gracias al trabajo del técnico de cultura, apoyado principalmente por las ayudas europeas. Centrada principalmente en Graus, su investigación se ha concretado en exposiciones y catálogos, las cuales han alcanzando un notable éxito en la población local. Entre las exposiciones se pueden destacar *Pirineos: paisajes del caminar*; *El descubrimiento de los Pirineos*; *Graus revisitado: secuencia gráfica del progreso local (1885-2015)*; *El triunfo del arte. El Orfeón de Graus, 1914-1918*; o, para terminar, *Escuela de vanguardia. Proyectos y actores pedagógicos en Graus entre los siglos XVII y XX*. En un municipio tan pequeño, entre 1.000 y 2.000 personas llegaron a pasar por esas muestras durante los dos o tres meses que estuvieron expuestas, fundamentalmente vecinos, lo que demuestra el éxito de dichas exposiciones centradas en lo local.

Aunque se haya alejado de los objetivos patrimoniales que se fijaron inicialmente, el centro ofrece una actividad cultural dinámica gracias básicamente a la labor del personal del centro. Los datos de visitantes y usuarios no han dejado de crecer. De los 5.500 que se acercaron al centro en el 2007, se ha pasado a los más de 11.000 en estos últimos años, alcanzándose los 14.000 en el 2015. Eso sí, en los últimos años el público que visita la exposición permanente supone el 5% del total de visitantes y usuarios del centro.

## 6 ■ UNA PROPUESTA TERRITORIAL Y SOCIAL

El origen del Ecomuseu de les Valls d'Àneu se remonta al año 1983 cuando se creó el Consell Cultural de les Valls d'Àneu para gestionar y dinamizar el patrimonio cultural del territorio del valle constituido por los municipios de Esterri d'Àneu, Alt Àneu, La Guingueta d'Àneu y Espot. Asimismo, en aquellas mismas fechas, el Ayuntamiento de Esterri d'Àneu empezó a plantearse la posibilidad de crear un museo etnológico en el municipio. De este modo, ambas instituciones convergieron en la idea de crear un museo con el objetivo de activar el patrimonio cultural y, también, natural de todo el valle.

Para ello se consideró que la infraestructura museística más acertada sería la del “ecomuseo”. Se trataba de seguir los planteamientos de la Nueva Museología propuesta por el antropólogo y museólogo francés George-Henri Rivière, tal y como se expone en el primer proyecto que se redactó en 1987. Siguiendo ese planteamiento se subraya en dicho proyecto que la población local deberá tener un papel activo y que se tendrá en cuenta el conjunto del territorio del valle. Se considera también que el futuro centro será un instrumento idóneo para promover el desarrollo local colocando el patrimonio dentro de la oferta turística del valle. Por último, se establece que el ecomuseo tendrá su sede central en Casa Gassia, en el casco urbano de Esterri d'Àneu, y que contará con unos radiales en el territorio.

Casa Gassia es una casa pallaresa tradicional, propiedad del Ayuntamiento de Esterri d'Àneu, que se tuvo que rehabilitar para adecuarla a su nueva función. Por su parte, los radiales constituyen espacios patrimoniales diseminados por todo el territorio del valle. El Ecomuseu ofrece visitas a dichos espacios, habiendo realizado intervenciones museográficas para adecuarlas a esta nueva función. Entre los radiales que ha venido gestionando el Ecomuseu a lo largo de estos años podemos encontrar el conjunto monumental de Son, la iglesia Sant Joan d'Isil y el aserradero de Alós en el término municipal de Alt Àneu; la quesería de la Roseta de Gavàs, la iglesia de Sant Julià d'Unarre, el monasterio de Sant Pere de Burgal y los búnquers en la Guingueta d'Àneu; o la iglesia de la Santa Maria d'Àneu de Esterri d'Àneu y el itinerario urbano de este último municipio.

En 1990 el Ayuntamiento de Esterri d'Àneu contrató a dos antropólogos con el objetivo de crear el equipo técnico del Ecomuseu y para que se encargaran de llevar a cabo las primeras acciones del proyecto relacionadas con la adquisición



de bienes muebles, la realización de investigaciones, la creación de una biblioteca especializada y la difusión del proyecto. En aquellos trabajos iniciales jugó un papel importante la Sección de Antropología de la Universidad de Lleida.

Casa Gassia fue inaugurada en septiembre de 1994. Unos meses antes se creó un consorcio para la gestión del proyecto. Su patronato lo integraron inicialmente los cuatro ayuntamientos de los Valls d'Àneu, el Consell Cultural de les Valls d'Àneu, el Consell Comarcal del Pallars Sobirà, la Universitat de Lleida, el Parque Nacional de Aigüestortes y Estany de Sant Maurici y la Generalitat de Catalunya. Este mismo año fue nombrado director del Ecomuseu uno de los dos antropólogos contratados en 1990, quien ha seguido en el cargo hasta la actualidad.

Tras la inauguración, los primeros esfuerzos se dirigieron a reforzar los vínculos con la población local y a afianzarse en el territorio de los Valls d'Àneu. Así, se llevaron a cabo cursos de guías destinados a los jóvenes del valle para atender en verano a las visitas a los radiales, trabajos de recogida de memoria oral o exposiciones relacionadas con diferentes facetas de la vida en el valle y en los Pirineos. Asimismo, se estableció una relación estrecha con el Parque Nacional d'Aigüestortes y Estany de Sant Maurici y con el Parque Natural del Alt Pirineu, al igual que con el campo de aprendizaje para jóvenes que tiene la Generalitat en Esterri d'Àneu.

En 1997 el centro patrimonial dio un nuevo paso al adquirir un local y acondicionarlo como depósito de colecciones y taller de restauración. Esto fue posible gracias a unas ayudas europea y autonómica, si bien fue el resultado de los trabajos de investigación y de recogida de bienes culturales llevados a cabo por el personal del centro. El contar con esas instalaciones y el conocimiento y la experiencia adquirida en conservación del patrimonio condujeron a que en el 2011 la Generalitat de Catalunya seleccionara al Ecomuseu como Servicio de Atención a los Museos del Alt Pirineu y Lleida. Recientemente, como consecuencia de una reorganización en la acción museística del Gobierno catalán, el Ecomuseu ha pasado a ser Museo de Apoyo Territorial. Esta designación supone que el centro tiene que apoyar a todas aquellas instalaciones museísticas y patrimoniales del Alto Pirineo. Como contrapartida, el Ecomuseu recibe unas ayudas económicas de la Generalitat.

En el 2005 el Ecomuseu dio otro importante paso en el objetivo de afianzarse en el territorio y de estrechar sus vínculos con la población local. Este se concretó, gracias a las ayudas de diversas instituciones catalanas, en la compra de un nuevo inmueble, destinado, por un lado, a la comercialización de productos artesanos de los Pirineos y, por otro, a la exhibición de exposiciones temporales relacionadas con dicha producción artesanal y la creación artística. Esa nueva instalación fue el resultado de los trabajos y las investigaciones que desde comienzos del proyecto el personal del centro ha venido realizando acerca de la recuperación y la promoción de la artesanía. Todo ello ha posibilitado y favorecido que el Ecomuseu haya establecido una relación estrecha con los artesanos y las artesanas del Valls d'Àneu y el Alto Pirineo.

Si todos esos trabajos y acciones han hecho del Ecomuseu un centro de referencia patrimonial en los Pirineos, su significación se ha ampliado también a toda Cataluña. Esto ha sido posible gracias a su implicación en la constitución e implementación de diferentes redes como son la Red de Museos y Equipamientos Patrimoniales del Alto Pirineo y Aran y la Red de Museos de Etnología de Cataluña, y como antena territorial del Observatorio del Patrimonio Etnológico e Inmaterial (OPEI). Y prueba de esa significación en el conjunto de Cataluña ha sido la concesión al Ecomuseu de la Creu de Sant Jordi en el 2020 por parte de la Generalitat, uno de los galardones más importantes que concede el Gobierno catalán. Asimismo, este galardón venía a ratificar el reconocimiento que quince años antes le había hecho dicha institución con el Premio Nacional de Cultura Popular.

Actualmente en el Ecomuseu trabajan cinco personas de manera estable y cuenta con un presupuesto de algo más de 200.000 euros; si bien, el Ayuntamiento de Esterri d'Àneu asume directamente algunos gastos que rondan los 40.000 euros. Los visitantes y usuarios alcanzan las 20.000 personas, de los cuales casi un 20% visita la exposición permanente de Casa Gassia. El resto visita los radiales y las exposiciones temporales, y asiste a los talleres, jornadas y demás actividades que organizan el Ecomuseu. A lo largo de todos estos años las visitas a la exposición permanente han ido descendiendo tanto en términos absolutos como relativos, compensándose esta bajada gracias al aumento en los radiales, las exposiciones temporales y las actividades que realiza a lo largo del año como la Escola Folk del Pirineu o los ciclos de cine documental.

En un municipio de unos 800 vecinos y en un valle de menos de 2.000 habitantes, haber constituido un espacio patrimonial en el que trabajan cinco personas, a los que hay que sumar las contrataciones de verano, es fruto del importante grado

de legitimación social que ha alcanzado a lo largo de todos estos años. Haberse constituido en un consorcio le ha permitido superar ciertas limitaciones de orden administrativo y territorial y desplegar los fundamentos de la Nueva Museología en los que se ha venido inspirando. Sin embargo, ese tipo de entidad plantea algunas complicaciones en la gestión del centro porque no todos sus miembros se implican en los mismos términos respecto a los compromisos adoptados, especialmente los económicos. El apoyo del Ayuntamiento de Esterri d'Àneu ha sido claro en todo este tiempo, independientemente del partido político al frente de la Alcaldía. Sin embargo, el compromiso de los otros ayuntamientos del valle ha ido fluctuando. Aunque el ámbito de actuación del Ecomuseu sea el valle, no deja de verse con cierta *distancia* por parte de los demás municipios muy condicionados por el gran territorio y los numerosos núcleos poblacionales dispersos que tienen que administrar. Respecto a los socios supramunicipales del consorcio, la *distancia* es mayor con lo que la implicación fluctúa más. Por tanto, hay un cierto grado de incertidumbre que condiciona el trabajo en el centro patrimonial.

Relacionado con este último punto, otra cuestión a la que tiene que hacer frente el Ecomuseu es la dependencia respecto a las instituciones públicas supramunicipales a lo hora de desarrollar toda su actividad. Aunque varíe de un año a otro, entre un 20% y 25% de los ingresos provienen de la venta de entradas y productos y prestación de servicios. El resto, depende bastante de las subvenciones y ayudas de instituciones públicas supramunicipales, lo que hace que el Ecomuseu tenga que adelantar los importes hasta el cobro de las mismas y tenga, por lo tanto, que recurrir no pocas veces a préstamos bancarios. Esta situación se complicó notablemente tras la crisis del 2008. A la reducción de subvenciones, se tuvo que sumar la demora en los pagos de las subvenciones y de las ayudas concedidas y ejecutadas por parte del Ecomuseu. Esto supuso un importante problema de liquidez, afectado a las actividades, trabajos y programación del centro patrimonial.

## 7 ■ CONCLUSIONES

Tres son las conclusiones que se pueden extraer de esas breves descripciones acerca de la creación y evolución de los dos estudios de caso presentados. La primera tiene que ver con la necesidad de calibrar las posibilidades que se tiene de crear y de mantener una instalación patrimonial en municipios con unas dinámicas sociales y económicas restrictivas, si las comparamos con las de las grandes ciudades. Esto atañe especialmente a la gestión del día a día del museo o centro patrimonial. Un centro dinámico, que es lo que debería ser una instalación cultural de esas características, necesita de unos recursos económicos y de personal suficientes que le permitan desarrollar actividades y, de este modo, alcanzar y mantener un adecuado grado de legitimación social. Unos recursos que hay que prever cuando se crea dicha instalación. En caso contrario, el futuro del centro quedará en entredicho al poco de abrir sus puertas, a no ser que se le dé otros usos a los inicialmente definidos, es decir, a los relacionados con el patrimonio cultural.

La segunda conclusión tiene que ver con las posibilidades que tienen los museos o centros de patrimonio de favorecer el desarrollo económico atrayendo turistas. En general, todas esas instalaciones, ubicadas en pequeños municipios, cuentan con un patrimonio *modesto* que mostrar. A nivel local puede ser muy significativo, pero más allá del municipio, el valle o la comarca, las posibilidades de interesar expresamente a los turistas no es muy alta. Entre las motivaciones del viaje no estará, en general, la visita al centro. Consecuentemente, atraer a los turistas no es tarea fácil. Obviamente, los responsables de los museos y centros patrimoniales tienen que abordar la cuestión del turismo ya que se trata de uno de los mercados más importantes a nivel mundial y prácticamente el principal en espacios como el de los Pirineos, pero también tienen que calibrar las posibilidades de su *oferta* patrimonial. El éxito de algunos museos en el mercado turístico, generalmente ubicados en grandes urbes, con grandes recursos y un patrimonio conocido a nivel mundial, no es el espejo en el que se tienen que mirar los centros patrimoniales situados en pequeños municipios como los de los Pirineos. Otra cuestión es el apoyo o el sostén que el museo, con sus investigaciones, actividades o programas de difusión, puede dar a diferentes sectores económicos del territorio. En el ámbito de los Pirineos pueden ser el de la artesanía, la restauración, la agricultura y ganadería, las empresas de deportes o las dedicadas a la promoción del turismo. Un apoyo y sostén que puede tener, además, sus retornos económicos para el propio centro.

Por último, tal y como se planteó en la Mesa de Chile, los museos y centros patrimoniales, al menos los ubicados en espacios como el de los Pirineos, tienen que vincularse necesariamente con la población local; es decir, alcanzar un cierto grado

de legitimación social. En primer lugar, porque son espacios que conservan o difunden el patrimonio cultural de dicha población. Si el patrimonio simboliza la identidad de un colectivo, éste tiene que verse ahí representando. En segundo, porque esa legitimación garantiza la continuidad del proyecto.

No obstante, esta cuestión de la legitimación es altamente compleja ya que todo colectivo social está constituido por grupos diferentes cuya vinculación con la propuesta patrimonial puede variar enormemente: desde la total adhesión, hasta la más absoluta indiferencia, pudiendo llegar también al total rechazo. En todo caso, uno de los objetivos de cualquier proyecto museístico o patrimonial debe ser el de alcanzar y mantener cierto grado de legitimación social.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAS, CHRISTINA; LADKIN, ADELE y FLETCHER, JOHN (2005). "Stakeholder collaboration and heritage management" en *Annals of Tourism Research*. N. 32(1), pp. 28-48.
- ALONSO FERNÁNDEZ, LUIS (2002). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.
- ARRIETA URTIZBEREA, IÑAKI (2021). "Neoliberalismo e instrumentalización de los museos y el patrimonio cultural: cuando el derecho a la cultura retrocede" en *Museos en transformación* 13-40. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Disponible en <https://addi.ehu.es/handle/10810/50650> (consulta: marzo de 2021).
- ASENSIO, MIKEL y POL, ELENA (2015). "Nuevas tendencias en museología: museos de identidad y museos de mentalidad" en BLÁNQUEZ, J., CELESTINO, S., BERMEDO, P. y SANFUENTES, O.A (eds.) *Patrimonio cultural y desarrollo sostenible en España y Chile* 163-183. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- BELL, DAVID y OAKLEY, KATE (2015). *Cultural Policy*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CLIFFORD, JAMES (1999). *Itinerarios culturales*. Barcelona: Gedisa.
- DAVIS, PETER (2011). *Ecomuseums: a Sense of Place*. Londres y Nueva York: Continuum.
- DÍAZ BALERDI, IGNACIO (2002). "¿Qué fue de la Nueva Museología? El caso de Quebec" en *Artígrama*. N. 17, pp. 493-516.
- DROUGUET, NOEMIE (2015). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. París: Armand Colin.
- GIRAULT, YVES y ORELLANA RIVERA, ISABEL (coords.) (2020). *Actas coloquio internacional. Museología Participativa, Social y Crítica*. Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.
- GRAY, CLIVE (2015). *The politics of Museums*. Londres: Palgrave Macmillan.
- GRAY, CLIVE (2008) "Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries" en *Cultural Trends*. N. 17(4): 209-222.
- GRAY, CLIVE (2007). "Commodification and Instrumentality in Cultural Policy" en *International Journal of Cultural Policy*. N. 13(2), pp. 203-215.
- GREFFE, XAVIER y KREBS, ANNE (2010). *Les relations entre les musées et les municipalités en Europe*. Bruselas: ENCATC.
- GREFFE, XAVIER; KREBS, ANNE y PFLIEGER, SYLVIE (2017). "The future of the museum in the twenty-first century: recent clues from France" en *Museum Management and Curatorship*. N. 32(4), pp. 319-334.
- LORENTE, JESÚS PEDRO (2007). "Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana" en BELLIDO GANT, MARÍA LUISA (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista* 145-166. Gijón: Trea.
- MAIRESSE, FRANÇOISE (2010). *Le musée hybride*. Paris: La Documentation Française.
- MAIRESSE, FRANÇOIS (2000). "La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie" en *Publics et Musées*. N. 17-18, pp. 33-56.
- MANGSET, PER (2020). "The end of cultural policy?" en *International Journal of Cultural Policy*. N. 26(3), pp. 398-411.



POULOT, DOMINIQUE (2009). “Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et ‘territoire de projet’” en *Ethnologies*. N. 31(1), pp. 165-200.

PRIOR, NICK (2006). “Postmodern Restructurings”, en *Companion to Museum Studies* 509-524. Oxford: Blackwell.

SANDELL, RICHARD (2006). *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Londres y Nueva York: Routledge.

SANTANA-TALAVERA, AGUSTÍN (2020). “Turismo, un objeto de estudio para la antropología social” en *Disparidades. Revista De Antropología*. N. 75(1). Disponible en <https://doi.org/10.3989/dra.2020.001a> (consulta: marzo de 2021).

VARINE, HUGUES DE (2020). *El ecomuseo singular y plural: un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Santiago de Chile: Ediciones ICOM Chile.

VARINE, HUGUES DE (2009). “Musées et aménagement du territoire Quelques expériences et un essai de problématisation”. *Colloque de Faro*, 26 de septiembre de 2008.

YÚDICE, GEORGE (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

# Alerta sobre el patrimonio termal. Una herencia arquitectónica amenazada en el noroeste del Pirineo

**Viviane Delpech** ■ Chercheur – Projet européen TCV-PYR (UE – FEDER).  
EA 3002 ITEM – Université de Pau et des Pays de l'Adour

En el siglo XIX, el Pirineo occidental fue objeto de un desarrollo económico y social sin precedentes gracias al éxito del termalismo moderno, que, en Francia, conoció su edad de oro bajo el reinado del emperador Napoleón III (1808-1873) y de su esposa Eugenia de Montijo (1826-1920) entre 1852 y 1870. Al igual que la realeza europea, la pareja imperial promovió la práctica del veraneo a nivel internacional, difundiendo una imagen prestigiosa y mundana de los balnearios nacionales y actuando al mismo tiempo sobre el auge y la apertura de zonas rurales y montañosas aisladas, en particular con la implementación de vías ferroviarias y terrestres (Grenier, 1987; Jarrassé, 1992). Muy alejadas de este momento de gloria se encuentran en nuestros días las estaciones termales históricas tales como Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes, Lurbe-Saint-Christau (provincia de Bearne, departamento del Pirineo-Atlántico), así como Bagnères-de-Bigorre, Cauterets y Luz-Saint-Sauveur (provincia de Bigorra, departamento del Alto-Pirineo). En antaño etapas esenciales de la famosa “Route thermale” (“Camiño termal”), tuvieron efectivamente que sufrir varias crisis económicas, sociales y aún geopolíticas que afectaron al sector del termalismo a partir de la Tercera República francesa, proclamada en 1871, hasta hoy en día (Jamot, 1988; Sonnet, 2020).

Asimismo, progresivamente decayeron estas ciudades exclusivamente dedicadas a la industria termal y nacidas por ella, por lo que, en sus estelas, cayó en el olvido toda una tipología riquísima y peculiar del patrimonio arquitectónico, que no solo se compone de balnearios, sino también de villas, hoteles, casinos, estaciones de tren, parques y otros lugares de culto. Al igual que otras categorías patrimoniales que han llamado la atención de los científicos y de la población muy recientemente, como la de la arquitectura industrial, también se iniciaron las primeras investigaciones sobre el patrimonio termal francés en los años 1980 (Grenier, 1987; Jarrassé, 1992), que se van profundizando desde 2017 con el programa europeo TCV-PYR (*Thermalisme Culture Villégiature Pyrénées*)<sup>1</sup> patrocinado por fondos FEDER. Con los objetivos fundamentales de enriquecer el conocimiento material e histórico del termalismo y de transmitirlo a la población, a los gestores culturales y a los representantes elegidos, este proyecto consistió en catalogar exhaustivamente el patrimonio arquitectónico generado por la actividad termal, edificio por edificio, en toda su variedad tipológica y en la amplitud de la vertiente norte del macizo pirenaico<sup>2</sup>. Además de la incontestable prosperidad de aquella historia y de sus testigos materiales (Castañer Muñoz, Jalabert y Meynen, 2020 y 2021), estas búsquedas han destacado, en última instancia y paradójicamente, la vulnerabilidad del patrimonio termal, que a menudo ha llegado a una preocupante situación de peligro inminente. Por eso, al ofrecer aquí un balance de este estudio sobre el Pirineo occidental, la puesta en perspectiva de la historia socioeconómica y política de estas ciudades, caracterizadas por una singular dimensión urbana en su ámbito rural, permite identificar las razones susceptibles de descifrar la actual y desafortunada desherencia de este patrimonio, antaño símbolo de tanto prestigio.

---

<sup>1</sup> Thermalisme Cultura Veraneo Pirineos. El programa FEDER TCV-PYR, en el marco en el que se publica el presente artículo, se desarrolló entre 2017 y 2021 y fue liderado por la Université de Toulouse-Jean Jaurès en colaboración con la Université de Pau et des Pays de l'Adour, la Université de Perpignan-Via Domitia, y los servicios del Inventaire général du patrimoine (Inventario general del patrimonio) de las regiones Occitania y Nueva-Aquitania. Reunió un equipo multidisciplinar de cuarenta investigadores especialistas de historia del arte, historia, etnología-antropología, geografía, informática y literatura.

<sup>2</sup> Ver la página web dedicada al proyecto: <http://tcvpypir.iutbayonne.univ-pau.fr>. También los dossiers digitales correspondientes a cada edificio están accesibles en línea en las bases de datos del Ministerio de la Cultura: [www.pop.culture.gouv.fr](http://www.pop.culture.gouv.fr), [www.patrimoines-occitanie.fr](http://www.patrimoines-occitanie.fr) y [www.dossiers-inventaire.aquitaine.fr](http://www.dossiers-inventaire.aquitaine.fr).

## 1 ■ ENTRE DIACRONÍA Y UNIVERSALIDAD: EL CICLO PERPETUO Y FLUCTUANTE DE UNA ACTIVIDAD SANITARIA Y ECONÓMICA

Desde hace mucho tiempo, es sabido que cada civilización, por todo el mundo y en toda época, celebra el agua como principio de vida que participa tanto en las cosmogonías arcaicas y el paganismo antiguo como en los cultos monoteístas posteriores (González Alcantalud y Malpica Cuello, 1995). En el Pirineo, al igual que en otros lugares, las fuentes hidrominerales son omnipresentes e irrigan el territorio, donde la población siempre las ha utilizado, primero con fines médicos y religiosos después comerciales. De hecho, el termalismo vernáculo fue durante siglos un recurso terapéutico y/o cultural, curando tanto al cuerpo como al alma, que, ya en la Edad Media, se mutó en el embrión de modelo socioeconómico que se iba a desarrollar en las eras modernas y contemporáneas. En consecuencia, la historia en el tiempo largo revela que este fenómeno es objeto de un ciclo en perpetuos recomienzos donde la actividad, en el cruce de la salud y de la economía, conoce fases de crecimiento, de estancación, de declive y de renacimiento, a la imagen del proceso de la historia y, en otro plano, de todo producto comercial. Esos continuos cambios no hacen más que reflejar las evoluciones de la sociedad y de los saberes técnicos y médicos, pero también la importancia del agua en el imaginario social que le considera como fuente de vida física, espiritual y comunitaria. En suma, esta historia de largo plazo pone de relieve para los sitios termales, pirenaicos y otros, la necesidad de una perpetua renovación y de una modernización constante a fin de luchar contra la obsolescencia y, sencillamente, de sobrevivir (Delpech, 2020a). Demuestra que siempre han sabido regenerarse y que el estado actual de su patrimonio corresponderá a una etapa ineludible del sempiterno dinamismo de la economía termal.

### 1.1 De la Protohistoria a la Edad Media: el termalismo antes del termalismo

Bajo la sombra de sitios termales antiguos de renombre internacional como las Termas de Caracalla, Bath o Dax, el territorio del Pirineo se va utilizando las aguas curativas como práctica inmaterial transmitida de generación en generación (Lamothe, 2022) desde tiempos inmemoriales. En la zona estudiada aquí, las primeras huellas materiales que atestatan del conocimiento de fuentes hidrominerales se encuentran en Saint-Christau de Lurbe, donde encontraron un busto escultórico aquitano-meridional del Bajo Imperio romano (Andral, 1957), y en Escot, donde subsisten baños hipotéticamente romanos (Delpech y Harai, 2020). Pero, vestigios antiguos más significativos se localizan en los yacimientos del *Vicus Aquensis* en Bagnères-de-Bigorre, del *Vicus Onesiae* en Bagnères-de-Luchon y en la zona de Pauze en Cauterets (Lussault, 1997).

En la Edad Media, dado el carácter lacunario habitual de los archivos, está relativamente bien documentada la historia de unos sitios frecuentados por la Corte de Navarra y de Aragón, que empiezan a adquirir una cierta notoriedad y a disfrutar de un aumento de los bañistas, ya fuesen elites sociales, indigentes o soldados. Es en esa época que se necesita elaborar un cuadro jurídico para organizar y estructurar la actividad balnearia tanto integra los usos de la población. En Eaux-Chaudes, Bagnères-de-Bigorre y Cauterets, las fuentes se administran por una reglamentación específica y los sitios se dotan de cabañas dispersas de madera y, más raramente, de casitas de mampostería para atender a los usuarios (Delpech, 2019a, 2020d y 2020e). En esos tiempos, son generalmente propiedades de la comunidad local, en su forma jurídica y administrativa, como las fuentes de Eaux-Chaudes que pertenecen a Laruns, las de Eaux-Bonnes al pueblo de Aas, y las de Bagnères-de-Bigorre a la ciudad epónima. Las cuestiones intemporales de interés general implicadas allí por el uso hidromineral también se manifiestan en balnearios de estatuto privado, como en Cauterets, que entonces pertenece a la abadía de Saint-Savin, y en Saint-Christau, donde Gastón IV de Bearn “El Cruzado” funda una encomienda que ofrece a la abadía de Santa-Cristina del Somport (Lassègues, 2019).

### 1.2 Nacimiento del modelo termal moderno

A partir de las bases sentadas en la época medieval, empieza durante el Renacimiento la comercialización de las aguas curativas en sitios de todos tamaños según el concepto moderno conciliando salud e intereses económicos. Los reglamentos y reconocimientos oficiales favorecen el auge de balnearios como Bagnères-de-Bigorre, Eaux-Chaudes y Cauterets, tanto más cuanto que todavía los frecuenta la corte de Navarra. Cauterets, entonces implantada en la ladera de la montaña de Peyraute, acoge regularmente a Margarita de Navarra (1492-1549), quien redacta allí su famoso *Heptamerón* publicado a



título póstumo en 1559. Apreciadas por Juana de Albret (1528-1572), Enrique IV (1553-1610) y Catarina de Borbón (1559-1604), las fuentes de Eaux-Chaudes se hacen, en esa época, pioneras de la economía termal en Bearne, aún antes de las de Eaux-Bonnes tan famosas en los siglos posteriores, mientras que, en la misma tendencia, Bagnères-de-Bigorre sigue atendiendo a la dinastía de Albret-Borbón (Mayoux, 2002). Asimismo, el termalismo pirenaico, tal como europeo, se vuelve en una real actividad económica, abierta tanto a la población local como a los “extranjeros”, es decir a los bañistas que no son originarios del valle. Así, a partir del reino absolutista en el siglo XVII y en una dinámica de progreso intelectual culminando con el Iluminismo, los recursos hidrominerales suscitan estudios y análisis químicos oficiales, como lo ilustran las obras de Louis de Froidour (1625-1685) sobre Cauterets, Barèges y Bagnères-de-Bigorre, pedidas por el ministro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) (Froidour, 1892). Esas inspecciones son seguidas por las estancias del duque del Maine (1670-1736), entonces niño, lo que genera otro impulso fundamental en la explotación termal de la zona, y por las investigaciones de Théophile de Bordeu (1722-1776), el padre del termalismo pirenaico, quien analiza y promueve la totalidad de las fuentes bearnesas y bigurdanesas en el siglo XVIII (Bordeu, 1835).

Este dinamismo, alimentado por las visitas recurrentes de figuras de alta posición social, explica el desarrollo de los balnearios en el plano tanto pecuniario como arquitectónico y urbanístico. El burgo primitivo de Cauterets, donde emergen las fuentes históricas, se desplaza en esa época hacia el pie de la montaña al borde del río y empieza a crecer significativamente para formar la urbanización actual en una zona plana propicia a las construcciones (Flurin, 2006). En cuanto a Bagnères-de-Bigorre, entre 1714 y 1789, la ciudad incluye más de una treintena de fuentes explotadas en casas de baños o de bebida, cuya singularidad reside en la predominancia de los establecimientos privados, principalmente ubicados en la zona fortificada, a pesar de la perduración de los sitios públicos fuera del recinto medieval (Mayoux, 2002).

Al lado de aquellas estaciones de gran notoriedad, que difunden su fuerza de atracción y su hegemonía, es durante la primera modernidad cuando se desarrollan en paralelo casas de baños aisladas, más modestas y principalmente dedicadas a la población local, que generalmente aparecen en los archivos en el siglo XVI. Mientras que Joan de Souler obtiene patentes reales de Catarina de Borbón en 1590 para oficializar su establecimiento de las fuentes de Escot (Delpech y Harai, 2020), el más frecuentado en el valle de Aspe durante el Iluminismo, la familia de Lassalle impulsa en el medio del siglo XVII la explotación comercial de las aguas de Saint-Christau, cuyas instalaciones serán modernizadas y extendidas por su nuevo propietario, Roch de Bousquet, en vísperas de la Revolución francesa (Marque, 1927).

Sin embargo, lejos de la visión idílica que cultivó luego el imaginario romántico, a partir de esta mutación comercial, los balnearios, sean privados o públicos, siempre sufrirán el precio de la fama, a veces desencadenando las pasiones y a menudo encontrándose en el centro de complejos desafíos económicos, jurídicos y sociales, entre derecho de uso y de propiedad, confrontación de las comunidades autóctona y extranjera, desvíos mercantiles humanos y acceso ético a los recursos naturales. Así, en la segunda mitad del siglo XVIII, la industria termal pirenaica conoce un periodo de letargo, marcado por procedimientos judiciales, como en Saint-Christau, y por la precarización general de las instalaciones que llega a pensar colectivamente en una nueva organización material de las aguas, como en Cauterets (descubrimiento de fuentes y bajada de las aguas históricas hacia el burgo), Eaux-Chaudes (construcción de un nuevo establecimiento) y Bagnères-de-Bigorre (reflexión sobre un establecimiento centralizando las fuentes públicas).

### 1.3 El siglo de oro... y ¿las primicias del fin?

Tras la Revolución francesa, el termalismo pirenaico, resultado de una lenta evolución y de la construcción progresiva de una nueva economía a lo largo de varios siglos, sigue desarrollándose, siguiendo el movimiento internacional en el sector y alcanzando durante el Segundo Imperio el apogeo de su rentabilidad y de su modelo fundador, alianza de preocupaciones sanitarias, consumistas y turísticas.

A principios del siglo XIX, Bagnères-de-Bigorre sigue siendo la estación más extendida y famosa de la zona gracias a su facilidad de acceso, la calidad de sus numerosas fuentes y su capacidad de alojamiento basada en una multitud de pensiones. Rivaliza entre otros con Bagnères-de-Luchon (Delataille, 2019) y, más cerca, Cauterets, percibida como un balneario de prestigio antiguo, donde, además de una decena de establecimientos neoclásicos o vernáculos, se procede a la construcción de los Baños de Cesar a partir de 1834. Aquel establecimiento novador, que deriva de una estrategia económica y capta

hacia el burgo las fuentes brotando en la montaña, facilita la explotación técnica de las aguas, así como la accesibilidad física para los bañistas, optimizando así su rentabilidad.

Además, con el entusiasmo romántico por la naturaleza, los sitios termales se convierten en lugares de estancia idóneos para el élite intelectual y social en busca de lo pintoresco y de evasión onírica. Este contexto favorece el auge de las fuentes de Eaux-Bonnes, primero dotadas de cabañas precarias, pero beneficiadas de un medioambiente montañoso espectacular. El sitio crece hasta volverse una pequeña aglomeración únicamente dedicada al termalismo y al veraneo e inspirada en el urbanismo contemporáneo, en sólo treinta años entre 1830 y 1860 (Delpech, 2020b). Pero el éxito inédito de Eaux-Bonnes se hace en detrimento del sitio vecino de Eaux-Chaudes, que, perdiendo un prestigio que perdura en la memoria colectiva, persigue moderadamente sus actividades a lo largo del siglo con una baja de su standing anterior. En ese momento, la estación de los reyes de Navarra está efectivamente en la sombra de la de la emperatriz Eugenia.

El Segundo Imperio y el principio de la Tercera República constituyen momentos claves de la historia termal más cuando, bajo el impulso de Napoleón III, se prolonga y moderniza la antigua red terrestre conectando las principales estaciones pirenaicas con la “Route thermale” a partir de 1859 (Grenier, 1987). En este dinamismo, las ciudades termales se van extendiendo, a imagen de Cauterets, con su nuevo barrio en la orilla izquierda del río, de Bagnères-de-Bigorre, con la edificación de un lujoso cuarto de residencias de veraneo, mientras que las casas de baños aisladas se reconstruyen. Al crecimiento de la industria termal floreciente, participa igualmente el despliegue del ferrocarril que alcanza Bagnères-de-Bigorre en 1862, Laruns - llevando a Eaux-Bonnes y Eaux-Chaudes - en 1884, Cauterets en 1897 y Saint-Christau en 1917, finalizando el proceso de industrialización y de ruptura de aislamiento de esos territorios rurales. A finales del siglo XIX, pocos elementos, excepto la Gran Depresión internacional (1873-1896), presagian la evolución laboriosa de estos sitios todavía en la flor de sus vidas.

## 2▪ EL PATRIMONIO TERMAL EN PELIGRO: VIAJE A LA “GALAXIA PATRIMONIAL” OLVIDADA

Hace solo ciento veinte años, como en el resto del territorio francés, la economía termal pirenaica adquirió el estatuto de un verdadero maná caído del cielo. Pero, hay que constatar, en la actualidad, que en aquella época parecen literalmente fijadas numerosas estaciones y edificios específicamente dedicados al veraneo y al baño curativo, como si el tiempo, al igual que la vida, les hubiera desertado. A veces poco perceptible, y sobre todo desco-

nocida, la impronta estropeada de esta actividad frenética y lucrativa constituye en realidad un sustrato omnipresente y persistente, que plantea cuestiones pragmáticas de conservación y de valoración material, así como problemáticas éticas y culturales de transmisión memorial. En función de la situación socioeconómica y cultural de cada sitio, la amenaza patrimonial se manifiesta de distinta manera, yendo de conjuntos de construcciones dañados hasta deterioros difusos y puntuales, que ambos desvelan la desherencia general tocando la tipología peculiar de la arquitectura termal.



Iglesia Saint-Jean-Baptiste-Notre-Dame-des-Infirmeres, Eaux-Bonnes.

Fuente: Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel – A. Barroche, 2018.

## 2.1 Conjuntos arquitectónicos fuertemente afectados

Los casos más espectaculares de patrimonio en peligro se encuentran en Bearn, donde las estaciones se ubican entre dos centros de fuerte atracción monopolizando el turismo de masas en una competencia despiadada, de un lado la costa vasca, y del otro el centro neurálgico del macizo montañoso.

En el burgo termal de Eaux-Bonnes, la cartografía patrimonial evidencia un fenómeno general de deterioros y de destrucciones que ocurre lento pero seguro desde las Trente Glorieuses (Delpech, 2020c). La desaparición poco documentada de las Termas de Orteig en los años 1920, cuyos vestigios permanecen bajo calzada, prefiguró el porvenir de este conjunto arquitectónico de gran valor histórico y estético, cuyo interés reside precisamente en su homogeneidad, su multiplicidad y, entonces, su complementariedad haciendo de cada edificio una parte imprescindible de la coherencia estructural del pueblo. Después, el comienzo de los años 1970 inaugura una serie de demoliciones con la del templo protestante neo-medieval y de su presbiterio, seguida una veintena de años después con las de imponentes hoteles haussmanianos, sea frente al establecimiento termal (Hôtel de la Paix y Maison Tourné) o al lado del Jardín Darralde (Hôtel de France), hasta la del Hôtel du Commerce a la entrada del pueblo en 2018. Sin detallar las innumerables ruinas que vegetan en todo el burgo, hoy en día edificios monumentales toman peligrosamente este camino de lenta extinción tanto se van infatigablemente degradando. Lo ilustran por ejemplo el Relais d'Ossau, antiguo hospicio civil-militar ordenado por la emperatriz Eugenia y ahora abandonado, así como el Grand Hôtel des Princes, antaño palacio más prestigioso de la estación que se ha vuelto en la figura emblemática de este inexorable naufragio. El análisis del fenómeno en el ámbito comunal destaca que el estatuto privado o público no interfiere en el porvenir del patrimonio, tocado sin distinción jurídica en su integridad material, y eso, aún cuando un edificio se beneficia de medidas de protección oficiales como el Grand Hôtel des Princes clasificado Monumento histórico. De hecho, a pesar de los esfuerzos del ayuntamiento, la problemática concierne también al patrimonio comunal como el antiguo teatro del casino, los alojamientos de función del establecimiento termal, las pensiones adquiridas en los años 1980 (Maison Pommé por ejemplo) y la iglesia parroquial, escaso tesoro de arquitectura y mobiliario neogótico. Sin embargo, la estación, vacía de sus gloriosos visitantes, sigue subsistiendo gracias a unos equipamientos administrativos y culturales acogiendo a la dispersa población local que prefiere vivir en las otras vertientes – soleadas – del territorio comunal. Por encima, desde el punto de vista turístico, este burgo representa ahora un sencillo tramo por carretera, donde casi nadie se para, en el camino del complejo de esquí de Gourette, y que parece desprovisto de todo valor histórico o cultural.



Salón del Grand Hôtel des Princes, Eaux-Bonnes.  
Fuente: V. Delpech.

Aunque la situación no sea tan extrema en Eaux-Chaudes (Delpech, 2019), vecina de sólo unos kilómetros, ambos burgos termaltes comparten unas similitudes en su evolución patrimonial, lo que pone de realce el peso de la coyuntura general sobre la trayectoria de esos pueblos rurales. Las destrucciones, que son menos en Eaux-Chaudes y empezaron igualmente en los años 1970, conciernen esencialmente al templo protestante neogótico, y la modesta casita del guía-cazador Toussaint Saint-Martin. Ya en 1863, la comunidad había procedido a la demolición del antiguo balneario, edificado en 1782. Los principales



daños observados en nuestros días se localizan en los pisos superiores del establecimiento termal neoclásico construido en 1840, en el pabellón modernista de la Fuente Larressecq, y sobre todo en la planta hotelera privada, como el Hôtel de France, antiguo palacio, el Hôtel du Midi y la Maison Loustauneau, en grave estado de abandono. Pero, a pesar de su tamaño inferior, de su declive en el siglo XIX y de su ubicación como etapa en la carretera de Aragón y de la estación de esquí de Artouste, Eaux-Chaudes parece reafirmarse desde las Trente Glorieuses y el advenimiento del termalismo social, lo que implica que el sitio esté proporcionalmente más habitado y que sus edificios, mayoritariamente privados, beneficien de un mantenimiento necesariamente regular.

Sin embargo, como puede ocurrir en edificios públicos, el estatuto privado da lugar a heterogéneos modos de gestión y conservación del patrimonio, a menudo alejados de procesos normativos y/o condicionados por las preocupaciones pragmáticas de la vida cotidiana. De hecho, en el dominio termal de Saint-Christau empezaron las demoliciones ya en los años 1930, apogeo de su despliegue arquitectónico (Delpech, 2019b), siempre con el fin de modernizar las instalaciones, consideradas como herramientas económicas, sin visión de perennidad y de transmisión de la memoria material. A lo largo del siglo XX, los sucesivos propietarios pidieron trece destrucciones en un conjunto de veintiséis edificios a su apogeo, entre cuales varios locales técnicos (jabonería, serrería, embotellamiento, garaje etc.), pero también edificios de función primordial en la organización social termal, como el amplio balneario llamado Bains Vieux, la primera capilla neogótica que sólo databa de los años 1830, el chalet de los médicos, y tres pabellones de fuentes eclécticos construidos entre 1850 y 1900. En la actualidad, a este patrimonio desaparecido se suman edificios en mal estado o desafectados que predominan en la propiedad. Así, el notable parque pintoresco, sembrado de especies vegetales endémicas y exóticas, que globalmente permanece, está poblado de las ruinas de la encomienda, reconstruida en el siglo XIX a fines agrícolas, pero también de los restos de las casas del jardinero y del conductor y de un chalet de veraneo, totalmente ahuecados e invadidos de vegetación. Entre las construcciones subsistentes, en mayoría desafectadas, tales los Baños de la Rotonde, el casino, otros chalets y hoteles, sólo dos siguen siendo concretamente utilizados - el Relais de la Poste, recepción y oficina de la administración, y el hotel du Parc -, lo demás se duerme poco a poco a pesar, como en otros sitios termales, del valor intrínseco del lugar.

## 2.2 Tipologías amenazadas en el dinamismo urbano

En ciudades más extendidas y pobladas, la amenaza pesa sobre el patrimonio termal se manifiesta de manera esporádica, casi imperceptible, pero efectiva, en el tejido urbano, ocultada por el dinamismo social y turístico, ya que esas ciudades constituyen motores económicos en el corazón de la cordillera pirenaica.

En Cauterets, los deterioros se concentran principalmente en los antiguos establecimientos de baños, que, en la edad de oro del termalismo, alcanzaban diez edificios, casi todos públicos (Delpech, 2020d). En la zona de las fuentes históricas, correspondiendo al grupo termal norte - o de Cesar -, de tres edificios a finales del siglo XIX, únicamente persiste el Baño de Pauze-Vieux, desafectado y muy deteriorado, en particular desde la modernización de los Baños de Cesar en el burgo. A unos metros por encima, se encuentran la piscina romana, reapropiada en la Edad Media y poco visible, y los restos del yacimiento primitivo de Cauterets-dessus (literalmente Cauterets-“encima”) salpicados en la montaña arbolada. En el grupo termal sur - o de La Raillère - que reúne las fuentes explotadas a partir del siglo XVIII, desaparecieron los baños vernáculos del Petit-Saint-Sauveur y del Pré cuando edificaron en los años 1930 el establecimiento público de los Griffons, todavía en actividad. La captación de las aguas de esa zona en este balneario explica también el abandono del Baño neoclásico du Bois y de la Fuente de Mauhourat, singular realización ecléctica de inspiración manierista y modernista, al cual hay que añadir la destrucción de chalets comerciales pintorescos que completaban el barrio al final del siglo XIX. No lejos, las Termas de La Raillère, las más prestigiosas de Cauterets tanto por su amplitud como por la reputación de sus aguas, se han ido progresivamente a la decrepitud así que hubo que venderlas en 2018 a una persona privada, que proyecta convertirlas en centro de arte. Mientras que las preocupaciones se enfoquen en el patrimonio estrictamente balneario, las construcciones privadas de Cauterets, en particular hoteleras, fueron muy modificadas a medida de las evoluciones urbanísticas, como lo atestan la desaparición del Hôtel du Parc, conjunto urbano monumental por debajo del cual pasaba una avenida, y también la del parque termal reemplazado por una explanada peatonal. Más recientemente, hemos asistido a la demolición del templo protestante, alto lugar intelectual del pirineísmo y del veraneo, después de



Bains du Bois, Cauterets. Fuente: V. Delpech.



Destrucción del templo protestante en Cauterets, 25 de junio de 2018. Fuente: V. Delpech.

años de abandono hasta el punto de que el ayuntamiento tuvo que iniciar un procedimiento de peligro inminente que obligó a sus propietarios a renovarlo o destruirlo (Delpech y Jamet-Chopin, 2018).

Globalmente, la situación en Bagnères-de-Bigorre es menos alarmante pero no deja de preocupar a las autoridades y a la población local. La particularidad de esta ciudad con su multitud de baños privados no favorece una conservación patrimonial homogénea, lo que causó la demolición de diecisiete sitios entre cuarenta catalogados desde los años 1930 (Delpech, 2020e), siempre para modernizar o reconstruir con cambio de función. Fue el caso de los emblemáticos Baños Cazaux y Théas, sustituidos por el Museo Salies construido por Léon Jaussely en el estilo Art Deco, pero también de la renovación grandiosa de los Néothermes en 2003, reestructurando sus interiores Art Nouveau en el espacio Aquensis obviamente contemporáneo. La desaparición se hizo a veces de manera brutal, como la de los Baños de Versailles, edificio académico muy voluminoso, que dejó el sitio a una plaza urbana con aparcamiento, giratorio y pista de tenis. Otras veces, los daños se explican



por el desgaste del tiempo, tales la demolición de la Fontaine Ferrugineuse, antiguo pabellón neoclásico ubicado en un paseo termal, y la modificación de los Baños del Dauphin en local técnico comunal. Por lo que se refiere a la arquitectura termal doméstica, muy prolífica en esta ciudad, ha evidentemente sufrido cambios permanentes debidos a su fundamental función de lugar de vida, aunque generalmente conservando por lo menos la obra bruta. Pero, hoy en día, tres casos particulares llaman la atención por su riesgo comprobado de atentado a su valor histórico y material: la villa del doctor Gandy, totalmente abandonada en el centro-ciudad; la villa Hélène, majestuosa residencia de estilo Luis XIII donde no quedan nada más que las paredes exteriores; y la villa Serbois, singular edificio ecléctico de inspiración pintoresca edificado por el entomólogo Achard y colocado en un parque inglés rico de colecciones vegetales, que ahora es objeto de un proyecto de conjunto arquitectónico desnaturalizando literalmente el espíritu del lugar.

En suma, en esos centros urbanos muy densificados, la degradación del patrimonio arquitectónico parecerá de menos importancia a primera vista, porque poco se nota y se asimila en un medioambiente de construcciones vivientes y entretenidas

que le ocultan. Pero esta impresión engañosa enmascara una realidad más compleja y preocupante, reveladora del declive general de la tipología arquitectónica termal, como lo prueban ejemplos en zonas más o menos alejadas, tales el centro Hospitalet en Barèges, los Baños de Eugénie-les-Bains en el este del macizo, o el balneario de Panticosa y la estación de tren internacional de Canfranc en Aragón.

### 2.3 El caso particular de los balnearios aislados

En este contexto de declive, las casas de baños aisladas no han escapado a las consecuencias de la coyuntura socioeconómica, pero la especificidad de cada sitio da lugar a situaciones muy dispares que se clasificarán en tres categorías (Delpech, 2019b y 2020b). Primero, ciertos establecimientos, que, a falta de solidez económica, no resistieron, fueron destruidos o acabaron por caer en ruinas, como los Baños du Broca en Gan, transformados en una fuente pública, así como el establecimiento de Ogeu, que desapareció totalmente desde que fue asimilado en la renovación de la famosa fábrica de embotellamiento en los años 1960, y los Baños de Escot, cuyos restos



Vestigios de la Fontaine ferrugineuse, Bagnères-de-Bigorre. Fuente: J. Thuret.



Villa Hélène, Bagnères-de-Bigorre. Fuente: V. Delpech.



arqueológicos están situados encima del Gave de Aspe. Un segundo nivel de preservación incluye balnearios materialmente conservados, pero que han tenido que cambiar de función, lo que es el caso en Rébénacq, transformado en vivienda al principio del siglo XX, o en Beaucens, cuyo establecimiento, de una muy notable arquitectura regionalista y Art Nouveau debida a Jules Noutary, se convirtió en un hotel, ahora no explotado y desertado. La última categoría reúne los escasos edificios que subsisten y donde la actividad original permanece más o menos, como en los Bains de Secours, ahora centro de bienestar, y en los alojamientos de Escot, acogiendo una casa de huéspedes.

Así que el tamaño y la modestia de esos balnearios aislados no significa obligatoriamente su condena programada a desaparecer. En definitiva, su anclaje histórico antiguo, como en Escot y los Bains de Secours, asegura la perennidad de su utilización, su permanencia en la memoria colectiva y la adecuación de su configuración con las necesidades de la sociedad, a la diferencia de otras fuentes de este tipo, frecuentadas sólo desde la era moderna y con ambiciones tan desmesuradas como efímeras.

## 2.4 La caducidad de la economía termal frente a las perpetuas mutaciones urbanas

Del estado actual del patrimonio termal pirenaico, se deduce que la desolación parece más intensa en los sitios de Bearn caracterizados por una economía menos diversificada y que se centraron excesivamente en el termalismo y en el intemporal agropastoralismo. Al contrario, en las ciudades de Bigorra, otros sectores económicamente rentables se han desarrollado, como la industria - electricidad, aeronáutica, mármol -, la gastronomía y los deportes de invierno, lo que favorece una mejor conservación del patrimonio, aunque a menudo desnaturalizado, gracias a la reconversión de las infraestructuras hoteleras y termales. No obstante, es a nivel global que la situación es preocupante, en cuanto a estaciones enteras, en Bearn, y a tipologías arquitectónicas difícilmente reconvertibles, como los templos protestantes y los establecimientos de baños. De hecho, la arquitectura hotelera se puede readaptar fácilmente en viviendas o apartamentos de vacaciones, pero, en ciertos casos como en Eaux-Bonnes y Eaux-Chaudes, sus grandes proporciones no son las más apropiadas al potencial cuantitativo disminuido de la clientela captiva - para usar la terminología comercial. Del mismo modo, el modelo de las propiedades de inversión, plebiscitado en el siglo XIX y predominante en estas estaciones, ahora no corresponde tampoco a las esperas de la sociedad viajando a la montaña, que privilegia el cuadro paisajístico, el pintoresco, el aislamiento sereno y el contacto directo con la naturaleza. En el caso de las residencias de veraneo, se han transformado a medida que la sociedad ha evolucionado, sin quedar fijadas en el tiempo, porque proceden de una historia dinámica en tanto que, antes de todo, lugares de vida.

Desde el punto de vista general en historia y estudios urbanos (Chassaigne, Lastécouères y Le Mao, 2020), la situación actual, resultado de un movimiento cíclico de construcción prolífica y luego de demolición y de renacimiento en nueva forma,

testimonio de los procesos de evolución de la ciudad, es decir de fenómenos constantes de mutaciones o metamorfosis urbanas, aquellas derivan de la modernización de la sociedad que siempre necesita vivir en fase con su tiempo. Pero, esas continuas regeneraciones implican un inevitable proceso de selección entre lo que se decide transmitir o dejar atrás. El riesgo reside en la pérdida de una parte capital de la historia ilustre del territorio, de su memoria y, entonces, de lo que contribuye fundamentalmente en la formación de la identidad de la sociedad. Así, la desaparición del patrimonio termal, en el Pirineo



Establecimiento de baños en las Fuentes de Escot. Fuente: V. Delpech.

como en otras partes, no sólo puede constar en acta la pérdida de obras arquitectónicas de gran interés plástico e histórico, pero también la extinción del conocimiento relativo al momento de impulsión de la industrialización y de la ruptura con la sociedad preindustrial, en suma, de la época constitutiva de las raíces de la actualidad. Y, por encima, la paradoja es que, por cuestiones pragmáticamente financieras reflejando la precariedad de las zonas rurales, la sociedad se está privando así de un potencial motor de re-dinamización económica (Andrieux y Chevallier, 2014).

### 3▪ COMPLEXIDAD Y MULTIPLICIDAD DE LOS FACTORES DE DECLIVE

La identificación de los edificios en peligro, con sus distintos grados de amenaza, llama supuestamente a descifrar y analizar las razones de la decadencia general que toca así toda una tipología arquitectónica. Como en las grandes catástrofes, esta constatación dramática proviene de la combinación compleja y sostenible de varios parámetros que se cruzan y actúan en los planos tanto sanitarios como geopolíticos y socioeconómicos.

#### 3.1 Motivos sanitarios y médicos

Inicialmente base de las prácticas terapéuticas tradicionales, las aguas curativas se van explotando de manera creciente y “proto-industrial” a partir de la Baja Edad Media y a lo largo de la era moderna para tratar enfermedades de todos tipos (Coste, 2015). En paralelo del progreso científico e intelectual, sobre todo desde el Iluminismo, la búsqueda del conocimiento lleva nuevos elementos de comprensión factuales y razonados sobre las bondades de las fuentes, como lo hacen los análisis hidrológicos. Pero esos no logran sin embargo impedir la perduración o la emergencia de creencias relativas a las aguas y sus propiedades físicas. Así, la culminación del termalismo al principio de la Tercera República francesa está marcada por una primera importante inflexión de la frecuentación debida, entre otros factores, a la quinta epidemia de cólera, que se difunde en Europa entre 1881 y 1896. El miedo de esta patología devastadora que afectó al mundo a lo largo del siglo XIX, y sobre todo la creencia de su transmisión por el agua, provoca una cierta desconfianza hacia la cura termal, no facilitada por el contexto socioeconómico inestable. Precisamente en esos años, la pandemia de cólera constituye uno de los motivos que explica la baja de frecuentación en las estaciones termales pirenaicas, lo que, como veremos, tiene consecuencias en el campo socioeconómico y material.

El escepticismo relativo a la medicina hidromineral se refuerza igualmente a medida de los progresos exponenciales de la investigación médica, esos mismos progresos que paradójicamente habían permitido la expansión del termalismo y que entonces favorecen la predominancia de la alopatía basada en tratamientos farmacológicos. En consecuencia, poco a poco, hasta la Segunda Guerra Mundial, el sector va perdiendo numerosos bañistas, que se curan de otra manera, lo que también se nota en las cifras de frecuentación de los balnearios de Bearne y de Bigorra, mucho menos bulliciosos durante la primera mitad del siglo XX. Las Trente Glorieuses representan sin embargo un momento de renacimiento imprevisto gracias a las nuevas políticas instituyendo que el seguro sanitario se haga cargo de las curas. Este nuevo modelo de medicina pública, con la ambición humanista de democratizar el acceso a la cura, dio lugar al fenómeno del termalismo social principalmente dedicado a mayores y niños modestos, que conoció un considerable éxito hasta las nuevas crisis sectoriales a finales de los años 1980 (Jamot, 1988). Así los motivos sanitarios, fatalmente conectados a desafíos políticos de salud pública, condicionan fundamentalmente la reputación de este tipo de remedio natural en un mundo industrializado promoviendo la artificialidad. Resulta que la ausencia o la disminución de los bañistas condujo evidentemente a una menor utilización de las infraestructuras termales y hoteleras, es decir al abandono progresivo de sus funciones primitivas.

La última crisis sanitaria que impacta directamente las ciudades termales, y lógicamente sus recursos y su patrimonio, es supuestamente la de la pandemia de coronavirus que el mundo atraviesa desde el mes de marzo de 2019. De hecho, como en muchos sectores de actividad, las pérdidas económicas debidas al cierre de los establecimientos termales se revelan inconmensurables tanto más cuanto que se añaden a necesarias inversiones regulares y colosales sobre las instalaciones técnicas que hay que rentabilizar (Guillou, 2021). Desde el punto de vista patrimonial, se puede temer que las prioridades en un periodo de tantas restricciones apenas se centren en los equipamientos de cura, dejando atrás lo que parecerá – erróneamente – como lo superfluo, lo “no esencial”.



## 2.2 El impacto de los conflictos político-militares

Otro factor importante que llevó a la desilusión actual está relacionado con la coyuntura geopolítica internacional que tiene consecuencias concretas en la escala local de las ciudades termales. De hecho, durante una gran parte del siglo XX, los balnearios pirenaicos han sufrido las repercusiones de los conflictos militares que enrolaban Francia, y también, debido a su ubicación transfronteriza, la península ibérica.

Durante la Primera Guerra Mundial, no sólo hubo una baja lógica de actividad, pero las infraestructuras balnearias y hoteles fueron transformadas en hospitales complementarios y lugares de convalecencia para los soldados heridos, lo que obviamente cambió profundamente la natura lúdica de la ciudad termal. Como centro de acogida de urgencia, el hospicio Sainte-Eugénie en Eaux-Bonnes fue así completado por los hoteles cerca, como ocurrió en Cauterets y en Saint-Christau, cuyo heredero (Armand Presle du Plessis), aviador, murió en combate en 1917. El paréntesis encantador que siguió durante el período de entreguerras ya se cerró a partir del año 1936 y de la Guerra civil de España, donde militantes republicanos en huida hacia el otro lado de la frontera fueron acogidos en unas estaciones termales. En estas circunstancias, se distingue Saint-Christau, que fue transformado en la Résidence Basque de Saint-Christau-Lurbe (Residencia Vasca de Saint-Christau-Lurbe) con una capacidad de alojamiento de 700 personas entre 1937 y 1940 para albergar a refugiados vascos con el apoyo de la Liga internacional de los amigos de los vascos (Delpech, 2019). Este episodio histórico, lo recuerdan todavía las tumbas y el monumento funerario en su homenaje edificadas en el cementerio de Lurbe no lejos del balneario.

Eso preparó la estación de Saint-Christau a entrar en un período de clausura para cruzar la Segunda Guerra Mundial. Durante este conflicto, las infraestructuras del dominio sirvieron de lugar de descanso para los ocupantes alemanes, mientras que las

estaciones como Eaux-Bonnes acogieron a soldados americanos bajo el patrocinio de la Young Men's Christian Association (YMCA) y a judíos en espera de deportación. En cuanto a Bagnères-de-Bigorre, fue marcada por la expedición punitiva alemana del 10 de junio de 1944 que costó la vida a Pierre Lamy de la Chapelle, eminente fundador de la estación de esquí de La Mongie. Globalmente, en este período, los equipamientos termales de Bearne y de Bigorra fueron requisados para curar a los heridos, hasta los sitios más modestos como Ogeu que, desde este momento y a causa de su declive ya empezado, tuvo que abandonar definitivamente su actividad balnearia.

A pesar de la distancia de las zonas de conflicto, que les protegió materialmente de los combates, las estaciones del Pirineo atestiguan considerables repercusiones generadas por la guerra, ya que tuvieron que dejar su actividad termal y reapropiar sus infraestructuras de alta gama a fines de usos inéditos desnaturalizándolas con reconversiones, transformaciones y un menor -o una falta de- mantenimiento. Al acabar el conflicto, todo eso reunido llevó a una estimación financiera astronómica de los daños de guerra, que los propietarios, públicos o privados, no pudieron reparar en totalidad pese a la ayuda del ministerio de la Reconstrucción. Entonces, el factor geopolítico también asume su parte de responsabilidad significativa en la situación patrimonial, encima que está reforzado por las intervenciones materiales a menudo contestables de las Trente Glorieuses.



Monumento funerario en homenaje a los refugiados vascos, cementerio de Lurbe-Saint-Christau. Fuente: Région Nouvelle-Aquitaine, Inventaire général du patrimoine culturel – A. Barroche, 2019.



### 3.3 Las mutaciones socioeconómicas

De hecho, el fin de la guerra no para la dinámica de declive iniciada al final del siglo XIX y en progresión durante las décadas siguientes. El contexto socioeconómico y factores “humanos”, incluso psicológicos, explican igualmente la lenta el lento deterioro del patrimonio termal pirenaico, comenzando por la crisis inmobiliaria provocada por la Gran Depresión en los años 1880 que lleva a la venta de hoteles con mucha devaluación, como en Eaux-Bonnes y Eaux-Chaudes, y a la subasta de numerosas residencias de veraneo, en particular en Bagnères-de-Bigorre donde se perdió así la tercera parte del parque inmobiliario privado. Además, si el reembolso de las curas por el seguro social a partir de los años 1940 aumenta, en un primer momento, la frecuentación de los balnearios, la otra cara de la moneda es que el termalismo social tiene efectos peyorativos porque transforma en profundidad el modelo de la economía termal que así se separa de su dimensión lucrativa fundadora. La nueva concepción del termalismo deja de atraer a la clientela afortunada en beneficio de las estancias en el litoral. Es decir que el termalismo pierde así su vertiente turística esencial, modelando la fisionomía humana y urbana de las estaciones con una población sin dinero que poco aporta a la economía local y que necesita instalaciones de masas básicas. Estas nuevas disposiciones sociales aprovechan primero al mundo termal gracias a asociaciones sin ánimo de lucro como la Entraide Sociale des Basses-Pyrénées (Ayuda social del departamento), que explota los balnearios y hoteles de Eaux-Chaudes y Eaux-Bonnes, y la ASPTT (Asociación social de los Correos) que compra y reconvierte el hospicio Sainte-Eugénie en Eaux-Bonnes en centro de vacaciones con mini-golf. Durante las Trente Glorieuses, las ciudades termales de Bearne y de Bigorra, así como en el territorio nacional, se benefician de este nuevo modelo social y sanitario, que permite un renacimiento inesperado en el contexto de la reconstrucción material y moral del país. Pero también son objeto de intervenciones muy intrusivas e intempestivas sobre el patrimonio que hay que adap-

tar rápidamente a esas nuevas necesidades de acogida de masas. Por lo tanto, pensiones y hoteles de alta gama pierden su distinción y están materialmente desnaturalizados con los medios usuales de la época, tales multitudes de azulejos en serie cubriendo decoros, y reestructuraciones de edificios enteros ocultando o destruyendo barandas de escalera talladas o carpinterías metálicas Art Nouveau como en Eaux-Chaudes y en Saint-Christau (Delpech, 2019c).

A esta mutación económica y social, se añade el éxodo rural que caracteriza también este periodo en el territorio nacional, así como en el Pirineo, donde, tras la frecuentación “extranjera”, la población sedentaria disminuye y deja esas zonas pocas proveedoras de empleo en favor de las grandes ciudades. En paralelo, como lo enfoca la cuestión de la descentralización estatal en Francia, sufren la retirada progresiva del Estado en la gestión de los territorios a partir los años 1980 (Leniaud, 2013). Asimismo, sólo pueden contar con sus medios económicos rurales para mantener y conservar un patrimonio desproporcionado digno de grandes metrópolis. De hecho, además de enfrentarse a crisis económicas y sociales, se puede considerar que las ciudades termales afrontan simbólicamente



Establecimiento termal de Eaux-Chaudes. Fuente: V. Delpech.

una crisis de legitimidad desde el punto de vista médico e institucional (Sonnet, 2020). En este contexto, las administraciones locales, sin beneficiarse de muchas alternativas para sobrevivir, llegan a optar por prejuicios económicos pragmáticos reflejando la urgencia de la precariedad rural y su falta de medios financieros y humanos. A menudo, eso les encierra en el círculo vicioso implicado por la fragilidad económica, lo que provoca decisiones inapropiadas, toma de riesgos incontrolados y excesos debidos a malas intenciones, como en el caso extremo de Eaux-Bonnes, estación que acumula fraudes en los años 2000 (Relais d'Ossau, Grand Hôtel des Princes), malas inversiones en los años 1980 con la compra de grandes hoteles que no logra mantener, y falta de suerte encarnada por el deplorable episodio de la “Bulle thermale”, extensión muy costosa dedicada a re-dinamizar la economía local pero hecha con defectos y cerrada por motivos de seguridad (Delpech, 2020c). También se observan más esporádicamente semejantes derivas en otros lugares y en el parque inmobiliario privado, como en Bagnères-de-Bigorre, y sus numerosas villas, y en Cauterets, donde no se pudo impedir la recién demolición del templo protestante y la venta de las Termas de La Raillère susceptibles de subir profundas reordenaciones arquitectónicas.

Pero lo que resulta de estas observaciones es que siempre las estaciones termales piensan en nuevas estrategias económicas y raramente se dan por definitivamente vencidas por la fatalidad, demostrando que el declive será quizás reversible. Desde los años 1990, su estrategia consiste en la inversión en el termalismo de prevención y en el termoludismo (Moisset, Victor y Horwath, 2011), que se dirige a bañistas enfermos así como a la población local, al turismo invernal de las estaciones de esquí y al turismo veraneo de montaña y senderismo. De este modo, la gran mayoría de las estaciones se dotan de equipamientos termolúdicos, a veces ostentosos, como el Espacio Aquensis en Bagnères-de-Bigorre (2003), el Espacio Luzea en Luz-Saint-Sauveur (2004) y los Baños del Rocher en Cauterets (2010). Entonces, como la coyuntura socioeconómica desfavorable se revela decisiva en la trayectoria patrimonial de las estaciones termales, al revés, su re-dinamización podrá ayudar a la valoración de su patrimonio, a la imagen de los centros termolúdicos mencionados, todos creados, con más o menos cuestiones éticas y técnicas, como extensiones o transformaciones de edificios históricos.

## CONCLUSIÓN: DESPERTAR LAS CONSCIENCIAS PARA SALVAGUARDAR LA MEMORIA MATERIAL Y CONSTRUIR LAS IDENTIDADES CULTURALES

El estudio del patrimonio termal en la zona noroeste del Pirineo destaca la situación de urgencia que afecta una tipología arquitectónica y urbanística entera, que testimonia paradójicamente de un pasado ilustre. El estatuto privado o público no está discriminatorio en este contexto de amenaza, lo que enseña que el patrimonio termal sufre una falta general de reconocimiento en el plano oficial, social y cultural, en resumen, en la memoria colectiva. Por razones pragmáticas de supervivencia socioeconómica, pero también para paliar urgencias debidas al contexto geopolítico, la comunidad se ha des apropiado de una parte esencial de su historia y entonces de su construcción de identidad. La complejidad del tema viene además de la coexistencia a veces contradictoria del pasado y de las necesidades presentes en un mismo espacio material e incita a reflexionar sobre la transmisión de la historia y de la memoria desde el punto de vista tanto material y técnico como cultural y ético.

Mientras que este estudio trata del Pirineo occidental, la situación se tiene que relocalizar en un marco espacial más largo, porque toca desafortunadamente el conjunto de este patrimonio a nivel nacional y aún internacional. “Vous savez que nos monuments tombent parce qu’ils ne sont pas assez connus”<sup>3</sup>, escribió en 1856 Prosper Mérimée, inspector de la Comisión de los Monumentos históricos, a Eugène Viollet-le-Duc, encargado de la restauración de la catedral Notre-Dame de París (Bercé, 2002). De hecho, el conocimiento es un requisito previo imprescindible, pero no suficiente, para la salvaguarda del patrimonio monumental. Es por eso por lo que el estudio de la arquitectura generada por el termalismo solo constituye una primera etapa esencial hacia el despertar de la conciencia patrimonial y la implementación de acciones concretas, porque permite generar la información y luchar contra el olvido. Esta primera fase en el

<sup>3</sup> “Sabe que nuestros monumentos se caen porque no están bastante conocidos”.

proceso de patrimonialización tendría que conducir hacia la reapropiación de esas huellas materiales por la población, las instituciones y los investigadores, y contribuir en la valoración científica, cultural y económica de este rico y substancial legado, representando potencialmente un motor clave de la re-dinamización de los espacios rurales y montañosos. Sobrepasando cuestiones materiales, apostemos porque el conocimiento de esta tipología arquitectónica por derecho propio facilite la sensibilización y la protección del patrimonio amenazado, haciendo perdurar su valor de testigo de una historia prestigiosa y catalizador de la identidad pirenaica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRAL, GABRIEL (1957), “Le buste proto-historique de Saint-Christau (Basses-Pyrénées)”, en *Revue de Pau et du Béarn*, 3ª serie, tomo XVIII.
- ANDRIEUX, JEAN-YVES Y CHEVALLIER, FABIENNE (2014), *Le patrimoine monumental. Sources, objets et représentations*, Rennes: PU Rennes.
- BERCÉ, FRANÇOISE (ed.) (2002), *La correspondance Mérimée-Viollet-le-Duc*, Paris: Comité des Travaux Scientifiques et Historiques.
- BORDEU, THÉOPHILE (de) (1835), *Lettres contenant des essais sur l'histoire des eaux minérales du Béarn, de Bigorre etc. adressées à Mme de Sorbério*, Pau: Vignancour, primera edición en 1746.
- CASTAÑER MUÑOZ, ESTEBAN; JALABERT, LAURENT Y MEYNEN, NICOLAS (ed.) (2020), *Thermalisme et patrimoines dans les zones de montagne*, Pau: PUPPA.
- CASTAÑER MUÑOZ, ESTEBAN; JALABERT, LAURENT Y MEYNEN, NICOLAS (ed.) (2021), *Patrimoines du tourisme, du thermalisme et de la villégiature en montagne (XVIIIe-XXIe siècle)*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi.
- CHASSAIGNE, PHILIPPE; LASTÉCOUÈRES, CHRISTOPHE Y LE MAO, CAROLINE (ed.) (2020), *Urbicides: destructions et renaissances urbaines du XVIe siècle à nos jours*, Bordeaux: MSHA.
- COSTE, JOËL (2015), “Médecine et thermalisme à l'époque moderne: suivisme des pratiques et plasticité doctrinale dans les recueils de conseils et consultations français (milieu XVIe siècle-début XIXe siècle)”, en SCHEID, JOHN; NICOU, MARILYN; BOISSEUIL, DIDIER Y COSTE, JOËL (ed.), *Le thermalisme. Approches historiques et archéologiques d'un phénomène culturel et médical*, Paris: CNRS Éditions, p.233-252.
- DELATAILLE, ALICE (2019), “L'oeuvre de l'architecte Edmond Chambert à Bagnères-de-Luchon”, en *Patrimoines du Sud* [En línea], n°9. URL: <https://journals.openedition.org/pds/749>
- DELPECH, VIVIANE (2019a), *Station thermale des Eaux-Chaudes. Inventaire du patrimoine bâti, mobilier et paysager*, informe de síntesis, Pau: UPPA.
- DELPECH, VIVIANE (2019b), *Établissements isolés et micro-stations thermales de l'Ouest des Pyrénées-Atlantiques*, informe de síntesis, Pau: UPPA.
- DELPECH, VIVIANE (2019c), “Del termalismo al turismo sanitario y social: construir la medicalización de masas en el suroeste de Francia”, en Beascoechea, José Mari (ed.), *La formación de la sociedad de masas 1900-1950: Bilbao un engranaje urbano*, jornada internacional, Univ. del País Vasco, Bilbao, 3 oct. 2019.
- DELPECH, VIVIANE (2020a), “Architecture thermale et modernité de l'époque romantique au XXIe siècle”, en CASTAÑER MUÑOZ, ESTEBAN; JALABERT, LAURENT Y MEYNEN, NICOLAS (ed.), *Thermalisme et patrimoines dans les zones de montagne*, Pau: PUPPA, p.15-26.
- DELPECH, VIVIANE (2020b), *Stations thermales de Pyrénées béarnaises*, Bordeaux: Editions Le Festin.
- DELPECH, VIVIANE (2020c), “Patrimoine thermal en péril. La station des Eaux-Bonnes au bord de la noyade?”, en CHASSAIGNE, PHILIPPE; LASTÉCOUÈRES, CHRISTOPHE Y LE MAO, CAROLINE (ed.), *Urbicides: destructions et renaissances urbaines du XVIe siècle à nos jours*, Bordeaux: MSHA, p.153-168.



DELPECH, VIVIANE (2020d), *Station thermale de Cauterets. Inventaire du patrimoine bâti et paysager*, informe de síntesis, Pau: UPPA.

DELPECH, VIVIANE (2020e), *Station thermale de Bagnères-de-Bigorre. Inventaire du patrimoine bâti et paysager*, informe de síntesis, Pau: UPPA.

DELPECH, VIVIANE Y HARAI, DÉNES (2020), “Les Fontaines d’Escot: naissance et devenir d’un établissement de bains isolé (XVIe-XXIe siècle”, en *Carnets d’AcRoNavarre* [En ligne], Hypotheses/OpenEdition, 29 julio 2020.

DELPECH, VIVIANE Y JAMET-CHOPIN, LISA (2018), “Le temple protestant de Cauterets (1862-2018): chronique d’une mort annoncée”, en *Bulletin du Centre d’Études du Protestantisme Béarnais*, junio 2018, p.1-7.

FLURIN, RENÉ (2006), *Histoire de Cauterets des origines à nos jours*, Ed. Créer.

FROIDOUR, LOUIS (de) (1892), *Mémoire du Pays et des États de Bigorre*, Paris/Tarbes: Champion/Baylac, primera edición en 1667.

GONZÁLEZ ALCANTALUD, JOSÉ ANTONIO Y MALPICA CUELLO, ANTONIO (ed.) (1995), *El agua: mitos, ritos y realidades*, Barcelona: Anthropos Editorial.

GRENIER, LISE (ed.) (1987), *Le voyage aux Pyrénées ou la Route thermale*, Paris: Institut Français d’Architecture.

GUILLOU, CLÉMENT, “On arrive au bout de ce que l’on pouvait assumer financièrement: l’appel à l’aide des thermes de France”, en *Le Monde*, 17 de marzo 2021.

JAMOT, CHRISTIAN (1988), *Thermalisme et villes thermales en France*, tesis doctoral de geografía, Université Clermont II.

JARRASSÉ, DOMINIQUE (1992), *Les thermes romantiques. Bains et villégiatures en France de 1800 à 1850*, Aurillac: Publications de l’Institut d’Etudes du Massif Central.

LAMOTHE, MATHILDE (2022), “De la déesse-mère aux savoirs naturalistes”, en CHAREYRE, PHILIPPE Y DELPECH, VIVIANE (ed.), *Thermalisme et religion*, número temático de las *Annales du Midi* (Pendiente de publicación).

LASSÈGUES, JEAN-CLAUDE (2019), «Le réseau canonial de Sainte-Christine du Somport: mécanismes de son développement sur le versant nord», en Le Blevec, DANIEL (ed), *Monastères et couvents de montagne: circulation, réseaux, influences au Moyen Âge* [En línea], Paris: Editions du CTHS.

LENIAUD, JEAN-MICHEL (2013), *Droit de cité pour le patrimoine*, Québec: Presses de l’Université de Québec.

LUSSAULT, AGNÈS (1997), *Carte archéologique de la Gaule, Hautes-Pyrénées*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme de Paris.

MARQUE, RAOUL (1927), *Aperçus historiques sur l’antique station balnéaire de Saint-Christau (Basses-Pyrénées)*, Pau: Garel-Haristoy.

MAYOUX, PHILIPPE (2002), *Le thermalisme à Bagnères-de-Bigorre*, Extrait du Bulletin de la Société Ramond.

MOISSET, PHILIPPE; VICTOR, FRANÇOIS Y CABINET HORWATH HTL (2011), *La diversification des activités des stations thermales*, Paris: Conseil National du Tourisme.

SONNET, ADRIEN (2020), *Des villes en quête de capacité politique: permanence et recomposition du gouvernement municipal du thermalisme: une analyse comparée. Dax (Nouvelle-Aquitaine), Bagnoles de l’Orne (Normandie)*, tesis doctoral de STAPS, Université de Bordeaux.



# La difusión en el paisaje museístico de Navarra: de lo tangible a lo virtual

Juana M<sup>a</sup> Marco Goñi ■ Técnico Superior de Museos del Gobierno de Navarra

La difusión es una de las funciones regulada en la Ley Foral 10/2009, de 2 de julio, de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra<sup>1</sup>.

Este documento es el resultado del trabajo realizado durante tres meses, con cinco de las trece instituciones actualmente reconocidas por la norma foral: Museo Etnográfico del Reino de Pamplona (Arteta), Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana), Centro Henri Lenaerts (Irurre), Casa-Museo Julián Gayarre (Roncal) y Museo de Tudela (Tudela)<sup>2</sup>.



La difusión en los museos de Navarra. Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

<sup>1</sup> Portal oficial del Gobierno de Navarra, referido a LEXNAVARRA. Disponible en <http://www.lexnavarra.navarra.es/detalle.asp?r=29854> (última consulta: 15 de febrero de 2020).

<sup>2</sup> El Registro de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra está integrado por trece centros. La selección de instituciones para este estudio se hizo en función de dos variables: no pertenecer al Sistema de Museos de Navarra (SMN. Total de centros que lo integran: cinco) y haber pasado en los diez últimos años, un proceso administrativo de reconocimiento, cuya aprobación corresponde al Consejo Navarro de la Cultura y las Artes, en una de las dos categorías establecidas: museo o colección museográfica permanente (total de centros: ocho. Por diferentes motivos, tres centros declinaron participar en este estudio).



Estas instituciones representan una parte de la oferta cultural, en armonía con el desarrollo del territorio. Lo local tiene su magia y puede llegar a hechizar a paisanos y turistas, a través de sus centros de proximidad, tanto o más que algunos museos localizados en hermosas urbes, con ingentes aglomeraciones demográficas y bienes culturales excepcionales. Estoy convencida de que la existencia de un museo no es un asunto de tamaño, es una cuestión de política cultural aplicada a nuestros modos de vida sociales y tecnológicos. De ello dan cuenta los resultados de esta investigación.

Agradezco a la Universidad de Zaragoza la oportunidad brindada, para visibilizar la forma de trabajar la difusión, en cinco equipamientos de este país que dispone de más de 1.600 museos<sup>3</sup>. Así mismo, reconozco el acompañamiento de las profesionales de estos centros, cuyas voces han enriquecido este artículo: Elur Ulibarrena, Maite Zúñiga, Ana Aliende, Marta Zazu y Amaya Zardoya. Ellas me han permitido disponer de *ingredientes* con valores estadísticos, cuantitativos y cualitativos de sus archivos fundamentales, para mostrar el valor cultural de lo que sus centros simbolizan<sup>4</sup>. Además, han cumplimentado en una encuesta creada para la ocasión.

El museo y las cuatro colecciones analizados son proteiformes por naturaleza, milagrosos por su gestión y comprometidos con la conservación, investigación y difusión de los bienes patrimoniales de un territorio al sur de Europa y de los Pirineos, Navarra, una comunidad autónoma española uniprovincial habitada por 654.214 personas, en un país que supera los 47 millones de habitantes<sup>5</sup>.

Para el museo del siglo XXI, los profesionales, mujeres y hombres, disponemos de un abecedario cuasi analógico: hacer de este espacio un lugar abierto, cada vez más accesible, sostenible, inclusivo y participativo, especialmente para las nuevas generaciones. No es un reto nuevo, es algo congénito a la propia salud de la institución. En el museo de este siglo, a las tareas tradicionales de conservación y de investigación, les acompañan la función de la difusión que trata de abrirse caminos, tangibles e intangibles, para adentrarse en ese deber social de devolver a la ciudadanía, esa triple visibilidad estética, científica e histórica inherente al museo. Al fin y al cabo, nos encontramos ante la institución cultural más completa y única, capaz de ofrecernos una visión integral de la Humanidad, donde colorear nuestro pensamiento. Habrá que ver cómo lo conseguimos.

## 1 • MARCO JURÍDICO

Antes de la aprobación de la Ley Foral 10/2009, de 2 de julio, el territorio museístico se vertebraba entorno a una veintena de centros museísticos, sin distinguir el carácter de la institución, como museo o colección museográfica permanente<sup>6</sup>. La aprobación de la norma foral, que pretende ordenar y regular el sector, provocó cambios importantes: cuatro centros fueron reconocidos automáticamente por ministerio de la ley, pero para el resto el camino recorrido ha sido más complejo, ya que el baile numérico de altas y bajas, en el Registro de Museos y CMP, nunca ha superado el número trece. Por tanto, aunque existen aproximadamente una docena de espacios de naturaleza museística no reconocidos, la difusión regulada, como deber y como derecho, solo afecta a trece equipamientos.

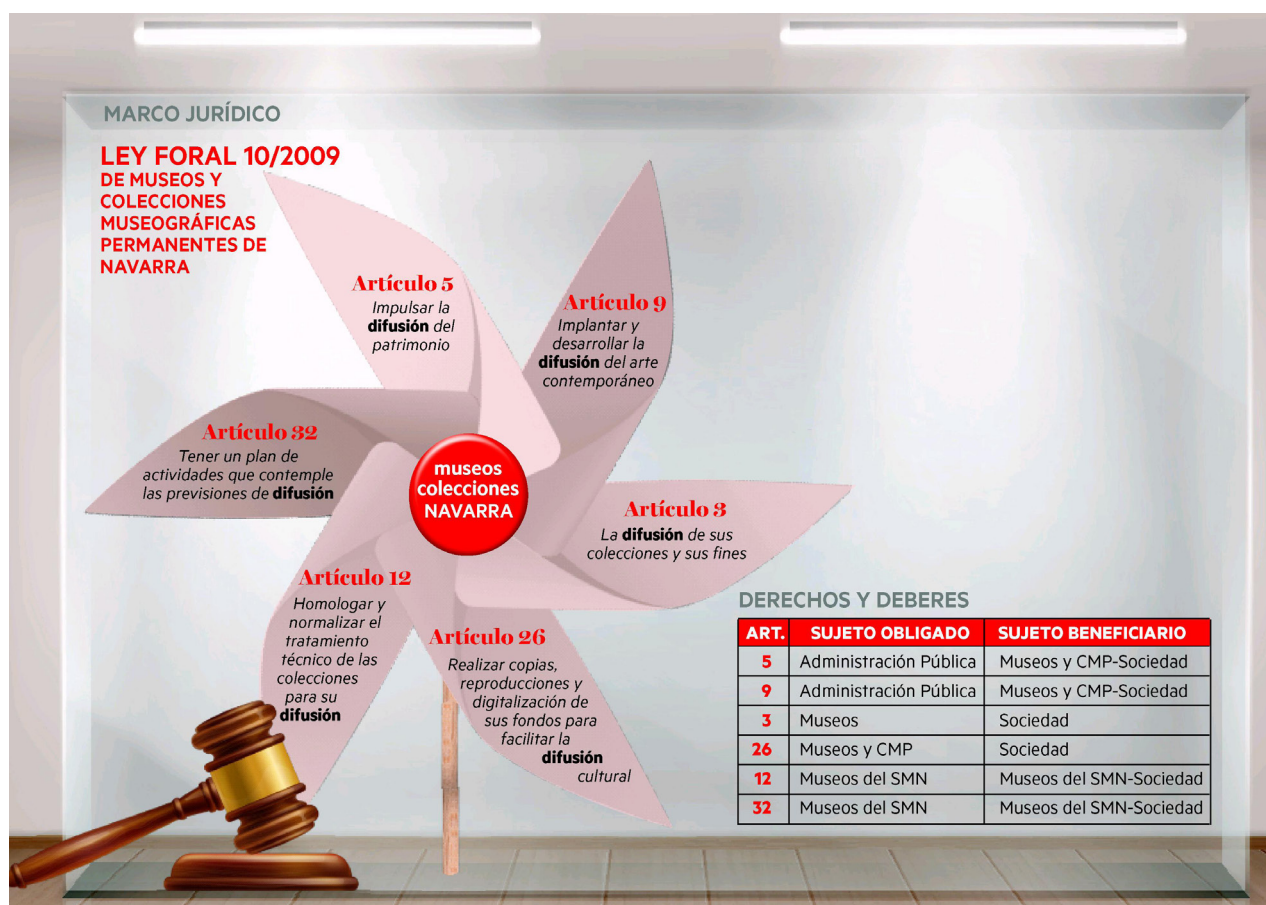
Esta infografía resume las obligaciones y los derechos asociados a la difusión, en los centros reconocidos, incluidos los de nuestro estudio.

<sup>3</sup> Portal oficial del Ministerio de Cultura y Deporte, referido al Directorio de Museos de España. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/observatorio-museos-espana/el-observatorio-de-museos-de-espana.html> (última consulta: 15 de febrero de 2020).

<sup>4</sup> Información consultada y facilitada por los centros: últimos datos aportados para la estadística ministerial bienal (2018), expedientes de reconocimiento y memorias anuales (2011-2019). Si se hubieran empleado los datos de 2019, el resultado hubiera sido prácticamente similar, por eso hemos preferido analizar los últimos datos publicados.

<sup>5</sup> Portal oficial del Instituto Nacional de Estadística, referida a cifras oficiales de población de Navarra resultantes de la revisión del Padrón municipal, a 1 de enero de 2019. Disponible en [https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981#](https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981#) (última consulta: 15 de febrero de 2020).

<sup>6</sup> Página oficial del Ministerio de Cultura y Deporte, referida a la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas de España. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/museos/in/estadisticas.html> (última consulta: 15 de febrero de 2020). Según la Estadística ministerial, la variación de centros censados en Navarra, entre 2000 y 2018, ha oscilado entre un mínimo de 8 y un máximo de 26 equipamientos.



La difusión en la Ley Foral 10/2009, de 2 de julio. Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

La función de la difusión se contempla en seis artículos. De ellos, solo cuatro afectan a los espacios de este estudio: dos como un derecho, los artículos 5 y 9; los otros dos como un deber, los artículos 3 y 26. El resto se refiere a los museos del SMN, pero ninguno de los centros analizados forma parte de dicho Sistema<sup>7</sup>.

Por un lado, la Administración Pública tiene la obligación de impulsar la difusión del patrimonio e implantar y desarrollar la difusión del arte contemporáneo, en beneficio de los Museos y CMP de Navarra.

Por otro lado, las instituciones de esta investigación tienen la obligación de difundir sus colecciones y sus fines, así como realizar copias, reproducciones y digitalizaciones de sus fondos, para facilitar la difusión cultural.

Ahora bien, ¿qué se exige a un centro en materia de difusión, para ser reconocido? y ¿después de alcanzar el reconocimiento? Ciertamente, la ley vigente, al margen de un horario de apertura estable y de una difusión con carácter genérico, no señala otro tipo de acciones concretas. Entonces, ¿cómo actúan los centros y la Administración Pública, para desarrollar la función de la difusión? Como veremos a lo largo de nuestro estudio, de forma bastante independiente y autónoma, tejiendo cada día su propia reputación.

<sup>7</sup> SMN regulado en el Título II, artículos 10 -13 de la Ley Foral 10/2009, de 2 de julio. Precisamente, en base al artículo 32, el Servicio de Museos de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra desarrolló un documento de *Recomendaciones técnicas para la elaboración del plan anual de actividades y memoria de gestión*, destinado a los museos del Sistema, que tampoco afecta a este estudio, pero que contempla la tarea de la difusión, desde el punto de vista de la planificación y evaluación (2010-2011). Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:22dbb44c-3be5-4ea4-92ce-f3adb5edbd58/navarra-plan-actividades.pdf> (última consulta: 20 de febrero de 2020).

## 2 ■ DINAMIZACIÓN MUSEÍSTICA

**2.1 Los estatutos como faro de la misión del museo.** Divulgar los bienes conservados constituye un objetivo prioritario, subrayado en la documentación acreditativa de la creación de los equipamientos analizados. Cada uno de ellos, a su manera, contempla las tres funciones tradicionales: conservación, investigación y divulgación de una colección concreta. Al fin y al cabo, sus colecciones, únicas y originales, constituyen la razón más sobresaliente de su existencia. Veamos unas breves pinceladas de cada uno de ellos.



*2.1.1. Museo Etnográfico del Reino de Pamplona: la conservación de un rico patrimonio etnográfico.* Para gestionar este Museo se constituye la Fundación Mariscal Pedro de Navarra, una institución privada sin ánimo de lucro, cuyo objeto es “el conocimiento de la cultura tradicional del antiguo Reino de Navarra. A efectos del cultivo de la ciencia etnográfica se apoya en tres campos: conservación de la cultura material, investigación de la cultura tradicional y divulgación”<sup>8</sup>.

José Ulibarrena, artista y promotor del MERP.  
Fuente: Oskoz Hermanos.



*2.1.2. Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana): un yacimiento arqueológico musealizado.* En este caso es un ayuntamiento quien toma la iniciativa, para crear un espacio musealizado y poner en valor el yacimiento arqueológico descubierto y excavado en su término y en terrenos de titularidad municipal, con el fin de difundir el conocimiento de los modos de vida del final de la Edad del Bronce y la del Hierro, hasta la Romanización<sup>9</sup>.

Vaso cerámico de enterramiento infantil del poblado de Las Eretas (nº de inventario: 21).  
Fuente: J. M. Marco.

<sup>8</sup> Los Estatutos del Museo datan del año 1982. En 1986, el Museo se traslada de Berrioplano a Arteta y se reinaugura en 1987, con la presencia de su director José Ulibarrena, el etnólogo José Miguel de Barandiarán y el apadrinamiento del Ayuntamiento del valle de Olo.

<sup>9</sup> Los trabajos de excavación arqueológica se inician en el año 1991. El acuerdo municipal, del 2 de octubre de 2008, aprueba la adjudicación de la obra de adecuación interior de un edificio municipal, para la instalación del aula arqueológica Las Eretas. En 2011, durante el periodo de tramitación del expediente de reconocimiento, el equipamiento se denomina definitivamente Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana). Este espacio no dispone de estatutos propios.





2.1.3. *Centro Henri Lenaerts: una filosofía de vida ejemplar.* En 2008 nace la Fundación Henri Lenaerts, una institución privada, sin ánimo de lucro, para gestionar el patrimonio del artista belga Henri Lenaerts (Molenbeek, 1923 – Irurre, 2016). Los patronos consiguen impulsar la recuperación de la casa y el jardín privado, donde vivió Henri junto a su compañera Paulette Garin, como centro cultural. Entre sus objetivos merece especial atención el compromiso de “divulgar, exponer y desarrollar la obra y pensamiento de Henri Lenaerts”, junto con otros de carácter complementario como el “intercambio de fondos entre o con otras entidades o instituciones públicas o privadas, orientadas a la divulgación de aspectos filosóficos o artísticos de cualquier otra cultura a nivel mundial”<sup>10</sup>.

Encuentro, de Henri Lenaerts (nº de inventario: 354).  
Fuente: Javier Arbilla.



КАБИНЕТНЫЙ  
ПОРТРЕТЪ  
АЛЕКСАНДРА  
ПЕТРОВИЧА  
ГОЙАРРЕ  
МОСКВА.

2.1.4. *Casa-Museo Julián Gayarre: ópera sin fronteras.* Los objetivos fundamentales de la Fundación Julián Gayarre que gestiona la Casa-Museo del tenor son “velar por la conservación, protección y custodia del patrimonio que constituye la herencia cultural de Julián Gayarre y cuantos bienes se incorporen al mismo en virtud de donaciones, adquisiciones, recuperaciones o nuevas inversiones; velar por el cumplimiento de acciones y programas encaminados a su defensa, expansión y conocimiento, favoreciendo el estudio e investigación de los fondos artísticos y documentales de la Fundación; y promover iniciativas en recuerdo y homenaje de Julián Gayarre” (Roncal, 1844 – Madrid, 1890)<sup>11</sup>.

Julián Gayarre (nº de inventario FG000008).  
Fuente: Fundación Julián Gayarre.



2.1.5. *Museo de Tudela: en la ciudad de las tres culturas (cristiana, judía y musulmana).* Cuando se crea este equipamiento se firma un convenio suscrito entre la Diócesis y el Ayuntamiento de Tudela para “agrupar en un único museo aquellas piezas de carácter civil y religioso que la ciudad y la Diócesis de Tudela conservan en su patrimonio público o privado”<sup>12</sup>.

Escudo del deán don Pedro de Villalón, en el Palacio Decanal de Tudela (Catedral, Archivo Diocesano y Museo).  
Fuente: Museo de Tudela.

<sup>10</sup> Refundición de Estatutos y definición de los miembros del órgano de administración (5 de mayo de 2010).

<sup>11</sup> La creación y Estatutos de la Fundación son del 17 de noviembre de 1989.

<sup>12</sup> Convenio del 31 de enero de 2000. El Estatuto por el que se rige el Palacio Decanal de Tudela recoge aspectos de carácter general relacionados con su naturaleza y sus fines, entre ellos el de la difusión (1 de marzo de 2000).

**2.2. La estadística como fuente de información.** La estadística juega un papel fundamental en el desarrollo de las políticas públicas. Con el fin de avanzar en la dinamización cultural de un territorio, la recogida y medición de los datos proporcionan información valiosa, para definir acciones que permitan cumplir con la estrategia definida por cada institución.

La estadística nos muestra que en 2018, el número total de habitantes empadronados, en el conjunto de los municipios donde se localizan estos centros, ascendía a 35.783 personas, representando un 5,4% del total de la población de Navarra. Además, entre todos suman casi un centenar de años de presencia territorial, con vocación de servicio público (98 años) y hoy reciben alrededor del 25% de las visitas a exposiciones permanentes y temporales, que se contabilizan desde el año 2016, de manera normalizada y con los mismos criterios, en todos equipamientos museísticos reconocidos en la Comunidad<sup>13</sup>.

Gracias al trabajo de coordinación entre el Servicio de Museos del Gobierno de Navarra (SMGN) y los profesionales de los centros conseguimos trazar la siguiente ficha de identidad resumen, fruto de la información aportada por todos ellos, con carácter bienal, a la estadística nacional<sup>14</sup>.

FICHA DE IDENTIDAD					
	MERP	MYALE	CHL	CMJG	MT
<b>Localización, año inauguración</b>	<b>Arteta, 1987</b>	<b>Berbinzana, 2011</b>	<b>Irurre, 2014</b>	<b>Roncal, 1990</b>	<b>Tudela, 2000</b>
<b>Nº habitantes</b>	<b>30</b>	<b>610</b>	<b>42</b>	<b>208</b>	<b>35.593</b>
Distancia a Pamplona	27,5 km	44,4 km	38,7 km	86,6 km	98,4 km
<b>Tipología</b>	<b>Etnografía-Antropología</b>	<b>Arqueológico</b>	<b>Casa-museo</b>	<b>Casa-museo</b>	<b>Bellas Artes</b>
Titular	Fundación privada	Administración Local	Fundación privada	Fundación mixta	Eclesiástica
Gestión	Privada	Pública	Privada	Privada	Privada
Edificio, año o siglo	Adaptado, 1641	Adaptado, 1957	Adaptado, 1601	Adaptado, 1879	Adaptado, 1477
Superficie	600 m <sup>2</sup>	161 m <sup>2</sup>	260 m <sup>2</sup>	334 m <sup>2</sup>	1645 m <sup>2</sup>
Nº empleos	2 (tiempo completo: 0)	8 (tiempo completo: 1)	1 (tiempo completo: 0)	2 (tiempo completo: 0)	4 (tiempo completo: 1)
<b>Nº bienes reconocidos CE</b>	<b>5.250</b>	<b>2 (depósito: 118)</b>	<b>154</b>	<b>382</b>	<b>97 (depósito: 466)</b>
Tarifa ordinaria	Gratuita	4 €	5 €	2 €	4 €
Nº días apertura/año	Entre 201-250	Entre 101-150	Menos de 100	Entre 201-250	Más de 300
Nº de horas apertura/año	856	646	198	771	1.931
<b>Nº visitas</b>	<b>3.231</b>	<b>2.128</b>	<b>799</b>	<b>5.706</b>	<b>17.027</b>
<b>Nº personas usuarias</b>	<b>516</b>	<b>357</b>	<b>211</b>	<b>3.721</b>	<b>1.840</b>
<b>Presupuesto ejecutado</b>	<b>31.195 €</b>	<b>48.513 €</b>	<b>35.483 €</b>	<b>64.630 €</b>	<b>116.425 €</b>

Ficha de identidad según INE (datos de población) y centros (2018). Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

<sup>13</sup> La recogida de datos normalizada se implantó en el año 2016, tras un periodo de consultas del SMGN con el Ministerio de Cultura y Deporte y el Instituto de Estadística de Navarra, Nastat. Desde entonces se obtiene una información sistematizada, que facilita las explotaciones que cada institución considera oportunas, a partir de una serie de consultas desarrolladas por el SMGN.

<sup>14</sup> Los datos resultantes en la estadística nacional tienen un carácter anonimizado. La elaboración de la ficha de identidad, para esta ocasión, ha sido posible gracias a la transparencia documental con la que los cinco espacios han colaborado en este estudio, a fin de hacer de ella un recurso válido, para su conocimiento y posibles estudios comparativos, en otros espacios culturales habitados por profesionales de la comunidad museística.

- a) *Una ciudad y cuatro pueblos accesibles.* Desde el punto de vista geográfico, solo un museo está ubicado en una localidad superior a 20.000 habitantes (Tudela, en la Ribera de Navarra). El resto, que no alcanza las 1.000 personas censadas, se localiza en espacios rurales donde, o bien conviven con otro equipamiento cultural, una biblioteca (Roncal, en el valle de Roncal), o bien representan al único espacio cultural de la localidad (Arteta, en el valle de Ollo; Irurre en el valle de Guesálaz y Berbinzana, en la Zona Media), en un mapa territorial afectado, como en otros lugares, por el despoblamiento rural<sup>15</sup>.
- b) *Tipología.* Los bienes culturales patrimoniales custodiados son un reflejo del acervo cultural de Navarra, con una fuerte tradición rural, una presencia de pobladores itinerantes o asentados a lo largo de los siglos y una convivencia de gentes con pensamientos religiosos diversos, pero también una muestra de una tierra exportadora de talento artístico. En definitiva, un caleidoscopio donde sumergir la mirada y percibir la riqueza de museos con temáticas tan diversas como la arqueología, la etnografía, la antropología, las bellas artes o las casas-museo de autor.
- c) *Titular y gestión.* Aunque Navarra dispone de un gran número de equipamientos culturales, como las bibliotecas o las casas de cultura, no son tantos los consistorios que han apostado por la creación y mantenimiento de un equipamiento museístico. Es el caso del Ayuntamiento de Berbinzana que gestiona el museo de forma directa. Los ubicados en Arteta e Irurre se gestionan de forma privada, mediante sendas fundaciones. En Tudela, la responsabilidad de la gestión recae en el Arzobispado de Pamplona y Tudela. En Roncal, el responsable de la gestión es una fundación integrada por representantes de la familia del tenor, Junta del Valle, Ayuntamiento de Roncal, Gobierno de Navarra y tres personalidades del campo de la música o la cultura.
- d) *Edificio, superficie y colección.* Los cinco edificios son adaptados y se construyeron entre los siglos XV y XX, de escala reducida y con preciosas historias relativas a sus antiguos usos. José Ulibarrena compró casa Fantiokorena en Arteta y la destinó a vivienda, taller artístico y a albergar la colección etnográfica, que fue creando desde la nada. En la Zona Media, el Ayuntamiento de Berbinzana aprovechó una antigua fábrica conservera, Sagarcho, para instalar su museo junto al yacimiento arqueológico descubierto, por lo que tuvo que comprar un terreno diferente al previsto, para instalar su piscina municipal. La casa de Irurre, donde recaló Lenaerts por azar, fue su lugar de residencia y de creación, durante treinta y cinco años (1971 – 2006). En Roncal, en el antiguo solar de la humilde casa donde nació Gayarre, su familia construyó una nueva vivienda, que el tenor disfrutó especialmente, durante sus estancias vacacionales; además, su mausoleo, ubicado en el cementerio de la localidad, ganó la batalla al deseo de la Reina regente M<sup>a</sup> Cristina de instalarlo enfrente del Teatro Real de Madrid. Y en Tudela, en el Palacio Decanal, que se mantiene en pie desde hace más de seis siglos, el deán don Pedro de Villalón, amigo personal de los Papas Adriano VI y Julio II, plasmó en la arquitectura del monumento, una impronta renacentista llegada desde Italia.
- Entre los cinco edificios suman 3.000 m<sup>2</sup> de superficie útil. Se trata de espacios más bien reducidos que se recorren con agrado, en una mañana o una tarde, para descubrir alguno de los casi 6.000 bienes reconocidos que componen sus colecciones estables, bastante compactas y sin tendencia a un crecimiento excesivo, aunque con bienes todavía sin reconocer que podrían en un futuro, integrarse en el catálogo de bienes inventariados de Navarra. Solo uno de ellos, el Centro Henri Lenaerts, tiene un espacio propio destinado a exposiciones temporales, pero con un carácter bastante permanente, ya que desde su inauguración, en 2014, ha programado un total de 3 muestras temporales<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> El mapa de carreteras de Navarra está dotado de una autopista, varias autovías y carreteras comarcales bastante bien cuidadas, que facilitan el desplazamiento hasta estos lugares, en vehículo propio. Sin embargo, para llegar a los cuatro espacios rurales no hay un servicio público de transporte que garantice un viaje de ida y vuelta, en el mismo día, compatible con los horarios ordinarios de apertura.

<sup>16</sup> Gracias a una enmienda parlamentaria aprobada en los presupuestos generales del año 2020, la Fundación Henri Lenaerts tiene previsto habilitar un espacio cubierto multiusos que posibilite la recepción de visitantes y la impartición de charlas, talleres y actividades varias.



e) *Horarios y tarifas*. Los cinco centros tienen un horario anual estable, condicionado por la normativa. Sin embargo, no se exige un número mínimo de horas de apertura, por lo que nos encontramos con realidades muy distintas, que oscilan entre menos de 100 y más de 300 días o, entre menos de 200 horas y casi 2.000 horas de apertura anual. En cuanto a las tarifas ordinarias, la mayoría de ellos son de pago (entre 2 y 5 euros), pero hay un centro, el de Arteta, que es siempre gratuito, excepto cuando recibe grupos, ya sean escolares o no, a los que cobra un euro por persona. Además, en cinco días señalados por la norma foral, entre ellos el Día Internacional de los Museos, si la fecha cae en día de apertura del centro, deben permitir el acceso libre; de lo contrario, no es necesario.

La Ley Foral 1/2019, de 15 de enero, de Derechos Culturales de Navarra ha abierto un nuevo abanico de oportunidades, para visitar estos centros de forma gratuita. Aunque no disponemos de datos oficiales, seguramente nuestro territorio no es ajeno al comportamiento de otras personas visitantes en Europa, donde existe un alto desconocimiento al respecto de las tarifas y ofertas especiales (70%), precisamente entre quienes deberían ser las personas beneficiarias de este tipo de oferta (Cérouz, Benoît y Eidelman, Jacqueline, 2009: 23)<sup>17</sup>.

f) *Personal*. En general, el recurso humano de estos centros es escaso. Solo dos, el de Berbinzana y el de Tudela, tienen contratado personal a jornada completa. En el resto, el recurso humano es aún más exiguo, lo que repercute directamente en el trabajo necesario de divulgación permanente, tanto de sus colecciones estables como de las actividades de promoción entorno a las mismas. Nos encontramos ante espacios sinceramente milagrosos, ya que en alguno de ellos la misma persona, con una jornada reducida, puede llegar a abrir el museo, realizar las visitas guiadas, llevar el control anual de la estadística de visitantes, preparar el plan de acción anual y coordinar su ejecución, gestionar la solicitud de ayudas económicas con terceros, realizar la memoria anual e incluso, en ocasiones, determinadas labores de limpieza. Además, aunque ninguno de ellos dispone de una asociación de amigos regulada, a veces, el trabajo en “auzolan” (comunitario, vecindario) o de tipo voluntario desarrollado por integrantes de su patronato, compensa o completa el recurso humano deficitario.

g) *Visitantes y usuarios/as*. La definición de ambos conceptos se plasma en el *Manual de recogida de datos de público Recomendaciones, Museos y CMP de Navarra (2016-2019)* y obliga a todos los centros reconocidos a entregar de forma trimestral, al SMGN, los datos de público recibido en sus espacios<sup>18</sup>.

En el año 2018, los centros de esta investigación recibieron un total de 28.891 visitas, con el siguiente perfil: residente en una Comunidad Autónoma diferente a Navarra (55,84%), visita de forma individual (57,53%), por la mañana (55,33%) y con tarifa reducida (41,81%). Este perfil anual difiere del resto de los centros reconocidos, en los que las visitas predominantes fueron de procedencia regional y con tarifa gratuita.

Así mismo, según los datos facilitados por el SMGN, este grupo de cinco centros consigue atraer cada año, un porcentaje prácticamente idéntico en grupos escolares, al conjunto de centros integrados en el SMN (los cinco centros: 17,46%; museos del Sistema: 17,52%), pero donde mayor diferencia existe es en el porcentaje de grupos no escolares que recibe cada uno de ellos, ya que los cinco museos del estudio reciben un 24,94% de grupos no escolares, mientras que los del Sistema se sitúan en un 12,53%<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Disponible en <https://books.openedition.org/deps/247> (última consulta: 15 de febrero de 2020).

<sup>18</sup> Definición de “persona visitante”: público que solicita visitar los fondos museísticos de la exposición permanente y/o de una exposición temporal de un centro, según todo tipo de tarifas y modalidad de visita. La persona visitante debe disponer siempre de su correspondiente tique de entrada.

Definición de persona usuaria: público que accede a cualquier otro servicio que el centro ofrece que no sea visita a la exposición permanente y/o temporal. El concepto engloba a: personal investigador, usuarios/as de biblioteca y de centro de documentación, asistentes a conferencias, cursos, jornadas, seminarios, talleres, conciertos, actividades teatrales, proyecciones audiovisuales o cinematográficas, servicios de restauración u otros eventos y celebraciones diversas. El público escolar que en su propio centro utilice un recurso prestado por el museo o colección museográfica permanente se considera “persona usuaria”.

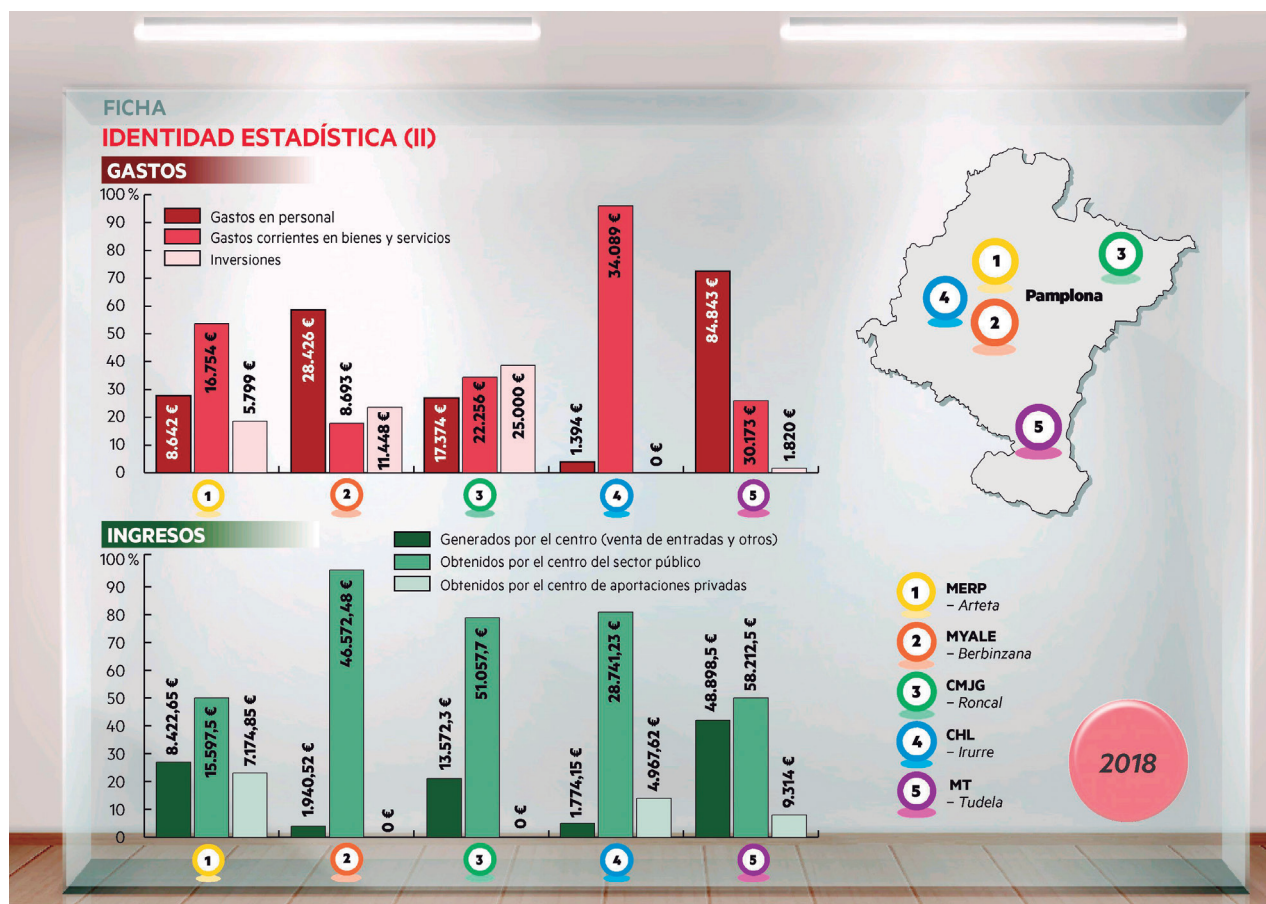
<sup>19</sup> El SMN está integrado por las siguientes instituciones: Museo de Navarra, Museo del Carlismo, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Museo Gustavo de Maeztu y Museo Muñoz Sola de Arte Moderno. En 2018, este grupo recibió un total de 89.851 visitas.

Los centros de esta investigación, al no tener espacios destinados de forma exclusiva a exposiciones temporales, habitualmente generan una visita por persona, mientras que existen museos, especialmente los del Sistema, que al disponer de un espacio para muestras temporales, una persona visitante produce más de una visita, dependiendo de las exhibiciones temporales que tengan en cada momento. Entre todos ellos existe uno, el Centro Henri Lenaerts que, desde su apertura, ha optado por acompañar de forma personalizada y mostrar al visitante, el legado de Lenaerts, en grupos reducidos, inferiores a seis personas. Y otro, el de Tudela, es el único que tiene asociado un edificio patrimonial medieval, la Catedral, lo que influye directamente en el incremento del número de visitas acogidas.

ESTADÍSTICA DE PÚBLICO														
Institución	Horario de visitas		Tarifa visita			Tipo de visita			Tipo de actividad		Residencia de visitantes			
	Mañana	Tarde	Ordinaria	Reducida	Gratuita	Individual	Grupo escolar	Grupo no escolar	Visita	Usuario	Navarra	Otras CCAA	Europa	Resto
<b>MERP</b>	2.918	313	182	0	3.049	2.211	182	838	3.231	516	1.802	1.213	177	39
<b>MYALE</b>	1.751	377	169	849	1.110	1.021	780	327	2.128	357	1.776	301	13	38
<b>CHL</b>	430	369	480	0	319	791	0	0	799	211	627	173	23	1
<b>CMJG</b>	1.569	4.137	921	1.027	3.758	1.474	3.478	741	5.706	3.721	4.163	1.501	21	21
<b>MT</b>	9.318	7.709	4.740	10.204	2.083	11.125	604	5.298	17.027	1.840	1.749	12.946	2.224	108
<b>Total</b>	<b>15.986</b>	<b>12.905</b>	<b>6.492</b>	<b>12.080</b>	<b>10.319</b>	<b>16.622</b>	<b>5.044</b>	<b>7.204</b>	<b>28.891</b>	<b>6.645</b>	<b>10.117</b>	<b>16.134</b>	<b>2.458</b>	<b>207</b>
<b>% del total de visitas</b>	<b>55,33</b>	<b>44,67</b>	<b>22,47</b>	<b>41,81</b>	<b>35,72</b>	<b>57,53</b>	<b>17,46</b>	<b>24,94</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>35,02</b>	<b>55,84</b>	<b>8,51</b>	<b>0,72</b>

Estadística de público, según datos de los centros (2018). Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

h) *Presupuesto*. Vistos los datos aportados por los centros, en el año 2018 estos ejecutaron un total de 296.246,00 euros de gasto, destinado a las partidas de personal, gastos corrientes en bienes y servicios e inversiones, financiados con aportaciones propias e ingresos generados por el titular, así como por otras fuentes de financiación provenientes del sector público y privado.



Gastos e ingresos, según datos de los centros (2018). Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

- i) Gastos. Los centros que disponen de personal a jornada completa, Berbinzana y Tudela, son los que dedicaron mayores cuantías al pago de su personal con contratos directos (Tudela el 72,52% y Berbinzana el 58,59% del total de sus respectivos presupuestos anuales) y solo la Casa-Museo Julián Gayarre destinó más del 30% de su presupuesto anual a proyectos de inversión (38,68%). Entonces, ¿cuánto les quedó para el desarrollo de actividades y actuaciones de difusión? Ese dato proporcionado para la estadística ministerial queda englobado en la partida de “gastos corrientes en bienes y servicios” junto con otros que tienen que ver con el mantenimiento del edificio o los servicios profesionales subcontratados, entre otros. Por tanto, para saber realmente cuánto dinero destinaron a la actividad de difusión, hay que hacerlo dirigiéndose directamente a cada centro. En el año 2018, el comportamiento de gasto en tareas de difusión fue el siguiente:



GASTOS DE DIFUSIÓN										
Gastos año 2018	MERP		MYALE		CHL		CMJG		MT	
	Cuántía (€)	%	Cuántía (€)	%	Cuántía (€)	%	Cuántía (€)	%	Cuántía (€)	%
Gastos de personal	8.642	27,70	28.426	58,59	1.394	3,93	17.374	26,88	84.432	72,52
Gastos corrientes en bienes y servicios	16.754	53,71	8.639	17,81	34.089	96,07	22.256	34,44	30.173	25,92
Inversiones	5.799	18,59	11.448	23,60	0,00	0,00	25.000	38,68	1.820	1,56
<b>TOTAL</b>	<b>31.195</b>	<b>100,00</b>	<b>48.513</b>	<b>100,00</b>	<b>35.483</b>	<b>100,00</b>	<b>64.630</b>	<b>100,00</b>	<b>116.425</b>	<b>100,00</b>

Gastos de actividades y actuaciones de difusión, según datos de los centros (2018). Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

El porcentaje de gasto destinado a la difusión oscila entre el 0,94% del Museo de Tudela y el 33,25% del Centro Henri Lenaerts. En la mayoría, la difusión prima sobre la inversión y todos hacen un esfuerzo por destinar una parte de su presupuesto disponible a algún proyecto divulgativo, al fin y al cabo necesario para poder dinamizar su colección, así como otras actuaciones de interés cultural.

Para sus proyectos de difusión de mayor envergadura suelen solicitar una ayuda a la Administración Pública, que no siempre obtienen, por lo que intentan cubrirlos con sus propios medios o, en el peor de los casos, renuncian a continuar con los mismos.

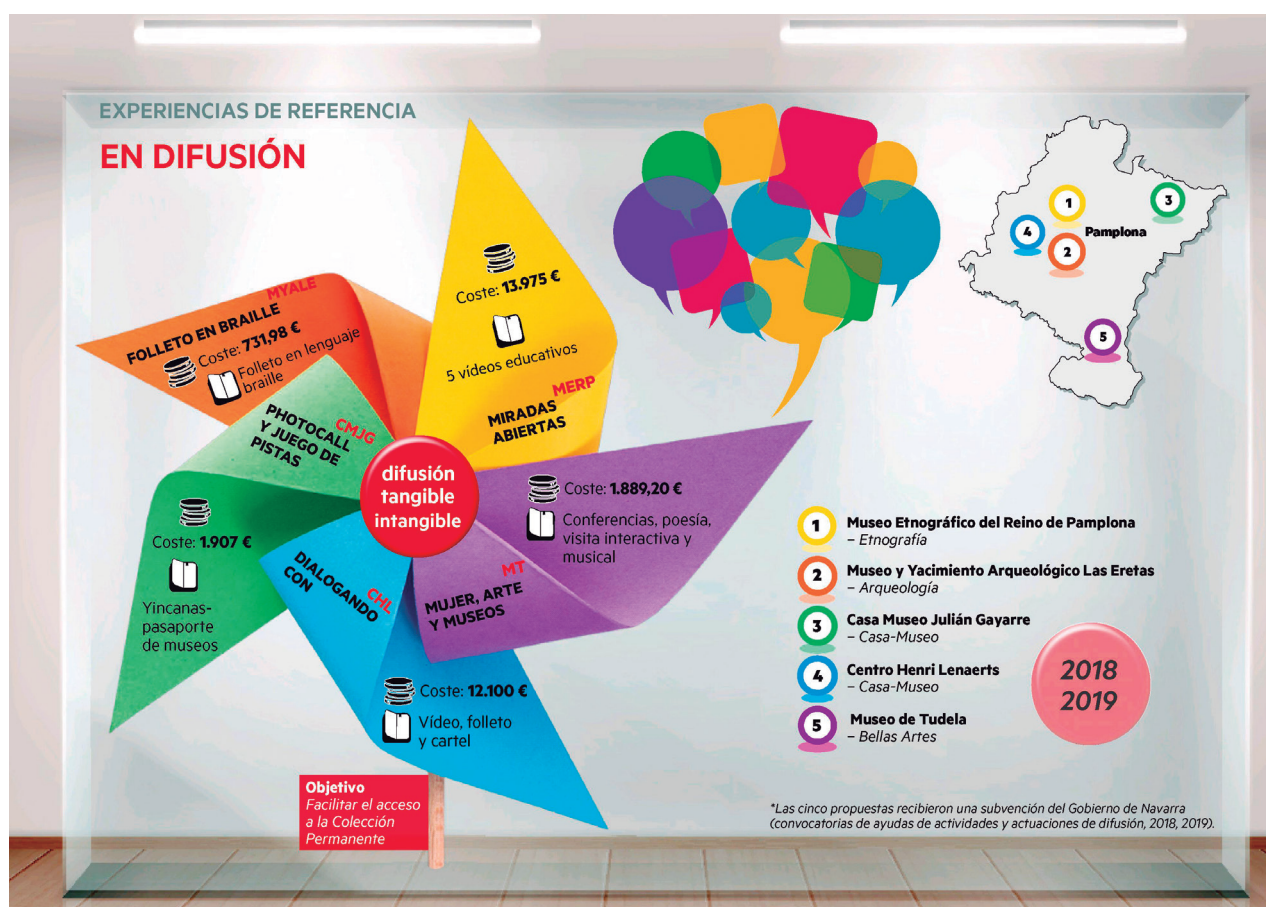
Ingresos. Se advierte que la capacidad de ingresos generados por entradas y otros servicios fluctúa entre el 42% del Museo de Tudela y el 4% del Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas de Berbinzana. Todos ellos son muy dependientes de ayudas provenientes del sector público. Además, las aportaciones privadas resultan bastante exiguas y solo un centro supera el 20%.



no hay seguridad oficial de que vayan a convocarse y, cuando se resuelven, queda generalmente muy poco plazo, para ejecutar un proyecto de cierta envergadura.<sup>22</sup>

Durante los ejercicios 2017-2019, los cinco museos fueron beneficiarios de quince ayudas, por un total de 33.438,96 euros, si bien se les abonaron 27.437,77 euros. Las razones para recibir un importe menor del inicialmente concedido fueron las siguientes: la entrega de una justificación de gasto inferior al presupuesto presentado en el proyecto y aceptado en la comisión para la concesión de la subvención, defectos en la facturación justificativa y la obtención de ingresos superiores a los inicialmente previstos, que supondría que la actividad ha generado superávit.

A modo de ejemplo, concretamos una experiencia de referencia subvencionada, en cada uno de los centros analizados.



Experiencias de referencia en difusión, según datos de los centros (2018-2019). Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

2.3.1. Museo Etnográfico del Reino de Pamplona. Proyecto: Miradas abiertas (año 2019). Presupuesto: 13.975, 50 euros. Subvención concedida: 9.782,85 euros. Ejemplo virtual.

**Contenido.** Creación de cinco vídeos educativos para hacer más accesibles los contenidos de la exposición permanente, con el objetivo general de frenar la brecha generacional, mediante el impulso de la función cultural, educativa y lúdica del museo. Temas: el baserri clave de la vida familiar, los oficios, las relaciones familiares y vecinales, la relación con el ecosistema, los cuentos y canciones populares. Duración entre 3 y 5 minutos por vídeo. Bilingüe (castellano, euskera). De usabilidad variable (antes, durante y después de la visita) y disponible en la web del centro.

<sup>22</sup> La convocatoria permite financiar proyectos correspondientes casi al año natural (enero-noviembre). Sin embargo, la mayoría de los presentados suelen ser acordes en el tiempo, con un periodo de ejecución comprendido entre la resolución de concesión y la fecha límite de la presentación de la justificación de los gastos realizados.



**Colaboración.** Vecinal (tareas de producción, vestuario e interpretación), institucional (financiación del Gobierno de Navarra y Mancomunidad de la Comarca de Pamplona; aportación de base de datos de testimonios del Ayuntamiento del Valle de Olla). Ejecución: Mentecolmena.

2.3.2. *Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana)*. Proyecto: folleto en braille (año 2018). Presupuesto: 731,98 euros. Subvención concedida: 512,39 euros. Ejemplo tangible.

**Contenido.** Elaboración de un folleto de difusión sobre los contenidos de la colección permanente en lenguaje braille, con el objetivo de hacer accesibles los fondos de la colección permanente, a personas con discapacidad visual profunda. Transcripción, impresión y encuadernación del folleto de difusión estándar. Tirada: 10 ejemplares. De usabilidad presencial e individualizada, durante la estancia en el museo.

**Colaboración.** Institucional (financiación del Gobierno de Navarra). Ejecución: Ilunión.

2.3.3. *Centro Henri Lenaerts*. Proyecto: Dialogando con (año 2018). Presupuesto: 12.100,00 euros. Subvención concedida: 8.470,00 euros. Ejemplo virtual y tangible.

**Contenido.** Producción de vídeo, folleto y cartel para la promoción de la vida y obra del artista Henri Lenaerts y de su casa-museo en Irurre, un espacio para el desarrollo de la consciencia. Un vídeo corporativo sobre la figura artística del escultor Henri, el jardín de su compañera Paulette y la casa impregnada del espíritu filosófico de vida que compartieron durante más de tres décadas. Duración de un minuto y cuarenta segundos, en castellano, colgado en la página principal de su web. Folleto y cartel en soporte papel, con una tirada de 2.000 y 150 ejemplares respectivamente, de distribución regional.

**Colaboración.** Institucional (financiación del Gobierno de Navarra). Ejecución: Gisella López, Planer y FLEXO.

2.3.4. *Casa-Museo Julián Gayarre*. Proyecto: Acciones pasaporte, yincanas (año 2018). Presupuesto: 1.907,08 euros. Subvención concedida: 1.334,96 euros. Ejemplo tangible.

**Contenido.** Creación de una silueta photocall de Gayarre, un folleto juego de pistas de la Casa-Museo y otro del pueblo de Roncal, con el objetivo de difundir, de manera lúdica y grupal, la trayectoria del tenor, así como costumbres de su pueblo, en el marco de la campaña *Musea y ¡viaja!*, pasaporte a los museos de Navarra. Diseño, maquetación e impresión del material en cartón pluma y papel, de uso exclusivo para las personas visitantes del museo, con premios incluidos y obtenidos mediante sorteo. Los folletos juego de pistas, con una tirada de 2.200 ejemplares, se editaron en castellano y euskera.

**Colaboración.** Institucional (financiación del Gobierno de Navarra y Ayuntamiento de Roncal) y vecinal (diversas empresas y establecimientos locales). Ejecución: Heda Comunicación.

2.3.5. *Museo de Tudela*. Proyecto: III Jornadas de Estudio: “Mujer, Arte y Museos” (año 2019). Presupuesto: 1.889,20 euros. Subvención concedida: 1.329,44 euros. Ejemplo tangible.

**Contenido.** Conferencias, poesía, visitas interactiva y musical a la colección permanente, catedral y claustro, para fomentar de forma lúdica y educativa el conocimiento de los fondos patrimoniales, en el marco de la semana del Día Internacional de los Museos (3 días de actividades, 15-18 de mayo). Todas las iniciativas culturales contemplaron el tratamiento de la figura femenina, a través de la Historia del Arte, reflejada en la exposición permanente y dependencias catedralicias.

**Colaboración.** Institucional (financiación del Gobierno de Navarra). Ejecución: Jorge Jiménez, Minerva Sáenz, Marta Pérez, Diego Ramírez, Belén Estaje, Tureparto e Inkietudes.

**2.4. La gestión de la difusión en los centros territoriales.** El fomento de la difusión en los museos conlleva asociadas actividades y servicios, con el objetivo de convertir a estos, en espacios atractivos donde destinar una parte del tiempo de los escolares, de las vacaciones de los turistas o del ocio de los habitantes de un territorio.

Analizados la actividad y los servicios de los cinco centros, durante el año 2018, nos encontramos con un panorama bastante similar.



Ficha actividad y servicios, según datos de los centros (2018). Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

Todos ofrecen un servicio de visita guiada, pero la mayoría no dispone de un espacio destinado a exposiciones temporales, aunque últimamente algunos han optado por integrar una muestra temporal, en los espacios destinados a la colección permanente (año 2019, Roncal y Arteta). En general, todos ofertan actividades educativas, con un perfil definido del público destinatario de las mismas y promueven actividades de difusión, que enriquecen el interés por el conocimiento de las colecciones que albergan.

Todavía las publicaciones en soporte papel gozan de mayor presencia que las de soporte electrónico y, en general, carecen del formato “guía del museo” tradicional y con carácter científico, editado después de la fecha de su ingreso en el Registro foral de instituciones museísticas. Sin embargo, todas ellas presentan información de la colección estable en sala, o a través de folletos divulgativos de su colección. En este sentido, destacan diversas iniciativas llevadas a cabo por el equipamiento de Berbinzana, para promover la accesibilidad a su colección de personas con discapacidad, como la instalación de bucles y lazos magnéticos, vídeo con lenguaje signado para sordos o QRs preparados en paneles de sala, para lenguaje signado, a través de dispositivos móviles.

Los cinco centros mantienen una web, pero con funcionalidades muy distintas entre sí. El uso de idiomas, el nivel de información, el equipo humano, la transparencia de su gestión económica, la compra *on line* de entradas, el visionado de la colección o las novedades imprimen en una sociedad cada vez más tecnológica, una huella de reputación institucional, que sin darnos casi cuenta va calando en el imaginario social.

Una web nunca podrá sustituir a la vista física y sensorial de un museo, pero sí producir otro tipo de conocimientos previos y posteriores, que aporten al visitante datos que le ayuden a tener una experiencia más gratificante, cuando decida visitar personalmente un museo. No importa tener una web básica, pero sí tenerla constantemente actualizada, con propuestas diversas entorno a su colección, fácilmente usable y con un mínimo diseño atractivo. Ahora mismo, cualquiera

puede darse una vuelta a golpe de clic y hacerse una idea sobre su próxima visita a cualquiera de estos museos propuestos. De la misma manera, los museos tienen que ser conscientes de favorecer la comunicación con sus visitantes, con quienes ya lo hacen habitualmente, e intentar atraer a quienes podrían hacerlo de forma novedosa, por primera vez<sup>23</sup>.

Seguramente quienes se acerquen hasta estos lugares no encontrarán grandes tiendas ni restaurantes de franquicia museística, tampoco aparcamientos subterráneos de pago, pero sí alguna zona donde dejar tranquilamente su vehículo, junto a una fuente de piedra o un frontón antiguo y preguntar a algún vecino o vecina por el museo. Será sencillo llevarse un grato recuerdo de las personas que les atiendan, de su intercambio de pareceres, de las fotos que tomen sin colas de gente y de los bienes que visiten porque no los encontrarán en otros lugares de temática similar. Estos museos simbolizan una parte del portal del patrimonio cultural museístico que teje el territorio de Navarra, puntada a puntada, a través del espacio y el tiempo.

**2.5. Las voces de las profesionales.** A través de una encuesta dirigida a las profesionales de los centros nos planteamos enriquecer y compartir el conocimiento sobre cinco líneas de reflexión. Éste ha sido el resultado<sup>24</sup>.

*2.5.1. El museo, un dispositivo de mediación cultural territorial.* ¿Cómo llegan a un público de proximidad y/o lejanía que en la mayoría de las ocasiones, vagamente conocen sus hábitos?

Desde el punto de vista tangible, la cartelería, los folletos o las notas de prensa, con tendencia al uso de al menos dos idiomas (castellano, euskera) son las más habituales, pero hay algo que está por encima de estos soportes: la idea de estar constantemente creando marca en cualquier iniciativa que se tome, a través de la señalética, la ropa del personal o las ventanillas en la tienda, por ejemplo. En algún centro se subraya la importancia de las reuniones iniciales con la cadena de colaboradores habituales y otros agentes sociales a la hora de iniciar y también de evaluar cualquier proyecto puesto en marcha.

Desde el punto de vista virtual, todos ellos disponen de web y tienden al uso cada vez mayor de diferentes redes sociales. Solo uno de ellos dispone de un formato de boletín electrónico, que envía periódicamente a una base de datos segmentada. Hay una preocupación naciente por generar contenidos de calidad mediante el uso de fotografías y vídeos incluso, en tiempo real, así como el uso de hashtags que identifiquen al centro.

*2.5.2. El museo, un lugar de difusión comprometido con los valores sociales del siglo XXI.* Las responsables han elegido entre una veintena valores, aquellos que de forma más sobresaliente se identifican con la difusión de sus centros.

Los valores local y educativo han sido más prioritarios que los de inclusión y creación. A estos les siguen los relacionados con la accesibilidad, la interacción, la participación, la singularidad y el patrimonio. Otros, hasta veinte, se han quedado por el camino.

Ciertamente, su divulgación es predominantemente local y dirigida especialmente al colectivo educativo. La participación del vecindario y el dotar a la difusión de un componente educativo con el que el público aprenda nuevas metáforas, conceptos y prácticas o se acerque a valores y experiencias que desconoce, reflejan una parte importante de sus modos de comunicación.

*2.5.3. El museo, un espacio de servicio público personalizado.* ¿A qué tiene derecho la persona visitante en el museo? Relacionamos las sugerencias de los centros.

Priman los derechos relacionados con la información veraz, la atención óptima y la participación. Existe un segundo bloque que comprende el derecho al disfrute de una exhibición de calidad, con una accesibilidad en condiciones de igualdad,

<sup>23</sup> Tan negativo es recibir la misma propuesta dos o más veces mediante un correo electrónico y en el mismo día y/o semana, como no recibir nada. Entre septiembre y diciembre de 2019 realicé una ficha excel donde fui incluyendo las propuestas de actividad cultural de los centros reconocidos que llegaban a mi correo laboral (exposiciones, conferencias, vistas guiadas, cursos, etc.). Aunque los cinco centros de este estudio promovieron actividades, solo recibí información de uno de ellos y en una sola ocasión. En definitiva, tener una buena base de datos segmentada, para decidir en cada momento a quién, por qué y para qué un museo va a remitir una determinada información, más allá de la remisión a los profesionales y público habitual del sector, resulta básica.

<sup>24</sup> Para consultar el cuestionario completo, dirigirse directamente a cualquiera de los centros participantes.



respetando a cada persona visitante, sin discriminarla, usando como lenguas vehiculares el castellano o el euskera, permitiéndole grabar o tomar imágenes, para su uso personal, así como manifestar sus quejas y sugerencias, en los soportes dispuestos para ello, de un patrimonio cuya conservación es inherente a la existencia del centro. Completan este elenco de derechos unas buenas condiciones de seguridad e higiene y el derecho a expresar sus opiniones en el libro de visitas.

*2.5.4. El museo, un intérprete extramuros.* A través de una lista de cien personas e instituciones han tenido que optar por tres con las que habitualmente establecen lazos de colaboración o podrían hacerlo en un futuro, para proponer un ejemplo de actividad realizada o en proyecto.

La oferta de elección era amplia. Sin embargo, la gran mayoría se ha decantado por propuestas de carácter asociativo: con el sector profesional del territorio (Ondarezaín/ Asociación de gestores de museos, colecciones museográficas permanentes y otros centros de exhibición pública de Navarra), con el de la conservación y la restauración (ACRE/Asociación de Conservadores Restauradores de España) y también con los más jóvenes (Asociaciones de estudiantes universitarios y Asociación Patrimonio para Jóvenes). A nivel cultural, el ICOM, otros centros museísticos reconocidos de Navarra y alguna casa de cultura completan sus propuestas. Desde el punto de vista educativo, han elegido los centros escolares y los conservatorios, como instituciones con las que estrechar lazos de colaboración. De una forma menos contundente aparecen iniciativas relacionadas con alguna oficina de turismo, un medio de comunicación, un grupo de música o un coleccionista.

En definitiva, a la hora de colaborar para la puesta en marcha de iniciativas la tendencia es hacerlo con el propio sector museístico. Ir más allá del ámbito cultural es un campo más bien pendiente de explorar.

*2.5.5. El museo, un evaluador de su actividad de difusión.* ¿Evalúan los centros sus acciones de difusión, mediante indicadores cuantitativos y cualitativos previamente establecidos? Dos centros manifiestan que no lo hacen.

De los otros tres, uno está principalmente centrado en evaluar qué ocurre con su página web y sus redes sociales disponibles, controlando el número de vistas únicas, de personas usuarias, búsquedas orgánicas, páginas vistas...A través de diferentes herramientas proporcionadas desde sus perfiles en redes sociales evalúa las estadísticas de sus publicaciones.

Los otros dos centros mencionan el uso de indicadores cuantitativos, para categorizar a sus visitantes, por lugares de procedencia y desagregación por sexo. Las evaluaciones cualitativas que realizan son encuestas dirigidas a las personas visitantes, para valorar su experiencia integral, tras su paso por el museo. Uno de ellos tiene hábito de evaluar cualitativamente las visitas escolares realizadas, mediante entrevistas en profundidad con el profesorado.

La evaluación de las actividades y actuaciones de difusión en un museo, de su propia difusión y de la respuesta del público potencial y real son aspectos que debiéramos diferenciar. Se deduce que cuando se hacen, las evaluaciones tienen un carácter bastante genérico: se emplean técnicas de investigación estándares, preguntando en la mayoría de los casos y observando en otros, pero los estudios nunca son cuantitativos o cualitativos porque su dimensión depende de lo que realmente queramos evaluar, con criterio y en función del objetivo de la investigación. Cada evaluación es única y la interpretación de los datos obtenidos requiere de tiempo, recursos económicos, formación, participación de los profesionales y del público. Nos falta cultura evaluativa que nos ayude a conocer realmente a nuestro público.

### 3 ■ CONCLUSIÓN

El cierre de estas reflexiones se produce al final de la primera semana de confinamiento producido en España, por la peligrosidad del nuevo coronavirus, COVID-19. Las cinco instituciones de esta investigación han ido encerrándose de puertas hacia adentro y se han visto obligadas casi, de un día para otro y de forma inesperada, a repensar su difusión. Algunas de ellas, gracias a sus posibilidades tecnológicas, siguen abiertas *on-line* proponiéndonos alternativas, para ocupar nuestro tiempo durante este mal sueño pasajero.

Esta fase excepcional escampará. Las debilidades y fortalezas interiores, así como las amenazas y oportunidades exteriores de cada uno de estos cinco centros, que a modo de un DAFO sugerimos a continuación, volverán a aflorar como la primavera.

Más pronto que tarde estos museos se reencontrarán con su público, ese que de forma natural los visita, ya casi más de forma virtual que física, con la esperanza de encontrar respuestas a su propia vida, su disfrute y aprendizaje.

La normalidad tardará en volver, pero regresará. Y es ahí donde la difusión deberá jugar un papel sobresaliente, para la captación de cualquier tipo de público, pero especialmente el ajeno al museo, para integrarlo en algún momento de su vida cotidiana, como si el museo fuera una prolongación del salón de su hogar, donde sentirse seguro y cómodo, sin miedo al desconocimiento y abierto a gozar de experiencias sin límite.

Y tendremos que estar preparados para continuar afirmando que Navarra sigue siendo una tierra de contrastes y de diversidad, donde sus museos son un ejemplo más de cada una de las ventanas patrimoniales disponibles abiertas al mundo, para practicar el derecho constitucional de acceso a la Cultura de toda la ciudadanía, en condiciones de igualdad. Una vez más, la difusión tendrá que estar ahí, para mostrarnos que esto es así, en la Navarra de la quinta estación<sup>25</sup>.



DAFO de los centros. Fuente: J. M. Marco e I. Mitxitorena.

<sup>25</sup> La quinta estación, campaña promovida en la Feria Internacional de Turismo FITUR 2020, por la Dirección General de Turismo, Consumo y Comercio del Gobierno de Navarra engloba bajo el lema “Navarra 5 tiempos, 5 estaciones/Nafarroa 5 garai, 5 urtaro”, la manera de vivir Navarra como una experiencia singular y única, a lo largo de todo el año. Disponible en: <https://www.navarra.es/es/noticias/2020/01/17/navarra-presenta-en-fitur-2020-la-quinta-estacion-la-experiencia-singular-y-unica-que-el-territorio-ofrece-a-lo-largo-de-todo-el-ano> (última consulta: 22 de marzo de 2020).

## ABREVIATURAS

ACRE	Asociación de Conservadores Restauradores de España
CHL	Centro Henri Lenaerts
CMJG	Casa Museo Julián Gayarre
CMP	Colecciones Museográficas Permanentes
ICOM	Consejo Internacional de Museos
INE	Instituto Nacional de Estadística
IPV	Institución Príncipe de Viana
MERP	Museo Etnográfico del Reino de Pamplona
MYALEB	Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana)
MT	Museo de Tudela
SMGN	Servicio de Museos del Gobierno de Navarra
SMN	Sistema de Museos de Navarra

## BIBLIOGRAFÍA

### Arteta. Museo Etnográfico del Reino de Pamplona

- ULIBARRENA, JOSÉ (1990). Catálogo del Museo etnográfico del Reino de Pamplona. Arteta (Valle de Olla): Edición Fundación Mariscal Pedro de Navarra.
- Web: <https://museoetnograficoarteta.wordpress.com/>.
- Cuentas en redes sociales: Facebook y Twitter (@museoetnoarteta).

### Berbinzana. Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas

- ARMENDÁRIZ, JAVIER (2017): Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana, Navarra) en Boletín del Museo Arqueológico Nacional, nº extra 35. Madrid, pp.1960-1963.
- Web: <http://eretas.es/es/informacion/introduccion.php>.
- Cuentas en redes sociales: Facebook, Instagram y Twitter (@museoeretas).

### Irurre. Centro Henri Lenaerts

- ALIENDE, ANA Y GARRIDO, JULIÁN (2016). Centro Henri Lenaerts y Jardín de Paulette. Irurre: Edición Fundación Henri Lenaerts.
- Web: <https://centrohenrilenarts.com/>.
- Cuentas en redes sociales: Facebook, Instagram y Twitter (@centrohlenaerts).

### Roncal. Casa Museo Julián Gayarre

- SALVOCH, ÓSCAR (2018). La voz del paraíso. Pamplona: Ediciones Eunat.
- Web: <http://www.juliangayarre.com/>.
- Cuentas en redes sociales: Facebook e Instagram.

### Tudela. Museo de Tudela

- ZARDOYA, AMAYA y BLÁZQUEZ, AURELIA (2009). Guía del Museo del Tudela. Tudela: Edición Palacio Decanal de Tudela. Web: <http://museodetudela.com/>.
- Cuentas en redes sociales: Facebook, Instagram y Twitter (@MuseodeTudela).

### Otros

- MARCO, JUANA M<sup>a</sup> y MITXITORENA, ITXASO
- Cuenta en redes sociales: Twitter (@juanamarco, @Pixiydixiz).







# INTERACCIÓN CON EL PATRIMONIO









## Presentación ■ Natalia Juan, Guillermo Juberías y Jesús Pedro Lorente

La cuarta de las secciones de *Cultura, territorio y patrimonio* fue la de mayor amplitud temática, destinada por completo al análisis de las diferentes formas en que el ser humano interviene sobre el patrimonio, desde la destrucción del mismo, a su rehabilitación, analizando también la relación entre arte contemporáneo y patrimonio y, finalmente, el aprovechamiento de este para el impulso cultural y económico de determinadas áreas como las comarcas del Maestrazgo (Teruel) o las Cinco Villas (Zaragoza).

El primero de los ponentes de la subsección sobre destrucción del patrimonio fue Diego Arribas, artista y docente. Dedicó su tesis doctoral a la relación entre arte, industria y medio rural, tomando como punto de partida las experiencias desarrolladas en la localidad turolense de Ojos Negros, en el territorio montañoso de Sierra Menera, un espacio con explotaciones mineras desde la Antigüedad. Precisamente, de estas actuaciones y de las complejas vicisitudes de la conservación del patrimonio industrial en Aragón trató su ponencia. El Dr. Arribas abordó casos tan preocupantes como el de Averly en Zaragoza o la situación de la Central Térmica de Andorra, cuya producción cesó definitivamente en febrero de 2020. La falta de concienciación de ciertas autoridades sobre el valor patrimonial de estos centros industriales fue una de las cuestiones apuntadas por Arribas.

La siguiente de las intervenciones, ya en la subsección rehabilitación del patrimonio, fue la de Sixto Marín, resultando ser complementaria a la de Diego Arribas, pues si éste planteaba la destrucción del patrimonio industrial, el profesor Sixto Marín ilustraba diferentes actuaciones orientadas a la recuperación del patrimonio rural en pueblos anteriormente deshabitados del Pirineo aragonés. Él mismo dedicó su tesis doctoral a esta cuestión y actualmente, además de la labor arquitectónica, se dedica a la docencia como profesor asociado del área de Urbanismo y Ordenación del Territorio en el Grado de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. La recuperación de antiguos núcleos deshabitados constituye una tendencia esperanzadora y, con esta ponencia, se demostraron las posibilidades que ofrecen los pueblos abandonados, sobre todo en una era como la actual en la que existe una moda de regreso al ámbito rural potenciada por la situación de pandemia.

En estos entornos de baja densidad poblacional, un patrimonio especialmente amenazado por los nuevos tiempos es el religioso. Julio Ramón, historiador del arte y director del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, abordó esta cuestión, un aspecto que también se encuentra analizando en su tesis doctoral actualmente en curso. En su ponencia nos presentó los casos de algunos monasterios desamortizados en el siglo XIX y posteriormente abandonados y arruinados. Entre ellos, se encuentran algunos de gran valor patrimonial como el monasterio nuevo de San Juan de la Peña, Huesca, o el de Rueda, en la provincia de Zaragoza, importantes enclaves del patrimonio histórico-artístico aragonés que estuvieron en penosas condiciones de conservación hasta las intervenciones públicas de las últimas décadas. El ponente se centró en las campañas de restauración y recuperación de estos espacios.

Sobre los encuentros con el patrimonio versó la ponencia incluida en la subsección encuentros con el patrimonio de José Prieto Martín, director de la unidad predepartamental de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Tanto en su presentación como en el texto que ha preparado junto a Vega Ruiz, ahondó en los encuentros de escultores del Valle de Hecho, Huesca, entre 1989 y 1991, actuaciones que lograron gran repercusión mediática en aquel momento. José Prieto nos presentó las esculturas realizadas para los tres encuentros que tuvieron lugar esos años y en su texto con Vega Ruiz ha incluido abundantes imágenes de estas intervenciones que seguramente resulten de gran interés para estudiosos del tema.

Sobre el aprovechamiento del patrimonio cultural para el desarrollo social, demográfico y económico en áreas rurales versaron las ponencias de la subsección patrimonio como recurso. En ella se incluyeron los trabajos de Sofía Sánchez y de Ana Revilla. La primera trabaja como Técnico de Patrimonio Cultural de la Comarca del Maestrazgo y es miembro del grupo de investigación OAAEP. Defendió recientemente su tesis doctoral sobre las diferentes actuaciones que desembocaron en el surgimiento del Parque Cultural del Maestrazgo. La Dra. Sánchez abordó cuestiones como la recuperación de espacios públicos de muy diversa índole: cárceles, hornos, molinos, hospitales, etc., que han sido reutilizados para fines culturales en

un territorio especialmente afectado por la pérdida poblacional. La ponente reflexionaba sobre una cuestión importante: a pesar de las actuaciones llevadas a cabo, el territorio ha seguido perdiendo población, pero esta circunstancia no debe llevarnos a desdeñar el trabajo realizado a lo largo de todos estos años.

La última de las ponentes fue Ana Revilla, comisaria independiente y una de las impulsoras de *Encuentra*, los encuentros de artistas en Uncastillo, en la comarca zaragozana de las Cinco Villas, que han funcionado entre 2005 y 2018. Ana Revilla reflexionó sobre cómo estas iniciativas culturales contribuyeron a dinamizar la vida cultural y la economía no solo de Uncastillo sino de toda la comarca, dando lugar a actividades como conciertos, exposiciones, *performances*, debates, etc. En su texto, la autora describe detalladamente las actuaciones llevadas a cabo en las sucesivas ediciones de *Encuentra* y cómo todas ellas consiguieron un importante impacto creativo en el medio rural.

# Ese patrimonio del que usted me habla. Inhibición y complicidades en la destrucción del patrimonio industrial de Aragón

**Diego Arribas** ■ Doctor en Bellas Artes

Investigador en la Universidad del País Vasco UPV/EHU

Periódicamente, asistimos en Aragón a nuevos capítulos de destrucción de los vestigios de la actividad industrial en su territorio. La consideración y el respeto hacia el patrimonio de la industria en esta comunidad es una de las asignaturas pendientes que el Gobierno de Aragón arrastra desde hace varias décadas. Las instituciones no han entendido todavía la importancia del legado de la actividad industrial y de su papel en la historia del desarrollo socioeconómico de la comunidad. En un momento en el que la despoblación centra el debate político y la dramática supervivencia de una gran parte del territorio aragonés está en juego, se hace necesario volver la mirada a las grandes epopeyas industriales para entender nuestro pasado y convertir su herencia en nuevas estrategias de futuro.

Este artículo recoge algunos episodios de destrucción patrimonial, consentidos o impulsados por las instituciones aragonesas, en contra del criterio de los especialistas que señalaron la importancia histórica de estos hitos y la conveniencia de su conservación, mantenimiento y asignación de nuevos usos.

## 1 ■ EL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN ARAGÓN

El interés institucional por el patrimonio industrial de Aragón es un fenómeno reciente que arranca en 1999, con la Ley del Patrimonio Cultural Aragonés (Ley 3/1999, de 10 de marzo), en la que se contempla la atención a este patrimonio dentro del Título Cuarto, Artículo 73, al referirse al *Patrimonio de carácter industrial*: “Constituyen el patrimonio de carácter industrial aquellos bienes de carácter etnográfico que forman parte del pasado tecnológico, productivo e industrial aragoneses y son susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica”<sup>1</sup>.

A lo que añade su voluntad de desarrollar ese estudio con la creación de una institución museística desde la que impulsarlo: “Deberá crearse un Museo de la Ciencia y de la Técnica como centro para la preservación y el estudio del patrimonio de carácter industrial”<sup>2</sup>.

Al margen de la formulación de esta loable intención aún no materializada, Aragón continúa muy por detrás de otras comunidades autónomas que hace tiempo que han entendido y asumido la necesidad de preservar los vestigios industriales de su historia más reciente, desplegando los recursos necesarios para convertir su patrimonio industrial en un activo que impulse el desarrollo socioeconómico de su territorio.

En el año 2000, el Ministerio de Cultura abordó un ambicioso plan de inventariado de nuestro patrimonio industrial. El Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE, desplegó dos planes de carácter nacional: el primero de ellos el Plan Nacional de Patrimonio Industrial, para cuya elaboración solicitó a las comunidades autónomas una selección de los elementos de carácter industrial más notables de su territorio. Cuando la solicitud llegó a Aragón, el contador de dicho inventario estaba prácticamente a cero. De hecho, junto a Baleares y las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla, fue la última comunidad autónoma en presentarlo, ya a finales de 2003, después de un ímprobo trabajo de sus responsables.

---

<sup>1</sup> Ley 3/1999 de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, Col. Textos Legales, 81, Gobierno de Aragón, 1999, Zaragoza.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



El inventario se remitió a TICCIH<sup>3</sup> España, que confeccionó un catálogo bajo el título *100 elementos del Patrimonio Industrial en España*. La selección del conjunto de elementos de Aragón se centró en ocho de ellos. Con esos 100 elementos se confeccionó una exposición itinerante, que arrancó en Madrid en marzo de 2011 y ha ido recalando desde entonces en distintos puntos de nuestra geografía, hasta completar su presencia en todas las comunidades autónomas. Los elementos seleccionados de Aragón son:

Fundición Averly. Zaragoza  
 Fábrica de cervezas La Zaragozana. Zaragoza  
 Electrometalúrgica del Ebro. Sástago (Zaragoza)  
 Central hidroeléctrica El Run. Seira (Huesca)  
 Fábrica de Harinas Polo. Villanueva de Gállego (Zaragoza)  
 Fábrica de cementos Portland. Morata de Jalón (Zaragoza)  
 Fábrica de material eléctrico GIESA. Zaragoza  
 Paisaje minero de Val de Ariño (Teruel)

El segundo plan corresponde al Plan Nacional del Paisaje Cultural, en coherencia con la adhesión de España al Convenio Europeo del Paisaje, firmado en Florencia en el año 2000. En esta ocasión fue el propio IPCE quien se encargó de la labor de identificación de los paisajes culturales. El instituto desarrolló nueve actuaciones correspondientes a otras tantas tipologías de paisaje cultural de nuestro país, entre las que figura el paisaje industrial de las minas de Sierra Menera, en el término de Ojos Negros (Teruel). La selección de esos nueve elementos se publicó bajo el título *El paisaje. De la percepción a la gestión*<sup>4</sup>.

Vemos como el componente patrimonial de la huella industrial de la minería en Teruel despierta el interés de las instituciones nacionales, al incluirse en sus dos grandes planes del patrimonio industrial. Un reconocimiento que debería conducir a integrar estos elementos en los planes y estrategias de desarrollo, ahora que se vive un momento de emergencia demográfica en el marco reivindicativo de la llamada *España vaciada*.

No son los únicos elementos existentes en esta provincia. El cese de la actividad industrial ha dejado tras de sí un buen número de cadáveres exquisitos que esperan una nueva oportunidad. La azucarera de Santa Eulalia o la central térmica de Aliaga son dos ejemplos. Algunas iniciativas en curso confirman esta nueva vía: el museo minero de Escucha, el parque tecnológico-minero de Andorra o el museo de Utrillas, son respuestas a la profunda reconversión que afectó a las cuencas mineras turolenses. También el arte contemporáneo ha generado propuestas creativas a este patrimonio a través de iniciativas como la convocatoria *Arte, industria y territorio*, desplegada en las minas de Sierra Menera desde el año 2000. Una fórmula que propició una serie de actuaciones colectivas de artistas e instituciones que desembocaron en la incoación del expediente para la creación del Parque Cultural de Sierra Menera en 2011.

Otro ejemplo es la transformación de la antigua Fábrica Noguera de Beceite en un dinámico centro de creación y exposición de arte, impulsado por la desaparecida artista Gema Noguera. Son apuestas de futuro, planteadas desde el arte contemporáneo, que en tiempos de recesión pueden constituir una oportunidad de orientar y acompañar los planes institucionales de impulso y desarrollo de los sectores productivos más vulnerables. Como muestra, bastaría una mirada a las iniciativas desplegadas en Alemania, como los de la Cuenca del Ruhr o el proyecto *Ferrópolis*, en las minas de carbón de Dessau.

En Aragón, hubo que esperar al año 2004 para acometer la labor de inventariado de su patrimonio industrial. Hasta entonces, al margen de interesantes estudios aislados de especialistas, sobre todo en el ámbito de la arquitectura industrial, el concepto global de patrimonio industrial aragonés no había gozado de la atención que merecía. El impulso definitivo vino

<sup>3</sup> TICCIH: The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage. El Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial, en español.

<sup>4</sup> CRUZ PÉREZ, Linarejos. ESPAÑOL-ECHÁNIZ, Ignacio. (2009) *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Editorial Liteam, Madrid.

de la mano del director general de Patrimonio del Gobierno de Aragón, Jaime Vicente Redón, que abordó la elaboración de un catálogo del *Patrimonio industrial y la obra pública de Aragón*, a través de un equipo de investigación de la Universidad de Zaragoza, encabezado por la profesora María Pilar Biel Ibáñez, doctora en Historia del Arte, miembro de TICCIH España y una de las principales especialistas en arqueología industrial de nuestro país<sup>5</sup>.

Los resultados se presentaron tres años después divididos en tres bloques de elementos patrimoniales: *Patrimonio preindustrial*, *Patrimonio industrial* y *Obra pública*.

Al margen del trabajo de inventariado de los elementos patrimoniales de carácter industrial de Aragón, hay que destacar como una valiosísima fuente de documentación e información sobre las novedades que se generan en torno a este patrimonio, la revista digital que se edita desde Mas de las Matas (Teruel), coordinada por Javier Díaz Soro y Sussanna Anglés Querol. Se trata de *Cuadernos de Cazarabet*. La revista se define como “revista de museología e iniciativas de la sociedad civil aragonesa en torno al patrimonio cultural”<sup>6</sup>. Mensualmente recoge noticias, artículos y publicaciones que aparecen a nivel nacional e internacional. La edición que recopila específicamente todo lo relativo al patrimonio industrial se edita bajo el título de *Alarifes*.

Este recurso *on-line* constituye una valiosísima fuente continuamente actualizada sobre el patrimonio industrial. Una herramienta para el estudio que todos los interesados en esta materia pueden disfrutar mensualmente y cuyo excelente trabajo de compilación recibió en 2015 el *Premio al Periodismo Cultural*, otorgado por el suplemento Artes & Letras del Heraldo de Aragón.

### 1.1. La desigual atención al patrimonio industrial en las comunidades autónomas

En nuestro país, Catalunya fue la primera comunidad en incorporar políticas activas de identificación, catalogación, conservación y reutilización de su rico patrimonio industrial, especialmente el fabril. La seguirían el País Vasco, Andalucía, Asturias y, cada vez con mayor fuerza, Castilla-La Mancha. Estas comunidades, además de reconocer la importancia del trabajo de hombres y mujeres en el desarrollo socioeconómico de sus comunidades, impulsan la recuperación y dignificación de esta parte de la historia tradicionalmente desterrada de las crónicas oficiales. Tras años de riguroso trabajo, ya han podido constatar cómo el interés por este capítulo de nuestro pasado se traduce en beneficios económicos asociados al turismo. Comprueban, en suma, que la investigación sobre la historia del trabajo y de los escenarios de los centros de producción (fábricas, talleres, minas...), justifican la atención institucional y la asignación de recursos para su rehabilitación y valorización, como un signo más de identidad de su comunidad.

En ocasiones se trata de edificios de un alto valor arquitectónico que acogen fábricas, talleres y otras construcciones industriales que tienen que seguir compitiendo con la consideración de hermana pequeña del patrimonio protegido, muy por detrás de las construcciones de instituciones tradicionalmente vinculadas al poder: castillos, palacios, iglesias o catedrales. Con este reconocimiento, muchos años después que la de otros países europeos, se materializa la necesidad de revisar la desigual atención que la Administración presta a la rehabilitación de edificios religiosos y a los de carácter civil. Un debate abierto en el que los bienes privados de los primeros continúan gozando de una injustificada ventaja económica e institucional, sustentada con fondos públicos, en detrimento de los segundos.

Aragón sigue muy lejos de dispensar al patrimonio industrial la atención y la consideración que merece. Un desdén que, a su vez, se traslada desde las instituciones a la población, considerando el legado industrial más como un estorbo que como una oportunidad para el desarrollo territorial. Así, hemos asistido en los últimos años a episodios sangrantes de destrucción de elementos del patrimonio industrial, sin que el Gobierno de Aragón intercediera por ellos, inhibiéndose siempre, o avalando incluso, en algunos casos, su destrucción.

<sup>5</sup> Pilar Biel presentó en 2007 un resumen del catálogo en las *Jornadas de Patrimonio Industrial y la Obra Pública*, celebradas en Zaragoza los días 16, 17 y 18 de abril de 2007. Las actas de dichas jornadas se han publicado con el mismo título, por el Gobierno de Aragón- Departamento de Educación, Cultura y Deporte, en la Colección Actas, nº 71, Zaragoza, 2007.

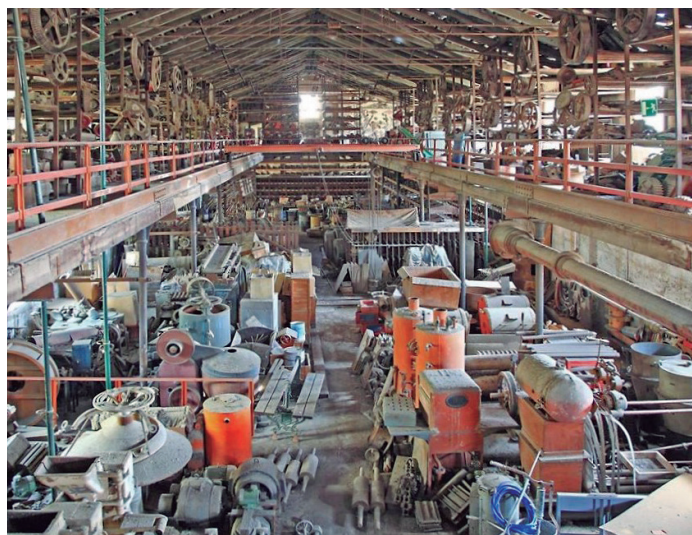
<sup>6</sup> [www.cazarabet.com](http://www.cazarabet.com)

## 2 ▪ TRES EJEMPLOS DE DESTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN ARAGÓN

### 2.1. Fundición Averly

Uno de los más sonados fue el caso de la Fundición Averly en Zaragoza, uno de los elementos seleccionados por TICCIH en su catálogo *100 elementos del Patrimonio Industrial en España*. Averly es una fundición que comienza su producción en Zaragoza en 1863. A lo largo de sus 130 años de existencia se fundieron numerosos elementos artísticos, piezas para maquinaria industrial y agrícola o equipamientos comerciales, así como infraestructuras y mobiliario urbano para Zaragoza, otras ciudades españolas e, incluso, europeas. Se trataba de una villa-factoría que formaba un conjunto en el que se integraban el espacio fabril, el residencial de los propietarios, las oficinas, archivos, almacén, suministros y una zona ajardinada, constituyendo según Pilar Biel, “Un testimonio único en España de una tipología fabril: la villa-factoría propia de mediados del siglo XIX y relacionada con modelo de negocio descrito” (BIEL, 2013).

En 2010 la constructora Brial compró la fábrica para construir pisos. Desde asociaciones y especialistas en defensa del patrimonio como APUDEPA (Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés) se solicitó la protección integral de este conjunto para evitar su derribo, mediante la declaración de *Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjunto de Interés Cultural y en la figura de Conjunto Histórico*.



Interior de la Fundición Averly, Zaragoza, antes de su demolición.  
Fuente: Carlos Blázquez.



Derribo de las naves de la Fundición Averly de Zaragoza, en 2016.  
Fuente: Heraldo de Aragón.

Una cicatera resolución de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón catalogó en 2013 como *Bien Catalogado del Patrimonio Cultural Aragonés* tan solo la tercera parte de la propiedad: la entrada principal y la vivienda familiar. En febrero de 2014 las Cortes de Aragón desestimaron dos proposiciones no de ley que pedían catalogar la totalidad de la vieja factoría zaragozana y, finalmente, en 2016, después de una enconada lucha de la ciudadanía por conseguir su protección que llegó hasta al Tribunal Supremo, la piqueta acabó derribando las instalaciones.

En este caso, la falta de consideración hacia el patrimonio industrial no estaba sólo en las constructoras que buscan pingües beneficios en operaciones como esta. También le acompañó la falta de formación e imparcialidad de los técnicos de la Dirección General de Patrimonio en este ámbito. Y, por último, también fue determinante la administración de Justicia, que antepuso los intereses de una constructora a la defensa del patrimonio cultural. Así quedó patente en este caso, al imponer el Tribunal Superior de Justicia de Aragón un millón de euros a APUDEPA para poder aplicar las medidas cautelares de suspensión del derribo. Por si quedaba duda, este mismo tribunal y el Supremo rechazaron el recurso que presentó APUDEPA para salvar el conjunto, considerando que los informes presentados eran “insuficientes”<sup>7</sup>. Una vez más, los informes de los especialistas son despreciados, en este caso por un juez.

<sup>7</sup> Para contrastar este argumento, pueden consultarse la solicitud y todos los informes periciales presentados por APUDEPA en su página web: <https://apudepa.com/averly/informespericialesaverly/>

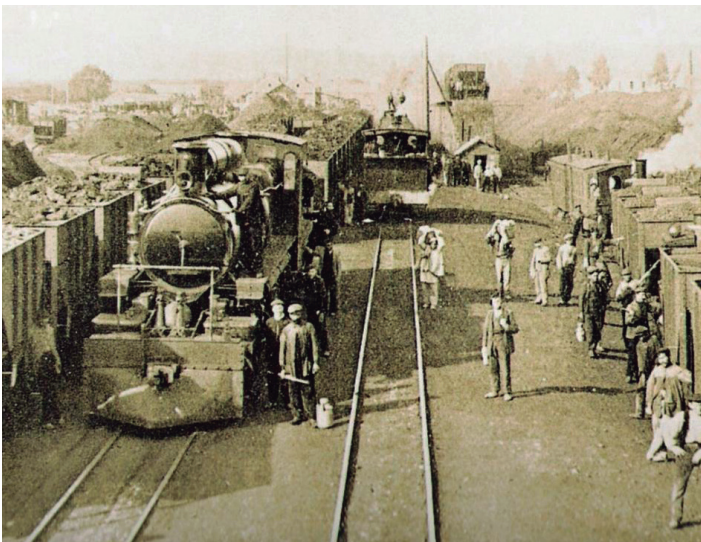


## 2.2. La destrucción de las vías del trazado del tren minero de Sierra Menera

En 2019 asistimos a un nuevo episodio de destrucción patrimonial en la provincia de Teruel: el último tramo de las vías del tren minero de Sierra Menera. El trazado férreo se terminó de construir en 1907 con una longitud de 204 kilómetros que unía las minas de Sierra Menera con el complejo siderúrgico de Puerto de Sagunto. El camino para la consideración patrimonial de las instalaciones mineras se remonta al año 2000 cuando, coincidiendo con el centenario de la creación de la Compañía Minera de Sierra Menera, se celebró en el Barrio Minero de Ojos Negros el encuentro *Arte, industria y territorio*<sup>8</sup> un certamen de arte contemporáneo en las minas y un congreso científico con especialistas en arquitectura, historia, sociología, patrimonio industrial y desarrollo local para abordar las salidas al cierre de la explotación minera en 1987.

La implicación de los vecinos fue decisiva y sirvió, además, para conocer sus inquietudes y necesidades. Las contribuciones de los especialistas que asistieron a esta cita confirmaron la relevancia del patrimonio minero de Sierra Menera y la conveniencia de su protección y asignación de nuevos usos. De aquella tormenta de ideas surgió la determinación del ayuntamiento de Ojos Negros de pasar a la acción. Meses después adquirió el coto minero, hasta entonces en manos del BBVA, para emprender las primeras actuaciones.

Una de las más relevantes fue, en 2001, la declaración de Monumento de Interés Local de dos de las construcciones de la explotación: la Nave de clasificación de mineral y las Tolvas de carga<sup>9</sup>, deteniendo con ello el desmantelamiento que, a golpe de soplete, ya había comenzado una empresa para reducirlos a chatarra. Fue el primer expediente de protección de un elemento industrial que se hacía en la provincia de Teruel, abriendo la puerta a otros que vendrían después, como la Chimenea de la Resinera del Carmen, en 2003. La transformación de las oficinas de la compañía minera en albergue y la reparación de las pistas para poder visitar las minas, contribuyeron a ir perfilando la nueva identidad de Sierra Menera, convirtiendo su pasado industrial en un recurso turístico y cultural.



Tren minero de Sierra Menera, cargado de mineral de hierro, preparado para bajar a Puerto de Sagunto (1910). Fuente: Compañía Minera Sierra Menera.

Otra de las propuestas fue la necesidad de dar continuidad hasta Ojos Negros a la vía verde que llevaba su nombre y, a su vez, la oportunidad que ofrecía la conservación del trazado del tren minero que aún se mantenía intacto entre Santa Eulalia y el Barrio Minero. La idea era poner en marcha un tren turístico tal como ya estaba funcionando en Riotinto (Huelva) desde 1990.

Simultáneamente, los ayuntamientos de Ojos Negros, Villafranca del Campo, Peracense, Almohaja, Alba del Campo y Villar del Salz, solicitaron a la Dirección General de Patrimonio de Aragón la declaración de Parque Cultural, la más alta figura de protección patrimonial de Aragón, sumando al patrimonio minero los elementos culturales de sus respectivos municipios. Una demanda que cristalizó en la incoación del expediente de declaración del Parque Cultural de

Sierra Menera en 2011. En él se reconocía la singularidad del paisaje minero, el patrimonio industrial de las infraestructuras extractivas y de transporte, la arqueología de los centros metalúrgicos antiguos, el patrimonio arquitectónico y artístico de los barrios mineros o las últimas creaciones artísticas<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Los encuentros de *Arte, industria y territorio* se desarrollaron en el Barrio Minero de Sierra Menera a lo largo de tres convocatorias, en los años 2000, 2005 y 2007.

<sup>9</sup> B.O.A. de 11 de mayo de 2001, nº 55, Ayuntamiento de Ojos Negros, p. 3348.

<sup>10</sup> B.O.A. de 28 de marzo de 2011, nº 62, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, pp. 6645 – 6649.

El interés por semejante metamorfosis traspasó los límites de la provincia y, ese mismo año, el Instituto del Patrimonio Cultural Español, dependiente del Ministerio de Cultura, incluía a Sierra Menera en su Plan Nacional de Paisajes Culturales en España como conjunto singular a proteger.

Un reconocimiento que tuvo su respuesta en el desdén y la desidia que mostró el Gobierno de Aragón y los ayuntamientos de Sierra Menera tras las elecciones de 2011, dejando que caducara el proceso de creación del parque cultural. Se rechazaba así una fórmula de desarrollo que en otros municipios llevaba años generando beneficios. Es el caso del Parque Minero de Riotinto, cuya oferta de museo minero, visitas guiadas y tren turístico recibió, en 2018, más de 90.000 visitantes, o el de la Cueva de El Soplao, en Cantabria, que, con la misma oferta, ingresó ese mismo año 40 millones de euros.

A finales de 2018, ADIF anunció la desafectación de los 21 kilómetros del trazado ferroviario aún existente entre Santa Eulalia y Ojos Negros, dejando abiertas dos opciones de actuación: la vía verde y el tren turístico. Dos fórmulas compatibles y complementarias<sup>11</sup>, ya que el cambio de vía métrica del antiguo tren minero a una vía de ancho RENFE, en 1972, dejó en el recorrido varios trazados paralelos, como los dos túneles del término de Almohaja o la trinchera de Peracense, convertida ahora en sendero para subir a su castillo. A su vez, el actual ancho de las vías permitía circular a cualquier tren, como el Tren Azul que gestiona la AZAFT (Asociación Zaragozana de Amigos del Ferrocarril y Tranvías) que realiza distintos recorridos turísticos por Aragón y que ya ha visitado Teruel varias veces.

Por ello, desde colectivos como la Plataforma por la defensa del Ferrocarril en Teruel, el Instituto Serranía Celtibérica, APUDEPA, AZAFT y especialistas en patrimonio industrial de la Universidad de Zaragoza, insistieron en la necesidad de conservar el trazado para permitir los dos usos y se ofrecieron a los alcaldes de la zona para explicarles su compatibilidad y los beneficios que ya están generando en otros enclaves. Una invitación que los alcaldes declinaron, negándose a recibirles. Lamentablemente, un notable cambio de actitud de los nuevos regidores respecto a sus predecesores del año 2000.

Los responsables de los ayuntamientos rechazaban así una actividad turística demandada incluso por los usuarios de la vía verde, como es el caso de los cicloturistas, que defienden la existencia de este tren para poder subir sus bicicletas hasta Ojos Negros y recorrer la vía desde allí, en sentido descendente.

Para frenar su destrucción, los colectivos ya citados solicitaron al Gobierno de Aragón la protección de este trazado férreo como parte del conjunto patrimonial de Sierra Menera. La respuesta fue negativa, basándose en un informe sesgado,



La posibilidad de coexistencia de una vía verde y un tren turístico queda patente en esta imagen de los túneles de Almohaja. Trazados paralelos de la vía del tren minero original y la del ancho RENFE, antes de ser desmantelada. Fuente: D. Arribas.



Raíles de la vía del tren minero ya cortados y listos para vender como chatarra. Fuente: D. Arribas.

<sup>11</sup> La conveniencia de conservar el trazado férreo entre Santa Eulalia y las minas de Sierra Menera, para disponer de vía verde y tren turístico, se apuntó ya en 1999 en la publicación: ARRIBAS, D. (1999), *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, Centro de Estudios del Jiloca, Teruel, pp. 42 a 45.

plagado de contradicciones, afirmaciones subjetivas y escaso rigor científico. No es la primera vez que se realiza un informe así, subordinando los argumentos a una decisión tomada de antemano, pero cuando se elabora un informe de este tipo hay que trabajárselo más y disimularlo mejor.

Este rechazo a la protección de las vías chocó con los criterios de todos los profesionales de este ámbito, incluida una de las principales especialistas en legislación minera de nuestro país: Elisa Moreu Carbonell, profesora de Derecho Público en la Universidad de Zaragoza y consejera del Consejo Consultivo de Aragón, quien, en el encuentro del año 2000 de *Arte, industria y territorio*, señalaba:

El complejo minero de Ojos Negros encaja en la definición de Bien de Interés Cultural (BIC) que ofrece la Ley aragonesa y, en particular, en su modalidad de “lugar de interés etnográfico” o “patrimonio de carácter industrial”, definido como “aquel paraje natural, conjunto de construcciones o instalaciones vinculadas a formas de vida, cultura y actividades tradicionales del pueblo aragonés, aunque no posean particulares valores estéticos o históricos propios” (art. 12.2 de la Ley de Patrimonio Cultural de Aragón) (MOREU, 2002:246).

Así pues, con la negativa a esta protección de la Dirección General de Patrimonio, que es quien debe velar por evitar pérdidas irreparables como las de estas vías, hay motivos de sobra para estar preocupados por la integridad y conservación del resto del patrimonio industrial aragonés. No sólo por su falta de sensibilidad hacia él y la inconsistencia de sus argumentos para rechazar su protección sino, además, y esto es lo más preocupante, por el escaso respeto a sus propias leyes, como la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, que incluye, también, el patrimonio industrial. Las vías terminaron de desmontarse el 20 de julio de 2019.

El único beneficiado en este asunto ha sido ADIF que, después de haber dejado abandonadas las vías desde el cierre de las minas, sin destinar un euro a su custodia y mantenimiento, se ha embolsado 750.000 euros limpios con su venta a una compañía de chatarrereros de Valladolid. Un negocio del que los vecinos no han visto ni un solo céntimo. Es decir, les han levantado 750.000 euros en sus narices mientras los responsables de las distintas administraciones les hacían la ola (SANZ, 2019).

Puede entenderse que al Gobierno de Aragón, desde su atalaya de la gran metrópoli zaragozana, le importe poco la destrucción del patrimonio industrial de un rincón de Teruel, pero cuesta más comprender que quienes vivieron los años de mayor esplendor económico y demográfico de sus municipios, gracias a la explotación minera de Sierra Menera, alienten y celebren la destrucción de este testigo de su identidad y de su historia.

En Teruel, cuesta tanto conseguir la implantación de infraestructuras que, cuando alguna de ellas deja de cumplir la función para la que fue concebida, no podemos permitirnos el lujo de olvidarla, abandonarla a su suerte o, menos aún, destruirla. Desde el momento en que una de ellas cae en desuso, automáticamente se convierte en recurso, un recurso que hay que poner a trabajar por la provincia. De poco sirve ir a Madrid con “Teruel Existe” a reclamar inversiones en infraestructuras, si cuando volvemos a casa destruimos las que ya tenemos.

En ocasiones, la Historia nos convoca y esta fue una de ellas: los municipios del trazado del tren de Sierra Menera se enfrentaron al dilema de pasar a la Historia como quienes terminaron de destruir la vía o, por el contrario, como los que tuvieron la suficiente sensibilidad y visión de futuro para conservarla. Lamentablemente,



El tren minero de Utrillas (Teruel), gestionado por AZAFT, se ha convertido en un nuevo atractivo turístico para la localidad. Fuente: D. Arribas.

mente, eligieron la primera: terminar de destruir los 21 kilómetros de vía que quedaban de los 204 iniciales del que fue el ferrocarril minero más largo de Europa. Una falta de consideración hacia su propia identidad, su pasado y su historia y una oportunidad perdida de poder contar con un doble atractivo para visitantes: una vía verde, y un tren turístico.



### 2.3. La Central Térmica de Andorra

El último episodio de destrucción que se está viviendo en Aragón corresponde a la central térmica de Andorra.

Propiedad de la empresa ENDESA, con una capacidad de generación eléctrica de 1,1 GW, se inauguró oficialmente en noviembre de 1981. En ese momento fue la segunda central térmica en potencia de todo el país, solo por detrás de la de Pontes de García Rodríguez (A Coruña). Se ha mantenido activa hasta febrero de 2020, cuando se desconectó definitivamente de la red eléctrica, autorizándose su cierre definitivo el 29 de junio de 2020.

Durante cuatro décadas, el devenir de Andorra y su comarca ha estado estrechamente ligado a la térmica. Esta convivencia, no exenta de conflictos, acabó por configurar el carácter del territorio y de sus moradores. Una imbricación que modeló su identidad, encarnada simbólicamente en la arquitectura del complejo y, en particular, en su chimenea: una construcción de 343 m de altura, con un diámetro de 28 m en la base y 12 m en la coronación. Su esbelta presencia, visible desde decenas de kilómetros de distancia, se ha erigido como el tótem de una sociedad vinculada durante casi medio siglo a la minería y la producción de energía.

La chimenea es todo un hito constructivo si la comparamos con otros referentes, como los 300 m de la Torre Eiffel, o con la chimenea más alta de Europa, situada en Trbovlje (Eslovenia) con tal solo 23 m más que la de Andorra. En España, es la tercera más alta del país, por detrás de la de la térmica de Pontes de García Rodríguez (A Coruña), de 356 m y la Torre de Guardamar del Segura (Alicante) de 370 m.

El característico perfil de la arquitectura de la central térmica se completa con las tres chimeneas de refrigeración de sus respectivos grupos de generación. Se trata de tres hiperboloides de una altura de 107 m, un diámetro de 81,2 m en la base, 46,1 m en la parte más estrecha y 50,7 m en la coronación. Un imponente conjunto constructivo que merece la pena visitar.

Tras el cierre, la empresa contempla la demolición total para instalar en su lugar un parque fotovoltaico de generación de energía. Plantea esta destrucción, además, como una forma de dar empleo temporal al excedente obrero resultante del cese de la actividad. La mayoría de los trabajadores en paro lo acogen con entusiasmo dada su precaria situación económica.

Una demolición que tiene un importante impacto medioambiental: la generación de 2.500 millones de kilos de residuos, entre los que se encuentran peligrosos restos tóxicos de amianto y fibrocemento.

Para intentar salvaguardar este hito de la arquitectura industrial en Aragón se constituyó, en enero de 2020, la *Plataforma en defensa del patrimonio industrial de la central térmica de Andorra*, integrada por vecinos de la localidad, colectivos de defensa del patrimonio y especialistas en arquitectura, ingeniería, economía, historia, arte, patrimonio y desarrollo local.

Tras mantener contactos con representantes de Endesa y del ayuntamiento de Andorra, para trasladarles la propuesta de mantenimiento de la central y la asignación de nuevos usos, acuerdan presentar una solicitud de protección a la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón. La solicitud



Central Térmica de Andorra (Teruel).  
Fuente: María Ángeles Tomás.

la cursa *Rolde de Estudios Aragoneses*, una asociación cultural, declarada de Utilidad Pública, que desde 1977 trabaja por la promoción y divulgación de la cultura aragonesa. La figura solicitada es la de *Bien Catalogado*, basándose en un exhaustivo estudio elaborado por la profesora de la Universidad de Zaragoza, Pilar Biel.

Tras un recorrido por la historia de la central térmica de Andorra en el contexto de los planes de producción de energía eléctrica en España desde la década de los 70, la profesora expone:

En estos momentos, el patrimonio industrial ya forma parte del patrimonio cultural y, como tal, es entendido como una parte muy significativa de la herencia de los siglos XIX y XX a las generaciones de la sociedad digital.

Una sociedad distinta a la que conformó la revolución industrial, pero, al mismo tiempo, antecedente necesario para entender el presente y el futuro. (BIEL, 2020:6).

En cuanto a la decisión de demolición de Endesa, señala: “Una decisión de desmantelamiento y demolición que ignora los valores históricos, arquitectónicos, sociales y paisajísticos de la central” (BIEL, 2020:8).

Y concluye:

En definitiva, la UPT Teruel presenta unos valores arquitectónicos, tecnológicos, históricos y territoriales lo suficientemente importantes tanto a nivel local como autonómico para formar parte del patrimonio cultural de Aragón. Esta protección debe abarcar el conjunto formado por la central térmica y la playa de carbones; así como las minas, el ferrocarril minero, el museo minero y el barrio minero de Andorra. En definitiva, su patrimonialización debe ser entendida de manera integral abarcando todas las dimensiones antes citadas (BIEL, 2020:28).

Pese al riguroso informe de esta investigadora, la Dirección General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón rechaza la figura de protección, dejando vía libre a la demolición completa de la central. Para entender la incongruencia de la decisión de este organismo sólo hay que remitirse a la Resolución de 27 de septiembre de 2019, de la Dirección General de Biodiversidad y Calidad Ambiental, del Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, MITECO, por la que se formula informe de impacto ambiental del proyecto *Desmantelamiento de la central térmica de Teruel, T.M. Andorra (Teruel)*. En ella se recoge así la información remitida por el organismo aragonés:

El Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio Cultural de la Dirección General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón, por una parte, estima que las obras a desarrollar íntegramente en los terrenos donde está instalada la propia central no producen, en principio, afección al patrimonio arqueológico (MITECO, 2019).

Cuesta entender que, teniendo ante sí un patrimonio de la magnitud y la importancia descritas por la doctora Biel, la responsable de la dirección general aragonesa sea incapaz de verlas y considerarlas. Todo apunta a que su reloj de lo *arqueológico* pudo haberse detenido en el siglo XIX.

Las consideraciones expuestas para negar la protección se apoyan en argumentos pobres y falaces, como el expresado por las funcionarias que elaboraron el informe para la Dirección General de Patrimonio de Aragón (DGPA, 2021): “La solicitud de catalogación se insta a favor de una infraestructura no abandonada sino sometida a un proceso de reconversión y transformación...”.

E insisten en este extremo al afirmar:

Se desconocen casos precedentes en los que se haya procedido a otorgar una protección patrimonial a infraestructuras industriales en activo y que como consecuencia de ello se haya paralizado su transformación o actualización (DGPA, 2021).

Argumentos, como el de *no abandonada*, o *en activo* son desmontados por el propio MITECO, tal como recoge la Resolución de la Dirección General de Política Energética y Minas de 29 de junio de 2020, por la que se autoriza a Endesa Generación, SA, el *cierre* de la Central Térmica de Teruel, en el término municipal de Andorra (Teruel) (MITECO, 2020).

La resolución utiliza textualmente el término *cierre* en todo momento. Es decir, autoriza el cese de la actividad que la central térmica venía desarrollando hasta entonces. No habla en ningún momento de transformación, sino del final de su actividad para poder desmantelarla a continuación, tal como solicitaba la empresa. En efecto, algo que se cierra y se desmantela no se modifica ni se transforma, simplemente desaparece. Podríamos estar ante un caso inédito en una actividad industrial, en el que una central térmica se transforma en una planta fotovoltaica sin que cese su actividad, según la exposición de la técnica. Una enunciación que, de poder cumplirse, pondría patas arriba las mismísimas leyes de la Termodinámica.

Para terminar, el dictamen coloca por delante del interés de la defensa patrimonial los intereses de Endesa, tal como las funcionarias que lo elaboraron corroboran en el último punto de su argumentario:

La transformación de dicha central en una infraestructura dedicada a la producción de energía eléctrica a partir de las renovables no hace viable la pervivencia de la central térmica y su conservación, por lo que no procede su declaración como bien catalogado o inventariado (DGPA, 2021).

No se pueden dejar más claras las prioridades. Las redactoras eluden la función de proteger, conservar, investigar, difundir y formar, a la que se debe su departamento, para pasar a defender los argumentos de una empresa.

Con ello, ponen de manifiesto su arrogancia y la ligereza con la que desprecian el informe de los especialistas en patrimonio y arqueología industrial. De nada sirve cumplir con el mandato de la *transferencia de conocimiento* hacia la sociedad que se reclama a los investigadores de nuestras universidades, si cuando lo hacen, después de muchos años de trabajo como es el caso de la doctora Biel, son ignorados sistemáticamente por los organismos oficiales. Sus informes son rechazados por *técnicos* carentes de los conocimientos adquiridos por los expertos universitarios a lo largo de una larga carrera investigadora consolidada en numerosos congresos, conferencias, docencia y publicaciones.

Para arrojar luz sobre ese desconocimiento, la solicitud de protección de ROLDE indicaba como referentes algunos de los miles de ejemplos de construcciones industriales transformadas en espacios culturales y turísticos, sin que su invocación sirviera para cambiar el destino de la térmica de Andorra. Un argumento que también era rechazado por las técnicas, alegando que:

Los ejemplos de buenas prácticas que se aducen, y a los que antes se hacía referencia, lo son sobre infraestructuras no solo que han cesado definitivamente su actividad, lo que no es el caso, sino que se trata en todos los casos de equipamientos urbanos o periurbanos, ubicación que facilita su éxito como equipamientos culturales, especialmente si son, como es el caso de la Central Térmica de Andorra, de muy grandes dimensiones. Esta central, sin embargo, se haya en monte abierto, a 8 km de la localidad más próxima, Andorra, de 7.600 habitantes, una de las más pobladas de Aragón (DGPA, 2001).

También en esta consideración queda patente el desconocimiento de las redactoras en este ámbito, al ignorar uno de los paradigmas de la conservación y asignación de nuevos usos culturales de una instalación industrial después de su cierre. Se trata del complejo industrial de la mina de Zollverein (Alemania), situado en *monte abierto* a 7 km de la localidad más cercana: Essen.

### 3 • EL EJEMPLO DE ALEMANIA. ARTE, CULTURA Y PATRIMONIO

#### 3.1. La mina de Zollverein

El complejo industrial de la mina de Zollverein es el referente principal de reconversión en equipamiento cultural de centrales térmicas y minas después del cese de su actividad.

La mina de Zollverein data de 1932 y estuvo activa hasta 1986. El complejo industrial se rehabilitó, en lugar de demolerlo, y en 2001 fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. En la actualidad registra cada año una media de 1,5 millones de visitantes de todo el mundo, para disfrutar de la arquitectura industrial, participar en visitas guiadas, ver exposiciones, asistir a conciertos o relajarse en el Parque Zollverein.

La sensibilidad de las autoridades regionales alemanas afrontó el cese de la actividad industrial como una oportunidad para reciclar los edificios y las instalaciones que quedaron en desuso, dotándolos de una nueva identidad vinculada al ámbito del arte, la cultura y el turismo. Importantes artistas y arquitectos fueron invitados a participar en el proceso de redefinición y asignación de nuevos usos con notables resultados. Centros de arte, auditorios, espacios de encuentros culturales, sedes de institutos universitarios de investigación o rutas turísticas vinculadas al pasado industrial de la región, han supuesto un revulsivo al parón productivo y su declive demográfico.

El castillete del pozo número 12, construido en 1932 según los principios de la Bauhaus, se ha convertido en el emblema de las iniciativas de conservación y transformación de las instalaciones industriales inactivas de Alemania y, en particular, de las localidades que jalonan la Cuenca del Ruhr: Oberhausen, Duisburg, Zollverein, Essen, Bochum o Dortmund, transformadas en espacios para el ocio y la cultura.



Castillete del pozo nº 12 de la mina de Zollverein (Alemania).  
Fuente: D. Arribas.





Visitantes en el complejo industrial de Zollverein. (Alemania).  
Fuente: D. Arribas.

El complejo de Zollverein puede recorrerse a pie, en bicicleta o en un pequeño tren eléctrico. Solo o en grupos dirigidos por los antiguos mineros, convertidos en cicerones de esta epopeya industrial. Las antiguas nave acogen ahora una variada oferta cultural de música, danza, cine, teatro o artes plásticas. El plato fuerte es el Museo del Ruhr, un recorrido desde el prólogo geológico de la formación del carbón, hace 300 millones de años, hasta el proceso de transformación de una región siderúrgica en un moderno espacio basado en la economía de servicios. En un bosque cercano, podemos disfrutar de las esculturas de Ulrich Rückriem, un artista de sobra conocido en nuestro país por su exposición en el Palacio de Cristal de Madrid en 1989 y su presencia en el proyecto *Arte y naturaleza* del CDAN de Huesca (1995). También el equipo de arquitectura japonés SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) ha participado en esta reconversión, *inspirándose* en el legado industrial, con la construcción de la *Escuela Zollverein de Gestión y Diseño*, un gran cubo de hormigón de nueva planta. La Escuela tiene el objetivo de servir de orientación y apoyo a la adaptación a sus nuevos usos de los antiguos edificios industriales.

Este interés del pueblo alemán por su pasado industrial tiene mucho que ver con el papel decisivo que desempeñó en la reconstrucción de un país asolado por la guerra y su capacidad para convertirlo

en líder de la producción e investigación tecnológica europea. Pero también con el tratamiento que algunos artistas dispensaron a aquellas instalaciones y complejos industriales. Es el caso del matrimonio de fotógrafos Bernd y Hilla Becher. Su titánico trabajo de localización, registro y clasificación de las numerosas infraestructuras industriales de Alemania y los países vecinos sirvió para establecer una taxonomía de la arquitectura industrial de la segunda mitad del s. XX y, a la vez, para cambiar la mirada del gran público hacia estas construcciones antes de que desaparecieran. La numerosa presencia de los catálogos de sus exposiciones en museos y librerías especializadas, así lo atestiguan.

Otros artistas siguieron su estela y compartieron con ellos su fascinación por el componente plástico y estético de la actividad minerosiderúrgica. Es el caso del norteamericano Robert Smithson, al que el matrimonio Becher acompañó por la Cuenca del Ruhr en 1968, para ayudarlo a localizar el material para su exposición en la Fischer Gallery de Düsseldorf. Al final lo encontró en Oberhausen: un montón de cascotes de escoria de la acería de Sterkrade que Smithson trasladó a la galería junto a varias fotografías tomadas *in situ* bajo el título *Nonsite, Oberhausen*.

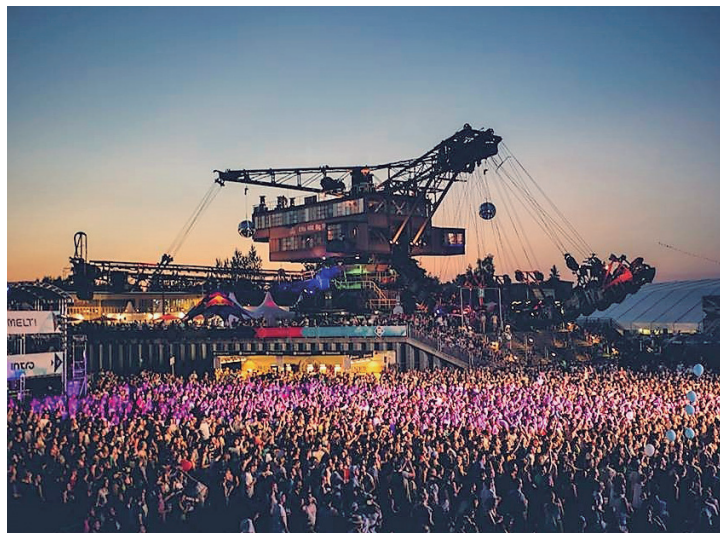
Curiosamente, cerca de esa misma factoría, años después, en 1998, otro artista norteamericano, Richard Serra, instalará su escultura *Bramme für das Ruhrgebiet* respondiendo a un encargo del gobierno regional: una gran plancha vertical de acero de 15 metros de alto, emplazada en la cima de una colina artificial formada por toneladas de mineral estéril procedente de la mina Zollverein. Es notable también la intervención de la pareja de artistas Christo y Jeanne-Claude, conocidos por envolver con tela gigantescos edificios o extensas áreas públicas. En este caso realizaron la instalación *Big Air Package* (2013) en el interior de un enorme gasómetro en Oberhausen de 120 m de altura y 68 m de diámetro, construido en 1927. A la postre, todos estos artistas impulsaron con sus trabajos en este espacio profundamente alterado por la acción antrópica, una revisión del concepto tradicional de ruina, paisaje y belleza. Creo que el arte y los artistas tienen todavía mucho que hacer para seguir contribuyendo a este empeño.

### 3.2. Ferrópolis

Es igualmente reseñable otra iniciativa situada también en *monte abierto*, concretamente en las antigua minas de carbón de Golpa Nord, en la región de Sajonia/Anhalt, que alimentaba a la central térmica de Vockerode. Cuando esta cesó su actividad en 1992, las grandes rotopalas que extraían el carbón de las minas tenían sus días contados. Son estructuras metálicas de

más de 250 m<sup>2</sup> de superficie y más de 100 m de longitud. Un grupo de artistas y arquitectos encabezado por el arquitecto Rainer Weisbach propuso a la empresa conservarlas y adaptarlas para hacerlas visitables, destinando para ello el mismo presupuesto que tenían previsto para su desguace.

Con el nombre de *Ferrópolis*, se construyó un gran ágora con gradas en el terreno de la mina, rodeado por cinco de las fortalezas metálicas restauradas. El escenario, destinado a grandes acontecimientos al aire libre como actuaciones musicales, teatro, danza, espectáculos pirotécnicos, proyecciones de luz, etc., no es muy distinto al de los grandes conciertos de rock con sus estructuras metálicas destinadas a soportar focos, equipos de sonido y servicios.



*Ferrópolis*. Festival de música electroacústica MELT!  
Fuente: <http://musikdurstig.de/festival-des-monats-melt/>

La actividad estrella de su programación es el festival MELT!<sup>12</sup>, uno de los festivales de música electrónica, *indie* y pop más importantes de Europa, que se celebra ininterrumpidamente desde 1990 durante el mes de julio. En las últimas ediciones ha congregado a más de 20.000 personas, un tercio de las cuales vienen desde fuera de Alemania, procedentes de 30 países de distintos continentes. El gran espacio a cielo abierto de *Ferrópolis*, incluye un extenso camping para alojar a los visitantes durante los tres días que dura el festival y dispone de todos los servicios necesarios para atender a esta población puntual, incluida la asistencia sanitaria. El espacio abierto en el medio natural, la amplitud de los accesos a la zona, la facilidad de comunicaciones para llegar desde las

principales capitales europeas y una cuidada organización, han hecho de esta convocatoria musical una de las más seguras de Europa, y una de las favoritas de los jóvenes, acaparando premios como el *Artist's Favourite European Festival* de 2010 o el *Green "N" Clean Award* del Año 2011.

La inercia creada por las primeras actuaciones en el patrimonio industrial en desuso se ha consolidado en Alemania como una corriente proteccionista habitual, que genera notables ingresos y nuevos empleos, vinculando emocionalmente a la población con su pasado y su identidad productiva (ARRIBAS, 2018:213).

#### 4 • UNA REFLEXIÓN FINAL

Ante los últimos episodios de indiferencia hacia la destrucción del patrimonio industrial de Aragón desde las instituciones, las empresas y una parte de la población, cabe preguntarse si la preocupación por el legado y los vestigios de la actividad industrial no está quedando relegada al círculo de investigadores y especialistas que trabajan en ello. Continúa vigente el reto de demostrar que el estudio y la defensa del patrimonio industrial y la memoria del trabajo va más allá de un simple ejercicio de nostalgia y un caprichoso afán proteccionista de los elementos que protagonizaron la historia de la revolución industrial en nuestra comunidad y sus repercusiones socioeconómicas.

En este sentido, suscribo la afirmación de Asunción Urgel Masip cuando sostiene que “La conciencia patrimonial es el patrón de medida que permite discernir las ocasiones perdidas de las que no lo son” (URGELL, 2007: 75).

De forma que hasta que esa conciencia no se instale en la sociedad, en las instituciones, y en los responsables de velar por la protección del legado industrial, tengo la impresión de que seguiremos asistiendo a nuevos capítulos de destrucción patrimonial bajo la apatía de la población y la indiferencia de nuestros administradores.

<sup>12</sup> El festival dispone de una página web con la información de la edición del festival de cada año y todos los detalles para participar, en: [www.meltfestival.de](http://www.meltfestival.de)

## BIBLIOGRAFÍA

ARRIBAS, DIEGO (1999). *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Teruel: Centro de Estudios del Jiloca.

- (2002). *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Teruel: Artejiloca.

- (2006). *Arte, industria y territorio 2*. Huesca: CDAN Fundación.

- (2018). “Kunstfabrik. La transformación de antiguas fábricas y minas en espacios para el arte en Alemania”, en Álvarez Areces, M.A. (Ed.). *Patrimonio, paisajes urbanos, creación industrial y culturas contemporáneas*. Colección Los Ojos de la Memoria, nº 20. INCUNA, Asociación de Arqueología Industrial. Gijón: CICEES Editorial.

BIEL IBÁÑEZ, PILAR (2007). *Jornadas de Patrimonio industrial y la obra pública*. Colección Actas, nº 71. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

- (2013): *Informe para la protección de Fundición Averly S.A., a solicitud de APUDEPA (Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés)*, recuperado de <http://apudepa.com/wp-content/uploads/2016/02/Averly-DR-IT-2013.05.24-Informe-M%C2%AA-Pilar-Biel-Ib%C3%A1%C3%B1ez.pdf>

- (2020). “Unidad de Producción Térmica Teruel (Andorra): el final de un modelo energético y el inicio de un proceso de patrimonialización”. En *ROLDE*, revista nº 172-173. Zaragoza. Rolde de estudios aragoneses.

CRUZ PÉREZ, LINAREJOS. ESPAÑOL-ECHÁNIZ, IGNACIO (2009). *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Madrid: Editorial Liteam.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIODIVERSIDAD Y CALIDAD AMBIENTAL DEL MINISTERIO PARA LA TRANSICIÓN ECOLÓGICA, MITECO (2019). Resolución de 27 de septiembre de 2019 por la que se formula informe de impacto ambiental del proyecto Desmantelamiento de la central térmica de Teruel, T. M. Andorra (Teruel). BOE de 9 de octubre de 2019.

DIRECCIÓN GENERAL DE POLÍTICA ENERGÉTICA Y MINAS, MITECO (2020). Resolución de 29 de junio de 2020, por la que se autoriza a Endesa Generación, SA, el cierre de la Central Térmica de Teruel, en el término municipal de Andorra (Teruel). BOE de 9 de julio de 2020.

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL DE ARAGÓN (2021). Resolución de la Directora General de Patrimonio Cultural de 12 de marzo de 2021 por la que se desestima la solicitud de declaración como Bien Catalogado o subsidiariamente como Bien Inventariado de la Unidad de Producción Técnica de Teruel conocida como Central Térmica de Andorra, situada en Andorra (Teruel). Zaragoza: Gobierno de Aragón.

MOREU CARBONELL, ELISA (2002): “La mina de Ojos Negros, patrimonio cultural aragonés”, en Arribas, Diego (coord.). *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel: Artejiloca, p. 246.

ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES (2019). *Un nuevo uso para las torres de la térmica de Andorra*. Zaragoza: Rolde de estudios aragoneses.

SANZ GUILLÉN, ALEJANDRO M. (2019), “Ojos Negros (Teruel) y su patrimonio minero: un futuro incierto”, en *Artigrama*, nº 34, pp. 487-501. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

URGEL MASIP, ASUNCIÓN (2007): “Ocasiones perdidas en el patrimonio industrial aragonés o lo que pudo haber sido”, en Biel Ibáñez, Pilar (2007). *Jornadas de Patrimonio industrial y la obra pública*. Colección Actas, nº 71. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.





# Recuperación de pueblos abandonados en el alto Aragón. Estrategias de revitalización territorial desde la innovación cultural, social y patrimonial

**Sixto Marín Gavín** ■ Escuela de ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza

## 1 ■ INTRODUCCION

Los paisajes específicos, derivados del conjunto de acciones de un grupo cultural determinado en un medio natural concreto, forman parte de los llamados paisajes culturales (Sauer, 1925). Existen, en esos procesos de antropización, unos condicionantes que se superponen al paso del tiempo y aparecen recurrentemente en los distintos estratos depositados sobre el territorio, fruto de la continua acción del hombre sobre el mismo (Martínez de Pisón, 2009). Pero ¿qué ocurre cuando este proceso de interpretación sobre la acción de nuestros antepasados se produce sin solución de continuidad, de modo que la lectura sobre las claves de intervención en el territorio se produce años o décadas después, con un marco mental, cultural y socioeconómico radicalmente distintos?

Las experiencias contemporáneas de recuperación de asentamientos abandonados suponen un compendio de respuestas diferentes a esta misma cuestión en contextos y circunstancias diversas. La actualización de los esquemas poblacionales obsoletos y la renovación de las comunidades que los han de ocupar se produce, en estas iniciativas, desde una mirada respetuosa pero crítica sobre un patrimonio cultural, construido y paisajístico específicos. La revitalización de pueblos deshabitados y los territorios que los rodean, en base a sus valores como paisajes culturales supone una “protección activa” del patrimonio, conservándolo de la mejor manera posible, a través de su actualización y uso cotidiano.

El respeto y reconocimiento de los paisajes culturales está llamado a ser un factor clave en el desarrollo territorial contemporáneo (Sabate Bel, 2011) no sólo por su valor cultural y atractivo turístico sino también por su potencial como espacio para la innovación cultural y la dinamización territorial. La conservación y revitalización de estos paisajes culturales pasa por su transformación contenida y actualización coherente, más que por su recuperación literal y musealización (Kolen, 2006). El medio rural constituye, en estos momentos, un marco idóneo para el desarrollo de nuevas soluciones habitacionales contemporáneas, así como para la difusión de una nueva forma de entender nuestra relación con el territorio, más allá del medio urbano, pero estrechamente ligada al mismo.

En el Pirineo altoaragonés, la falta de competitividad de los sectores productivos (Collantes and Pinilla, 2011) y las políticas hidrológicas y de reforestación (Tarazona, 2019) de la segunda mitad del siglo XX derivaron en la despoblación de una parte importante de su territorio y el abandono súbito de decenas de asentamientos (Acín Fanlo, 1997). La radicalidad y alcance de este proceso facilitó, por otro lado, la conservación intacta e inalterada de una parte importante de la estructura territorial tradicional desde el momento de su abandono hasta la actualidad. El conjunto de estos restos de la antropización secular del territorio altoaragonés constituye un Paisaje Cultural de un alto valor patrimonial. Son una muestra del sometimiento histórico del ser humano al medio natural, un buen ejemplo de la equilibrada e inteligente transformación del entorno por parte de nuestros antepasados. (Lasanta and García-Ruiz, 2018). Lejos de una visión nostálgica sobre el fenómeno del abandono y la despoblación (Satue, 1984) el análisis del conjunto de casos de recuperación de pueblos abandonados (Marín Gavín, 2018), nos invita a poner en valor la oportunidad de intervención integral y revitalización de un hábitat obsoleto y despoblado. Un núcleo deshabitado constituye un marco idóneo para la experimentación e innovación paisajística, cultural, urbanística, constructiva o habitacional adaptada a un contexto equilibrado, de gran valor patrimonial y en estrecha relación con la naturaleza.

Lejos de una visión nostálgica sobre el fenómeno del abandono y la despoblación (Satue, 1984) el análisis del conjunto de casos de recuperación de pueblos abandonados (Marín Gavín, 2018), nos invita a poner en valor la oportunidad de intervención integral y revitalización de un hábitat obsoleto y despoblado.

Tomando como punto de partida el análisis comparado de los casos de recuperación de pueblos abandonados en el Alto Aragón a lo largo de las últimas décadas me propongo extraer una serie de consideraciones generales de carácter territorial, patrimonial y cultural que ayuden a entender mejor las estrategias aplicadas para la recuperación de los mismos así como su impacto en distintos ámbitos.

Realizaré en primer lugar una aproximación al fenómeno del abandono y la recuperación en el contexto del Alto Aragón para enumerar y agrupar a continuación el conjunto de iniciativas de pueblos recuperados más relevantes en esta misma área. La agrupación inicial de los mismos responde a su titularidad, pero también al uso al que han sido finalmente destinados.

En base a su estudio comparado es posible extraer una serie de consideraciones generales, agrupándolos de formas diversas en función del carácter de la aproximación realizada. El análisis conjunto y transversal de las distintas iniciativas nos permiten entender mejor las distintas estrategias de recuperación atendiendo a criterios territoriales, patrimoniales y culturales.

En el Alto Aragón, la recuperación, actualización, revitalización y reincorporación de asentamientos abandonados al esquema poblacional contemporáneo a través de su reconstrucción en base a sus valores patrimoniales, culturales y paisajísticos es un ejemplo digno de estudio y difusión como muestra de innovación habitacional y reocupación territorial sostenibles. Atender al papel que han jugado la cultura y la innovación en el desarrollo de estos procesos me parece la mejor manera de caracterizarlos como estrategias de revitalización territorial.

## 2 ▪ EL FENOMENO DE LA DESPOBLACION Y LA RECUPERACION DE ASENTAMIENTOS ABANDONADOS EN EL ALTO ARAGON.

### 2.1. La despoblación

La despoblación contemporánea del medio rural es un fenómeno global y es, principalmente, el resultado de las migraciones producidas a partir del siglo XIX desde el campo hacia las ciudades. Estos movimientos de población tienen unos tiempos, unas causas y unas consecuencias distintas en función del país en el que se producen (Collantes y Pinilla 2011).

En España, las primeras migraciones internas relacionadas con la incipiente industrialización de finales del siglo XIX eran compensadas por el crecimiento natural del medio rural. A partir de los años 50 ó 60 del siglo XX, los desplazamientos desbordan la capacidad de regeneración del campo, y este desequilibrio acarrea la despoblación de extensas áreas. La migración del campo a la ciudad se convierte en un fenómeno masivo e irreversible. Superados los años de autarquía, las ciudades crecen de forma intensa y acelerada, y atraen a un porcentaje muy elevado de la población rural española.

El movimiento se produce, principalmente, de las áreas montañosas o del interior hacia la costa y las ciudades de gran tamaño. Galicia, Asturias, Cantabria, Castilla y León o Aragón resultan especialmente damnificadas por un proceso asumido —e incluso espoleado— por las autoridades desde los años 30 del siglo pasado.

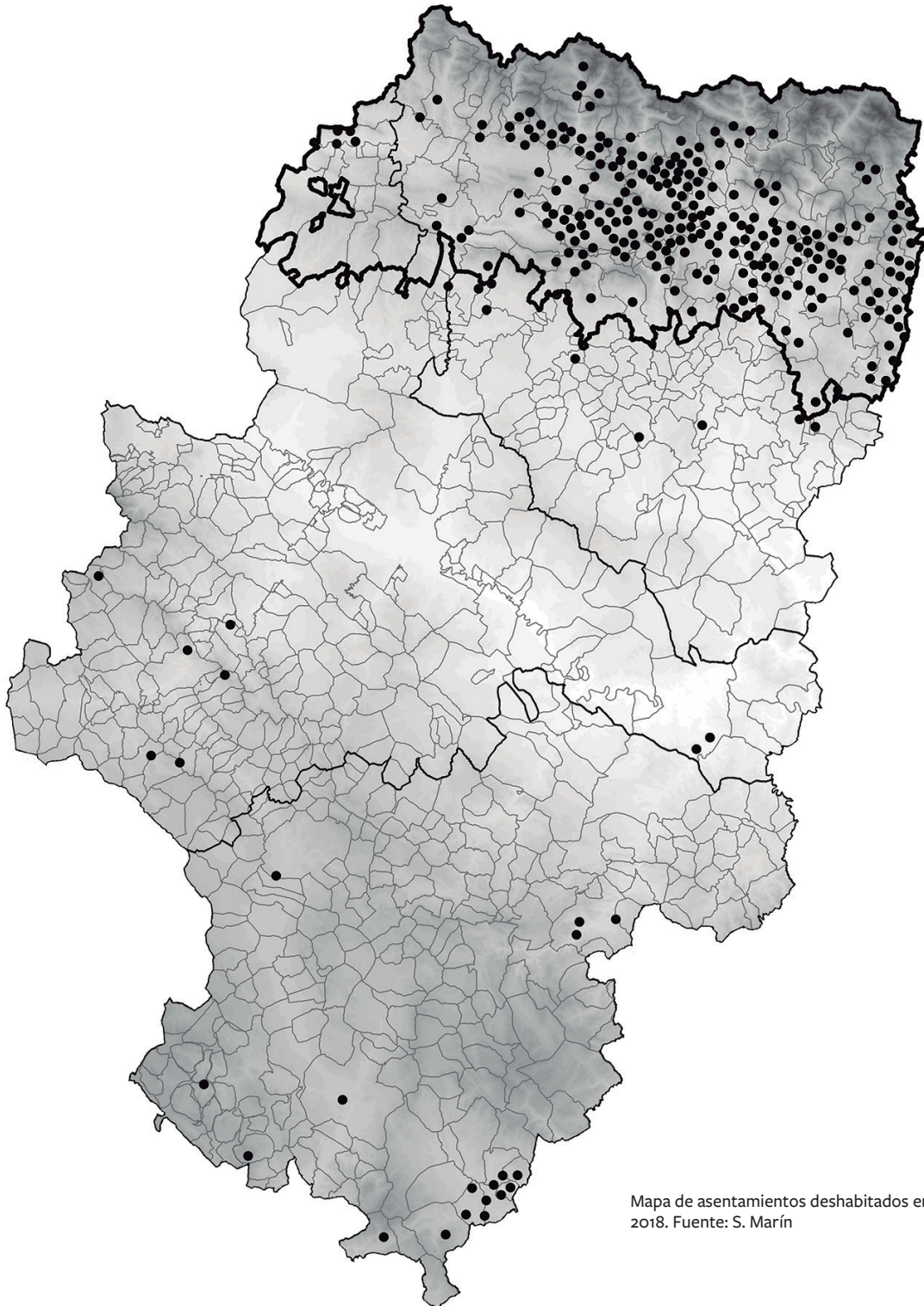
Si bien en términos absolutos de área despoblada la región de Aragón pudo no ser la más afectada dentro de España, sí sufrió, frente al resto, el abandono de un importante número de asentamientos (Acín Fanlo, 1997). Además del abandono generalizado del campo, en Aragón se produce una reestructuración territorial de carácter productivo y social, en la que un número importante de núcleos son vaciados y sus gentes forzadas a marchar (Tarazona, 2019).

Dentro de comunidad aragonesa, la zona de montaña de la provincia de Huesca concentra la práctica totalidad de los casos documentados de asentamientos abandonados, y esto se explica por su orografía específica, pero también por el origen y evolución histórica de su estructura poblacional. De alguna manera, aquello que ha hecho del conjunto de asentamientos deshabitados un patrimonio de gran interés, como es su relación con el accidentado paisaje de montaña o la pertenencia a una estructura poblacional compleja y dispersa, fue también el principal responsable de su abandono.

Las huellas de la despoblación de la segunda mitad del siglo XX están todavía muy presentes en la totalidad de la zona de montaña del Alto Aragón. Una de sus peores consecuencias fue el abandono de 200 pueblos tan sólo en la



provincia de Huesca (Acín Fanlo, 1997). En torno a ellos, miles de hectáreas de cultivo fueron reforestadas, cuando no directamente abandonadas. El sistema poblacional altoaragonés y las áreas de labor que lo alimentaron durante siglos fueron vaciados de manera más o menos intencionada, y sus habitantes “recolocados” en los nuevos centros industriales o, a lo más próximo, en las cabeceras comarcales cercanas. Es importante tener presente el carácter súbito y masivo de los movimientos poblacionales, porque solo así se explica el abandono total de tantos asentamientos en un periodo de tiempo tan breve.



Muchos de los que se fueron lo hicieron huyendo de una vida sacrificada y un contexto social opresor y limitante. Para otros, la marcha se produjo de manera forzada y el cambio de vida fue algo impuesto. El medio rural, además de perder una parte importante de su población, adquirió, para el resto del país, urbanita y dinámico, unas claras connotaciones de retraso económico y cultural. El paso del tiempo y la distancia fueron desdibujando la relación de muchos antiguos pobladores de la montaña con su pasado reciente (Del Molino, 2016), y quizás esto explique el olvido y ruina al que han estado sometidos los asentamientos, abandonados durante décadas.

En cualquier caso, la forma súbita en que se desarrolló este radical proceso de reorganización territorial también ha tenido, a la larga, consecuencias positivas. La conservación del paisaje natural y del carácter preindustrial del sistema poblacional en su conjunto han acabado convirtiendo al Alto Aragón, desde nuestra perspectiva actual, en un entorno idóneo para el turismo, pero también para el desarrollo de modos de vida alternativos.

Gracias a la mejora de las infraestructuras y a la implicación de las administraciones, la zona de montaña oscense ha logrado, entrado el siglo XXI, frenar la sangría poblacional a la que ha estado sometida durante todo el siglo XX. Se ha producido, además, una maduración de las sociedades española y aragonesa, que ya son capaces de reconocerse en su pasado reciente sin vergüenza o remordimiento. Cada vez más personas, con vínculos pasados con el medio rural o sin ellos, cansadas de los peajes vitales derivados de la vida en la ciudad reconocen en el medio rural un hábitat sostenible y lleno de oportunidades.

## 2.2 La recuperación de asentamientos abandonados

Las primeras experiencias de recuperación en los años 90 en el Alto Aragón no fueron sino un síntoma más del tímido cambio en las dinámicas demográficas y el resultado de una mirada renovada hacia el medio rural altoaragonés por una parte importante de la sociedad.

El reconocimiento de la condición de patrimonio material de interés del conjunto de los pequeños pueblos repartidos por el Pirineo y Prepirineo es una buena muestra de ese cambio de sensibilidad hacia el medio rural de montaña. Más allá de los valores tangibles, también las costumbres y los hábitos desarrollados por nuestros antepasados en su relación con el territorio empiezan a tener un reconocimiento como patrimonio inmaterial, sin el que es difícil entender las nuevas iniciativas de recuperación. La catalogación, protección y puesta en valor contemporánea del paisaje cultural del Alto Aragón preindustrial es, por tanto, la mejor muestra de este cambio de actitud hacia un patrimonio al que el abandono preservó de una transformación acelerada.

La progresiva recuperación de asentamientos a lo largo del territorio oscense se está produciendo de formas variadas y es protagonizada por gentes diversas. Dentro de las distintas iniciativas enumeradas en “Pueblos recuperados en el Alto Aragón” (Marín, 2018), las hay que reconstruyen los pueblos para su transformación en centros vacacionales, para su aprovechamiento durante los fines de semana o para su uso como primera residencia. Todas ellas representan la recuperación de un asentamiento, pero el carácter de la revitalización es bien distinto en función de su uso final.

La recuperación de un asentamiento abandonado supone, en definitiva, la rehabilitación total o parcial de sus edificaciones para su reutilización de forma continua o discontinua. El uso concreto al que vaya a estar destinado el núcleo recuperado marcará el carácter y el alcance de las actuaciones de rehabilitación. En ocasiones, además de la recuperación de los edificios, es necesaria la implementación de servicios y/o la intervención en los espacios públicos para garantizar la viabilidad de la iniciativa.

Estos procesos afectan a un emplazamiento específico y no responden, en el caso del Alto Aragón, a una estrategia territorial de recuperación, sino a iniciativas particulares. Cada experiencia atiende por tanto a las características específicas, morfológicas, constructivas y paisajísticas del núcleo a recuperar, así como a su uso definitivo.

El uso y la situación particulares son, por tanto, dos variables específicas de cada proceso, y nos pueden ayudar a identificar y agrupar los distintos casos de estudio. Existen además dos aspectos de carácter procedimental que son fundamentales para entender el resultado final de todo proceso de recuperación de un asentamiento abandonado. Estos son, por un lado, el conjunto de agentes que intervienen en cada iniciativa y, por otro, el marco legislativo al que deben ceñirse.

En el contexto altoaragonés, hay algunos agentes vinculados a varios de los procesos estudiados, mientras que otros han participado exclusivamente en una de las intervenciones. Del análisis del papel que han jugado en los distintos

supuestos se puede deducir hasta qué punto han sido importantes las aportaciones particulares de cada uno de ellos, y cómo cambia el carácter de las recuperaciones en función de los agentes que intervienen y del rol que asumen dentro del proceso.

El marco legal al que han estado sometidas el conjunto de iniciativas de recuperación también ha condicionado el desarrollo los distintos procesos. En función de la calificación urbanística, la titularidad y el reconocimiento administrativo de cada núcleo, las condiciones para su desarrollo serán distintas. En la medida en la que la legislación de aplicación ha evolucionado estos últimos 40 años, también lo han hecho las herramientas utilizadas y, por tanto, el desarrollo de las experiencias.

Tenga el carácter que tenga, sea cual sea el marco legal e independientemente de los agentes que la protagonicen, la apuesta que supone la reocupación del territorio a través de la recuperación de los asentamientos abandonados se hace desde el reconocimiento de su valor patrimonial y de la inteligente y respetuosa relación que mantienen con el territorio que los rodea. Hoy en día se atiende a estas virtudes desde un marco mental y socioeconómico radicalmente distinto al de las gentes que tan esforzadamente dieron forma a las poblaciones que actualmente se están recuperando. La puesta en valor de los asentamientos abandonados se realiza hoy, en general, desde su interés patrimonial y potencial contemporáneo de reutilización (Bernad Rivera, 1994) y no tanto por su potencial agro-silvo-pastoril o vínculos familiares.

La transición del abandono a la recuperación y puesta en valor de los asentamientos abandonados ha sido posible gracias a la maduración cultural de la sociedad y a la superación de la estructura socio-económica tradicional del Alto Aragón.

### 2.3 El listado de los pueblos recuperados en el Alto Aragón

Frente a los 200 núcleos deshabitados que todavía existen en el Alto Aragón, los 31 casos de recuperación incluidos en la publicación “Pueblos Recuperados en el Alto Aragón” representan un elevado porcentaje de éxito, que resulta tanto más sorprendente si tenemos en cuenta la complejidad procedimental, la falta de ayudas administrativas y las difíciles características propias de la zona de montaña oscense. De entre los casos de estudio seleccionados, es también destacable la ausencia de experiencias claramente fallidas, o de impactos negativos registrados.

Se han seleccionado en esta publicación aquellos pueblos que, habiendo estado completamente deshabitados, han sido completa o parcialmente recuperados a lo largo de los últimos cuarenta años en la zona de montaña de la provincia de Huesca.

Las iniciativas se dividen en dos grupos, atendiendo a su titularidad, y éstos a su vez en varios subgrupos, atendiendo al carácter específico de las mismas.

Las especificidades del fenómeno de la despoblación en el Alto Aragón y sus consecuencias justifican esta atención especial a la propiedad de los núcleos. La titularidad pública de un número importante de asentamientos es un factor determinante a la hora de explicar sus procesos de recuperación.

Se divide a su vez este primer grupo de asentamientos de titularidad pública entre aquellos cuyos procesos de recuperación han sido gestionados por las propias administraciones, por un lado, y por otro, aquellos recuperados por terceros para su explotación en régimen de cesión temporal (como son los sindicatos o asociaciones, y los movimientos de neorrurales) o directamente tomados por movimientos okupas.

El segundo grupo de asentamientos, de titularidad privada, está dividido a su vez entre aquellos que han sido desarrollados por particulares y aquellos gestionados por asociaciones o empresas, bien para uso propio, bien para su explotación.

#### A. Núcleos de titularidad pública

##### Actuaciones públicas:

A.01 Búbal (Biescas): Departamento de educación del Gobierno de Aragón

A.02 Montañana (Puente de Montañana): Asociación Montañana Medieval (participada por el Ayuntamiento de Puente de Montañana, DPH y DGA)



**Actuaciones de los sindicatos o asociaciones en núcleos cedidos:**

- A.03 Morillo de Tou (Aínsa): Comisiones Obreras (núcleo originalmente de la CHE, recientemente adquirido por el sindicato)
- A.04 Ligüerre de Cinca (Abizanda): Unión General de Trabajadores (núcleo de la CHE)
- A.05 Aldea de Puy de Cinca (Secastilla): Unión de Agricultores y Ganaderos de Aragón (núcleo de la CHE)
- A.06 Ruesta (Yesa): confederación General del Trabajo (núcleo de la CHE)
- A.07 Isín (Sabiñánigo): Fundación Benito Ardid (núcleo de la DGA)
- A.08 Griébal (Aínsa): Grupo Scout de Aragón (núcleo de la CHE)

**Actuaciones de neorrurales en núcleos cedidos:**

- A.09 Aineto (Sabiñánigo): Asociación Artobain (núcleo de la DGA)
- A.10 Ibort (Sabiñánigo): Asociación Artobain (núcleo de la DGA)
- A.11 Artosilla (Sabiñánigo): Asociación Artobain (núcleo de la DGA)
- A.12 Caneto (La Fueva): Asociación La Senda (núcleo de la CHE)
- A.13 Mipanas (Naval): Asociación la Bitolosa (núcleo de la CHE)

**Actuaciones de neorrurales en núcleos okupados:**

- A.14 Sieso de Jaca (Caldearenas): Okupación de núcleo de la DGA
- A.15 Campol (Fiscal): Okupación de núcleo de la DGA
- A.16 Geré (Fiscal): Okupación de núcleo de la DGA
- A.17 Burgas. (Fiscal): Okupación de núcleo de la DGA
- A.18 Sasé (Fiscal): Okupación de núcleo de la DGA
- A.19 Ginuábel (Fiscal): Okupación de núcleo de la DGA

## **B. Núcleos de titularidad privada**

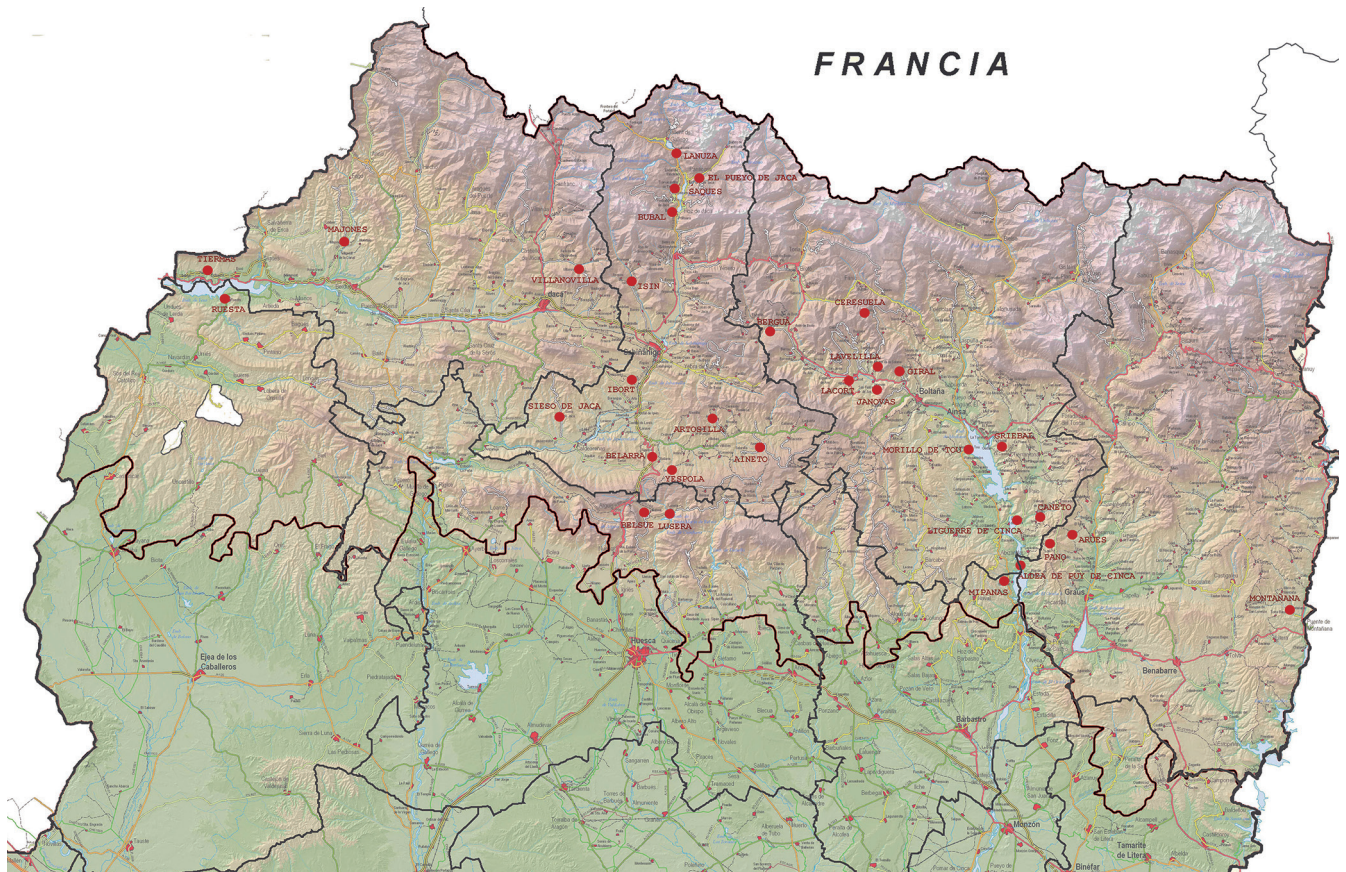
**Actuaciones de particulares:**

- B.01 Bergua (Broto)
- B.02 Majones (Canal de Berdún)
- B.03 Belarra (Sabiñánigo)
- B.04 Yéspola (Sabiñánigo)
- B.05 Villanovilla (Jaca)
- B.06 Lanuza (Sallent de Gállego)
- B.07 Jánovas (Fiscal)
- B.08 Lúsera (Nueno)
- B.09 Belsué (Nueno)

**Actuaciones empresariales o de Fundaciones:**

- B.10 Pano (Graus) Campo de Trabajo
- B.11 Silves Alto (Boltaña) Ganadería
- B.12 Atiart (La Fueva) Hostelería

El panorama de la recuperación de asentamientos abandonados es heterogéneo y cambiante, así que este listado no pretende recoger la totalidad de las experiencias altoaragonesas, sino aquellas que se consideran ejemplares y que son, por tanto, especialmente relevantes. Este conjunto puede considerarse una foto fija del estado actual del fenómeno de la revitalización de pueblos en el Alto Aragón, y constituye una base documental de enorme valor para su análisis comparado.



Mapa de asentamientos recuperados en el Alto Aragón. Huesca, 2018. Fuente: S. Marín.

### 3 ■ ANALISIS TRANSVERSAL Y COMPARADO DE LAS DISTINTAS ESTRATEGIAS DE RECUPERACION

El fenómeno de la recuperación de asentamientos abandonados ha pasado, hasta hace bien poco, relativamente desapercibido tanto a nivel de publicaciones científicas como de divulgación o ensayo. Las gentes que las han protagonizado no han invertido tiempo ni esfuerzo en difundir sus experiencias y tampoco las administraciones han puesto demasiado empeño en fomentar la implementación de las mismas.

La reciente aproximación desde el mundo de la cultura al medio rural, tanto a nivel literario como artístico, no es sino una muestra del creciente interés por todo aquello que acontece más allá de las ciudades.

En cualquier caso, las muestras más recientes de este creciente interés por el medio rural trascienden el ámbito de la literatura o las publicaciones científicas. La exposición “Countryside, The Future”<sup>1</sup>, organizada por Rem Koolhaas y AMO para el Solomon R. Museum de New York supone un formato y escenario inéditos para la difusión del trabajo de investigación de un equipo multidisciplinar e internacional sobre actividades innovadoras en el medio rural por todo el mundo

<sup>1</sup>“Countryside , the Future” Amo, Rem Koolhaas. Solomon R. Guggenheim Museum. New York . (20/02-14/08. 2020) De los animales a la robotización, del cambio climático a la migración, Rem Koolhaas presenta un nuevo proyecto colaborativo que analiza cómo el campo se está transformando en todas partes hasta hacerse irreconocible.



y a lo largo de la última década. El carácter heterogéneo y transversal del cartografiado de estas experiencias atiende a la variedad de las mismas, así como a las particularidades de los territorios en los que se desarrollan. El campo aparece como un escenario idóneo para la innovación, anteponiendo el respeto por los valores locales a la globalización homogeneizadora del medio urbano (AMO and Koolhaas, 2020).



04 Vista de instalación de Countryside The Future. Imagen de David Heald © Fundación Solomon R. Guggenheim.

La recuperación de pueblos abandonados se podría enmarcar en este conjunto de procesos contemporáneos, heterogéneos y dispersos que, desde el conocimiento y atención a sus lugares de emplazamiento, plantean iniciativas innovadoras con un marcado acento local. Las preexistencias no son necesariamente una limitación sino una oportunidad para dotar de autenticidad y carácter propio a distintos procesos de innovación.

La recuperación de pueblos abandonados para su revitalización implica en la mayoría de los casos un proceso de actualización de una estructura poblacional con interés patrimonial, pero funcionalmente obsoleta. El nivel de transformación dependerá del grado de adecuación del asentamiento elegido a los objetivos del agente promotor, así como de las particularidades de la iniciativa concreta a desarrollar. Se trata, en definitiva, de garantizar su reincorporación plena al sistema poblacional activo, a través de su rehabilitación y adecuación a nuevos usos.

Con el objetivo común de revitalizar un asentamiento despoblado, la atención a las particularidades de cada núcleo y el desarrollo de los objetivos específicos de cada promotor acaban perfilando las distintas estrategias de intervención.

Mediante el análisis comparado de todas ellas es posible extraer una serie de consideraciones generales y multiescalares que nos pueden ayudar a entender mejor el desarrollo del fenómeno en su conjunto, así como su impacto a distintos niveles. Se trata, en definitiva, de delimitar estrategias compartidas y herramientas comunes para realizar agrupaciones coherentes y diversas.

Estas consideraciones atienden a criterios de agrupación territoriales, patrimoniales y culturales, en función de la escala de análisis, pero también del carácter de las iniciativas y su impacto.



### 3.1 Consideraciones de alcance Territorial

Las huellas de la antropización del Alto Aragón son todavía visibles en los asentamientos, pero también en los restos de los bancales de cultivo, las construcciones de pastoreo y las comunicaciones que facilitaban el funcionamiento del sistema de ocupación territorial preindustrial (Lasanta and García-Ruiz, 2018). Aunque se han realizado un número importante de estudios sobre el valor patrimonial de cada uno de estos ámbitos por separado, no existe hoy en día una estrategia integral de protección y dinamización del conjunto de elementos que componen el paisaje cultural tradicional del Alto Aragón. Este conjunto de elementos de elevado valor patrimonial, y todavía hoy reconocibles, constituyen una buena muestra de la resiliencia de las estructuras derivadas de una relación equilibrada del hombre con el territorio (Maderuelo *et al.*, 2010).

De la misma forma heterogénea e inconexa en que se está produciendo la rehabilitación de asentamientos abandonados, es posible percibir una recuperación progresiva de distintos componentes, propios del paisaje cultural del Alto Aragón preindustrial, como son los caminos, bancales de cultivo o espacios de culto. Este conjunto de actuaciones están ayudando a revitalizar de forma paulatina, aunque desigual, una parte importante del territorio altoaragonés menos poblado. Estas experiencias tienen carácter diverso, velocidades de implantación diferentes y un impacto variable, pero en todas ellas existe un denominador común: el respeto por la memoria del territorio y una estrategia sostenible de intervención.

Más allá del impacto que han tenido las experiencias de recuperación de asentamientos seleccionadas en su contexto territorial inmediato, es importante reconocer el papel que juegan dentro del conjunto de iniciativas de recuperación de distinto carácter desarrolladas en el Alto Aragón, de las que son un exponente importante, pero no el único.

En áreas como la Solana de Burgasé, el incremento de actividades de montaña, como los paseos de excursionistas o de ciclistas, ha incentivado la recuperación de numerosos senderos y caminos históricos. De forma inconsciente, los visitantes están recuperando, con sus paseos, la memoria del sistema de comunicaciones previo a la reorganización territorial derivada de la reforestación. Con este conjunto de vías históricas, conviven las pistas abiertas recientemente para la explotación y conservación del monte, que están permitiendo, a su vez, mejorar la accesibilidad a los núcleos abandonados o recuperados de la zona. De manera gradual, el conjunto del paisaje original vuelve a activarse, atendiendo a los nuevos usos, pero desde la puesta en valor de los vestigios de sus elementos tradicionales.

En algunas iniciativas de recuperación, como Montañana, la protección y rehabilitación de caminos, bancales y puentes próximos al asentamiento han resultado esenciales para la conservación y activación del paisaje circundante como recurso



Imagen de Montañana. Montañana, 2018. Fuente: S.Marín.

turístico. Esta misma dinámica, aunque con un alcance algo menor, ha caracterizado los procesos de Búbal o Ligüerre de Cinca. La conservación e intervención en el paisaje circundante de determinados asentamientos ayuda a entender el núcleo en continuidad con el mismo. Esto permite integrar los asentamientos recuperados como nodos de estructuras territoriales de un orden superior.



Imagen del Camino de Santiago a su paso por Ruesta. Ruesta, 2020. Fuente: S. Sebastián.

El caso de Ruesta resulta representativo de este tipo de estrategias, gracias a su localización junto al recorrido del Camino de Santiago. Recientemente, dentro del proceso de recuperación y consolidación del tramo aragonés del mismo, se ha intervenido dentro del asentamiento de Ruesta, para recuperar y consolidar su paso por la localidad. Convertirse en una etapa de la ruta jacobea implica beneficiarse de un tránsito continuo de personas, así como de la consideración sobrevenida de Bien de Interés Cultural.

Pese a la importancia de los centros turísticos o de las comunidades de neorrurales en la recuperación de asentamientos deshabitados, lo cierto es que las activida-

des desarrolladas en ambos supuestos no contribuyen de manera decisiva a la conservación estructural del paisaje cultural tradicional, sino que más bien se sirven de él. Junto a ellos, se abren paso otras actividades relacionadas directamente con el potencial agroganadero del territorio altoaragonés, a modo de reminiscencia actualizada y adaptada a las nuevas condiciones de mercado. A través de la promoción de los productos locales de calidad y el desarrollo de una agricultura ecológica, es posible compensar los costes extras derivados de las condiciones de explotación de la zona de montaña con el valor añadido de la producción endógena. El respeto de esta renovada actividad agroganadera por las áreas de cultivo y pastoreo tradicionales, así como por sus construcciones originales, está favoreciendo su conservación y recuperación de forma atenta, progresiva y generalizada. Ejemplos como el de Silves Alto representan la transformación integral de un asentamiento como epicentro de actividades ganaderas, con alojamientos para los trabajadores e instalaciones específicas para el cuidado de las reses. También los núcleos de Belsué y Lúsera se están beneficiando del reciente desarrollo, dentro del valle en el que están emplazados, de actividades de ganadería extensiva y agroecología. El impacto de estas actividades no solo se aprecia en el campo, sino que también implica el asentamiento de nuevos habitantes y la llegada de nuevas inversiones en infraestructuras. Finalmente, en contextos como la Guarguera o la Solana, la ganadería extensiva convive con una incipiente explotación forestal derivada del cuidado de sus bosques de reforestación. En resumen, aunque estas actividades tienen un impacto más limitado en la recuperación aislada de asentamientos deshabitados, resultan esenciales para una conservación sostenible del paisaje cultural tradicional del Alto Aragón en su conjunto, y están llamadas a constituir la vía preferente para el desarrollo integral del territorio. En un escenario óptimo, turismo y agroganadería deberían trabajar conjuntamente por la convivencia y el desarrollo equilibrado del territorio.

Me parece importante situar la recuperación de asentamientos entre estas iniciativas de actuación, dentro de un contexto general de intervención territorial mucho más amplio. Una estrategia territorial de protección y recuperación de las huellas del Alto Aragón tradicional debería atender al potencial integral de este conjunto de intervenciones, para optimizar esfuerzos y rentabilizar inversiones.

Al seleccionar un asentamiento para su recuperación, es importante prestar igualmente atención a su relación con el territorio para poder determinar su potencial, no solo de integración paisajística, sino también su conexión con otras iniciativas de carácter variado, que estén ya activas o por activar.



### 3.2. Consideraciones de alcance Patrimonial

El valor patrimonial de los asentamientos mejor conservados del Alto Aragón tradicional radica, entre otras cosas, en la respuesta eficiente que representan frente a los duros condicionantes territoriales y socioeconómicos que determinaron su fundación y desarrollo. La atención a un emplazamiento concreto, y la posición específica en el esquema poblacional, condicionaron la implantación, la morfología y la escala de los distintos asentamientos altoaragoneses, así como el ajustado diseño de sus edificaciones y espacios comunes.

Existe un número importante de publicaciones generales y específicas en las que es posible profundizar en el reconocimiento del valor patrimonial de los asentamientos altoaragoneses (Biarge and Biarge, 2000) (Acín Fanlo, 1994) y de la consideración de su potencial (Bernad Rivera, 1994). No es objeto de este texto el análisis pormenorizado o el reconocimiento específico de estos valores patrimoniales en los pueblos seleccionados, sino la consideración de las distintas lecturas que de los mismos se han hecho en los distintos procesos de recuperación, y la forma en que éstas los han condicionado.

El número y el carácter de los bienes catalogados ubicados en un asentamiento nos pueden dar una idea de su relevancia histórica, pero no determinan necesariamente su valor patrimonial como Paisaje Cultural. La morfología urbana y la relación de la trama con el territorio son parámetros tan importantes como la calidad de las arquitecturas a la hora de analizar el potencial patrimonial de un asentamiento. En cualquier caso, la clave para lograr una integración y puesta en valor plenas en el proceso de revitalización de los elementos patrimoniales sea cual sea su carácter, estará en su consideración conjunta como referentes “activos” e integrados y no como objetos “pasivos” y por aislados.

Una parte importante de los procesos de recuperación mencionados incorporaron en su desarrollo, de forma intuitiva, algunas de las estrategias contemporáneas acerca del trabajo activo con el patrimonio (Choay, 2007)(Kolen, 2006)(Clark, 2019). El esfuerzo de catalogación de los elementos construidos y de las estructuras urbanas preexistentes tiene como objetivos tanto su protección como su recuperación conjunta y revitalización integrada. Proteger el patrimonio implica, en ocasiones, someterlo a un cierto grado de intervención y actualización para garantizar la viabilidad de su revitalización. Este nivel de transformación diferencia unas iniciativas respecto de otras, que se mueven en el arco que va desde la conservación más fiel de las preexistencias originales a su alteración sustancial.

En asentamientos como Montañana o Ligüerre de Cinca, la conservación de la morfología edificatoria, la trama urbana y los elementos de relación con el paisaje circundante permiten hacer una lectura de todos ellos en términos de continuidad



Imagen de Ligüerre de Cinca. Ligüerre de Cinca, 2012. Fuente: S. Marín.



plena. La conservación estricta de los asentamientos tal y como eran originariamente, más allá incluso de la protección de la propia trama urbana, suponen un esfuerzo por la conservación de la memoria intenso y explícito. Estos son los casos más representativos de respeto literal por las preexistencias: en el caso de Montañana, para la difusión cultural de los valores medievales del asentamiento, y en el caso de Ligüerre, para permitir a los usuarios del centro vacacional revivir las condiciones espaciales y arquitectónicas del asentamiento original.

Pano o Búbal son casos similares, en los que también el respeto por las preexistencias ha condicionado el resultado final de la recuperación. En ambos núcleos, su uso como residencia temporal ha implicado la introducción de algunos cambios en la estructura interior, y se reconoce en ellos cierta renovación funcional en los edificios actualizados. Como en Montañana o Ligüerre de Cinca, la recuperación en sí misma aparece como un hecho cultural, un ejercicio activo de difusión del valor patrimonial de los asentamientos.



Imagen de Isín. Isín, 2012. Fuente: S. Marín

En otros casos como Isín, donde apenas quedaban restos edificados, fueron las trazas urbanas preexistentes las que condicionaron la intervención. La atención a esas trazas lleva implícito un claro respeto por la memoria del lugar, pero su reconfiguración arquitectónica y funcional, para adaptar el pueblo a su nuevo uso como centro vacacional adaptado, hacen del asentamiento, al mismo tiempo, un espacio renovado.

Finalmente, en casos como Morillo de Tou o Lanuza, la renovación es de un calado tan importante que el valor patrimonial del asentamiento originario es difícilmente reconocible, ni a través de la estructura urbana ni de sus arquitecturas. Pese al

esfuerzo realizado por conservar algunos elementos aislados, la trama se ha visto tan alterada que es difícil reconocer con claridad el papel específico que las preexistencias jugaban en ella. En cualquier caso, todos los edificios han sido integrados en la nueva estructura urbana y están incorporados funcionalmente al conjunto.

En la recuperación de un asentamiento abandonado se establece necesariamente un orden de prioridades a la hora de considerar las preexistencias. En base a estas primeras intenciones se puede: potenciar los méritos paisajísticos de su emplazamiento, ayudar a perfilar las trazas de la trama urbana original o resaltar la belleza de su arquitectura popular. El resultado y carácter de un proceso de recuperación estará por tanto condicionado por el valor patrimonial que cada propuesta otorga a uno u otro ámbito.

En cualquier caso, el interés de estas experiencias no radica únicamente en su capacidad para preservar elementos con valor patrimonial, de forma más o menos equilibrada, sino en su eficacia para llevar a cabo un proceso de conservación activa, que derive en la integración efectiva de los mismos en la propuesta de recuperación.

### 3.3. Consideraciones Culturales

Entre los criterios de selección de asentamientos recuperados en el libro “Pueblos Recuperados en el Alto Aragón” no solo se tiene en cuenta el grado de rehabilitación de sus edificaciones, sino también el nivel de consolidación del proceso de revitalización. La regularidad en el uso del asentamiento parece una condición obligada para determinar el momento en que un proceso de recuperación se ha completado y esta consolidado.

Esta revitalización no pasa necesariamente por la vuelta a la vida plena, continua y permanente del asentamiento. Hoy en día existen distintas fórmulas de re-habitar estos núcleos, desde su uso como primera residencia a su ocupación estival o recreativa. Cualquiera de estas variantes resulta válida si garantiza la recuperación, conservación y mantenimiento adecuado del núcleo.

Frente a distintas experiencias en otras regiones, el conjunto de casos catalogados de núcleos recuperados en el Alto Aragón ha supuesto su revitalización, es decir, su rehabilitación para ser ocupado, de forma más o menos ininterrumpida, por sus nuevos habitantes. Esta “vuelta a la vida” se ha producido en términos que poco o nada tienen que ver con el modo de vida de los habitantes originales. El abandono ha supuesto en todos los casos una reconsideración total, no solo del uso de las edificaciones y campos, sino también de las costumbres y relaciones sociales que regulaban las vidas de sus antiguos habitantes. Pese a la supervivencia de una parte importante de las edificaciones, de aquel esquema de convivencia histórico tan solo perviven hoy en día algunas tradiciones en determinados asentamientos, como la celebración de antiguas fiestas patronales o las romerías vinculadas a las mismas.

En la mayor parte de los casos, la llegada de nuevos pobladores supone también la introducción de nuevas formas de relacionarse como comunidad. Solo en algunos de ellos el interés de estos nuevos pobladores ha permitido, si no la conservación integral de las tradiciones, al menos la recuperación y adaptación de algunas de ellas a sus nuevas formas de vida.

Analizaré a continuación en qué términos se ha desarrollado esta nueva “vida en comunidad” en algunos de los casos de estudio, su impacto en la recuperación de los asentamientos y la relación de estas nuevas comunidades con las tradiciones y la memoria del lugar. Mas allá del uso al que se destine el asentamiento, las relaciones entre las gentes que lo rehabetan y de esas gentes con el pasado del asentamiento, acabarán redefiniendo su carácter final y constituyendo una nueva cultura, entendida esta como marco de relación entre las personas que interaccionan de forma cotidiana y a distintos niveles en un determinado contexto. Esta aproximación a la cultura como resultado de la actividad humana y, al mismo tiempo, como espejo en el que una comunidad se mira para reconocerse, ha sido estudiada por antropólogos como Marc Auge (Auge, 2004) y resulta especialmente útil para aproximarse a fenómenos como el “nacimiento” o la “evolución” de los marcos de convivencia en los asentamientos recuperados.

En primer lugar, tendríamos aquellas iniciativas de recuperación de asentamientos como centros vacacionales o campos de trabajo. En el conjunto de estas intervenciones, la reestructuración poblacional se realiza en torno al funcionamiento del núcleo como negocio hotelero o como escenario para la actividad docente, y por tanto la construcción de la comunidad está supeditada a estos objetivos. Por otro lado, el alto nivel de rotación de las gentes que trabajan en estos centros dificulta el desarrollo de una vida comunitaria estable, incluso entre los propios trabajadores o monitores. En estos casos, el modelo de convivencia atenderá más a criterios de eficiencia que al fomento de las relaciones entre sus habitantes o al refuerzo del carácter tradicional del asentamiento. En asentamientos como Morillo de Tou, Ligüerre, Aldea de Puy de Cinca o Isín las referencias a la memoria del lugar suponen un reclamo turístico más que un argumento de vínculo comunitario. Siendo así, la referencia a las tradiciones locales en el día a día de sus gentes tendrá un papel irrelevante. En otros casos de asentamientos destinados a campos de trabajo con alojamientos, como Pano o Griebal, la recuperación de las tradiciones para su estudio y revalorización, más allá de un reclamo, se convierte en una parte importante de su labor investigadora y docente. El nivel de innovación de estas propuestas puede resultar limitado a ciertos niveles, pero su trabajo en pro de la difusión de la cultura tradicional merece reconocimiento.

Frente a los centros vacacionales o los campos de trabajo, los proyectos desarrollados por neorurales como la Asociación Artiborain (Aineto, Ibort y Artosilla), La Senda (Caneto) o Labitolosa (Mipanas) sitúan la vida comunitaria y la construcción de una nueva cultura, como eje de su proyecto vital y de recuperación de un asentamiento. De hecho, son proyectos “de comunidad” donde las decisiones que atañen al día a día de los núcleos recuperados se toman de forma asamblearia. Estas fórmulas de convivencia son variadas y flexibles, de forma que permiten su desarrollo en distintos emplazamientos y también su adaptación a escenarios temporales cambiantes. No son comunidades cerradas, sino abiertas a aquellos que estén dispuestos a compartir sus normas internas de convivencia. El límite “de aforo”, en el caso que nos ocupa, suele ser el propio tamaño de los asentamientos recuperados. En las iniciativas gestionadas por neorrurales, pese a su condición de nuevos pobladores sin vínculos con los habitantes originales, la nueva comunidad suele mostrarse respetuosa con las tradiciones locales,





Imagen de Ibort. Ibort, 2012. Fuente: S.Marín.

y no es raro que se incorporen fiestas patronales u otro tipo de actos tradicionales a sus propias dinámicas culturales. La vuelta a la vida en contacto con la naturaleza que promueven estas comunidades toma como referencia, en numerosas ocasiones, los usos y costumbres propias del lugar, en la medida en que estos constituyen precisamente la máxima expresión de convivencia equilibrada con ese medio en concreto. Resulta especialmente interesante de estos casos que, pese a la diferente procedencia de los nuevos habitantes, el objetivo común de construcción de una comunidad en armonía con la naturaleza se impone a las diferencias particulares, dando como resultado una integración de gentes diferentes en torno a elementos de referencia locales. Desde estas comunidades se ha realizado también un importante esfuerzo por la difusión de determinados aspectos del funcionamiento de las propias agrupaciones como son las actividades artesanas o los sistemas constructivos tradicionales.

Si la recuperación está comandada, en cambio, por antiguos habitantes retornados o sus descendientes, el uso de los asentamientos suele ser de fin de semana o de veraneo. Es difícil por tanto construir una vida comunitaria equiparable a la desarrollada por los neorrurales si las estancias son discontinuas. Se construyen más bien “comunidades de fin de semana”. Los vínculos entre los repobladores no se establecen en torno al día a día, sino que tienen que ver con el ocio y las relaciones familiares. Esto no quiere decir que sean vínculos menos intensos o que estas relaciones no tengan impacto en la reconstrucción del asentamiento. De hecho, en casos como Belarra, Yéspola, Majones o Villanovilla, la recuperación del asentamiento se ha realizado en torno a la revalorización de las tradiciones y los vínculos históricos entre sus habitantes. El proceso de reconstrucción no se ha limitado exclusivamente a la rehabilitación de las viviendas, sino que se ha extendido a la recuperación de las fiestas patronales, las costumbres populares, romerías etc... En otros casos como Belsué o Lúsera, se ha recuperado la iglesia en primer lugar, entendiendo que está llamada a erigirse en atracción turística y también en el epicentro de las actividades comunitarias. Este último ejemplo es especialmente interesante por la implicación de la cabecera municipal, Nueno, en la reconstrucción del espíritu de comunidad entre los 7 núcleos





que lo conforman. Junto a las iglesias, el Ayuntamiento del municipio ha tenido también el acierto de repartir los equipamientos comunitarios entre estos mismos núcleos, en vez de concentrarlos en uno de ellos, fomentando el movimiento de sus habitantes entre los diferentes asentamientos y su uso indistinto por una única comunidad dispersa.

Finalmente, tendríamos algunos casos mixtos, en los que el perfil de los habitantes es variado y, por tanto, sus relaciones y uso del asentamiento también son diferentes. En estos asentamientos, la recuperación física del núcleo y la reconstrucción de la comunidad que lo re-habita se han producido de formas diversas. En el caso de Bergua, han convivido desde sus orígenes antiguos pobladores que habían recuperado sus casas con okupas que se iban haciendo con aquellas que quedaban vacías. La relación entre ambos nunca fue cordial, de forma que las dos comunidades han construido sus propios modelos de convivencia, una al margen de la otra. Tanto el carácter de la recuperación como el uso que hacen del asentamiento es distinto, de forma que el resultado acaba siendo un híbrido de los casos anteriores. La intervención del Ayuntamiento del municipio de la cabecera ha permitido, a través de distintas iniciativas de desarrollo del espacio público, una lectura homogénea del asentamiento, pero nada ha podido hacer por promocionar la convivencia entre ambas comunidades. En el caso de Montañana, la administración se hizo con la propiedad de una parte importante del asentamiento y dirigió, desde el inicio, su proceso de recuperación integral. Ante la mejora de las condiciones de vida en el núcleo, muchos de los vecinos, que habían conservado la propiedad de sus casas, decidieron recuperarlas como segunda residencia. El impulso del Ayuntamiento de Puente de Montañana no solo ha favorecido la recuperación física del asentamiento, sino que ha servido para dotar a la comunidad de “retornados” de un objetivo común, como es la revalorización del núcleo medieval de Montañana. Los vecinos y las administraciones, conjuntamente, han hecho de la conservación y difusión de las tradiciones del pueblo uno de los ejes más importantes de sus intervenciones comunitarias. A través de sus actuaciones como particulares, pero también desde la Fundación Montañana Medieval, han ayudado de forma determinante a la recuperación de la memoria del asentamiento.

Frente a estas últimas dos excepciones, los casos analizados son, en general, homogéneos. Las comunidades están compuestas por un mismo perfil de habitante, con objetivos comunes y sensibilidades similares. Esto facilita las relaciones y favorece la dinamización de actividades comunitarias. A la larga, estas relaciones han resultado definitivas en el tipo de reconstrucción y su alcance, así como en el carácter cultural de la iniciativa y su capacidad de difusión.

## 4 • CONCLUSIONES

### 4.1. La revitalización territorial como iniciativa heterogénea, transversal y multiescalar de recuperación, protección y puesta en valor del paisaje cultural tradicional Altoaragonés

La antropización del Alto Aragón ha alcanzado, a lo largo de la historia, a la práctica totalidad de su territorio. No quedan apenas rincones en los que el hombre no haya intervenido de alguna forma bien sea para la explotación del campo, para habitarlo o recorrerlo. Cultivos, caminos, lindes, asentamientos y edificaciones de distinta condición son hoy en día los restos que las sucesivas comunidades han depositado sucesivamente sobre el territorio. Tras décadas de abandono, la recuperación y reintegración de un número creciente de todos estos elementos está ayudando a reconstruir y proteger de forma progresiva, fragmentada y heterogénea el paisaje cultural del Alto Aragón tradicional en su conjunto. La falta de una estrategia global para ello, hace cada día también más evidente la necesidad de coordinar estas actuaciones, de distinta escala y alcance, para rentabilizar el esfuerzo y garantizar la viabilidad y sostenibilidad de estas. Solo desde un análisis transversal de los distintos estratos y escalas se podrán organizar un conjunto de actuaciones coherentes y consecuentes con la protección integral del Paisaje Cultural. (Figura 1. Páginas 70-71)

### 4.2. El patrimonio como vector del cambio: ni ruina arqueológica ni representación ficticia

La condición de bien de interés patrimonial ha estado históricamente restringida a las construcciones de carácter monumental. Desde hace algunas décadas, también determinadas tramas urbanas y los conjuntos de arquitecturas vernáculas que las componen han adquirido un merecido reconocimiento como elementos con un valor patrimonial equiparable a las primeras. A la hora de afrontar la recuperación de un asentamiento resultará fundamental reconocer el valor patrimonial del mismo, tanto del conjunto como de aquellas partes específicas que lo merezcan. En base a este análisis previo, la clave para el desarrollo de una rehabilitación coherente y respetuosa no estará tanto en la conservación y reconstrucción estricta y literal de los elementos de mayor valor, sino en su incorporación activa y su reutilización plena. El patrimonio se erige en referencia mutable y puede y debe estar sometido por tanto a un cierto nivel de actualización, a una evolución contenida que garantice su conservación de la mejor manera posible, a través de su uso cotidiano (Figura 2. Página 72)

### 4.3. Revitalización y reconstrucción cultural

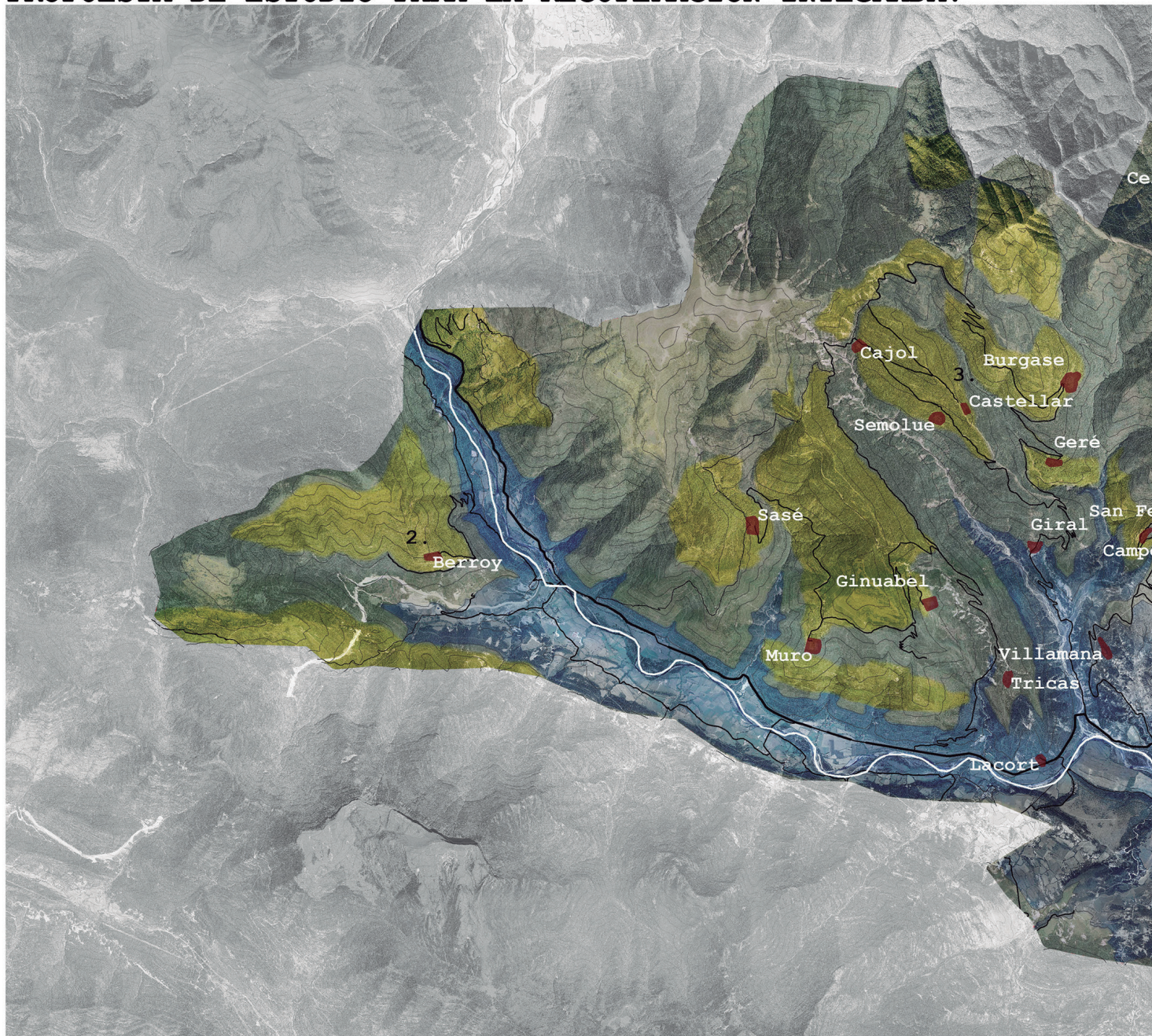
La recuperación de un asentamiento puede considerarse plena cuando la misma deriva en la revitalización del núcleo. Esto no implica el uso permanente del mismo sino un uso más o menos continuo en función de las necesidades y posibilidades de los nuevos habitantes. Las gentes involucradas en estos procesos acaban constituyéndose en nuevas comunidades, mas o menos vinculadas con las tradiciones y usos originales del pueblo recuperado. En función de su procedencia, de sus intereses y de sus vínculos previos con la zona, estas comunidades acaban definiendo una cultura propia, un marco de convivencia estrechamente relacionado con el contexto específico de cada núcleo, pero enriquecido por experiencias personales diversas y necesidades vitales distintas. De la misma forma en la que el patrimonio material debe ser tomado en cuenta como referente en la reconstrucción de un asentamiento, aunque sea para ser transformado, también parece razonable atender al patrimonio inmaterial a la hora de establecer unas nuevas reglas de convivencia tanto entre los nuevos habitantes como entre estos y su entorno. Superado el marco socioeconómico y cultural que condicionó la vida de tantas generaciones, las comunidades que se asientan hoy en estos lugares tienen la oportunidad de atender libremente a las lecciones que las tradiciones y usos históricos contienen y construir una cultura abierta y atenta a un tiempo a lo local y lo universal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acin Fanlo, J. L. (1994) *Las otras Lluvias. Pueblos deshabitados del Altoaragón*. 1st edn. Zaragoza: Ibercaja.
- Acin Fanlo, J. L. (1997) *Paisajes con memoria. Viaje a los pueblos deshabitados del Alto Aragón*. Prames, S.L.
- AMO and Koolhas, R. (2020) *Countryside a Report*. 1st edn. Colonia: TASCHEN.
- Auge, M. (2004) *Oblivion*. 1st edn. University of Minnesota Press.
- Bernad Rivera, P. M. (1994) 'Despoblados del Pirineo Aragonés. Fundamentos para un programa de recuperación', *Revista del Centro de Estudios del Sobrarbe*, 1, pp. 13–31.
- Biarge, F. and Biarge, A. (2000) *Piedra sobre piedra - el paisaje pirenaico humanizado*. 1st edn. Edited by F. Biarge and A. Biarge. Huesca: Autoedición.
- Choay, F. (2007) *Alegoría del Patrimonio*. 1st edn. Gustavo Gili, S.L.
- Clark, K. (2019) *Playing with the Past: Exploring Values in Heritage Practice*. London: Berghahn Books.
- Collantes, F. (Universidad de Z. and Pinilla, V. (Universidad de Z. (2011) *Peaceful Surrender: The Depopulation of Rural Spain in the Twentieth Century*. 1st edn. Edited by F. (Universidad de Z. Collantes and V. (Universidad de Z. Pinilla. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Kolen, J. (2006) 'Rejuvenation of heritage', *'Scape*, 2, pp. 50–53.
- Lasanta, T. and Garcia-Ruiz, J. M. (2018) 'El Pirineo Aragonés como paisaje cultural', *Pirineos. Revista de Ecología de Montaña*, 173(Paisaje Cultural), p. e38. doi: <https://doi.org/10.3989/pirineos.2018.173005>.
- Maderuelo, J. (Dir) et al. (2010) *Paisaje y patrimonio*. 1st edn. Madrid: ABADA Editores.
- Marín Gavín, S. (2018) *Pueblos recuperados en el Alto Aragón*. 2nd edn. Edited by S. Marín Gavín and B. Otal. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- Martínez de Pison, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. 1st edn. Madrid: Biblioteca Nueva.
- del Molino, S. (2016) *La España Vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Zaragoza: Turner.
- Sabate Bel, J. (2011) 'Paisajes Culturales. El patrimonio como recurso básico para un nuevo modelo de desarrollo', *Urban, May*, pp. 8–29. doi: 2174-3657.
- Satue, E. (1984) *El Pirineo abandonado*. 1st edn. Edited by E. Satue. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Sauer, C. O. (1925) 'The Morphology of Landscape', in *University of California publications in geography*. 1st edn. Berkeley: University of California Press, pp. 19–53.
- Tarazona, C. (2019) *Pinos y Penas. Repoblación forestal y despoblación en Huesca*. 1st edn. Zaragoza: Bartolo Edizioni.



## PROPUESTA DE ESTUDIO PARA LA RECUPERACIÓN INTEGRADA:



1. CAMPOS DE RIBERA EN JÁNOVAS



2. ABANCALAMIENTOS DE BERROY

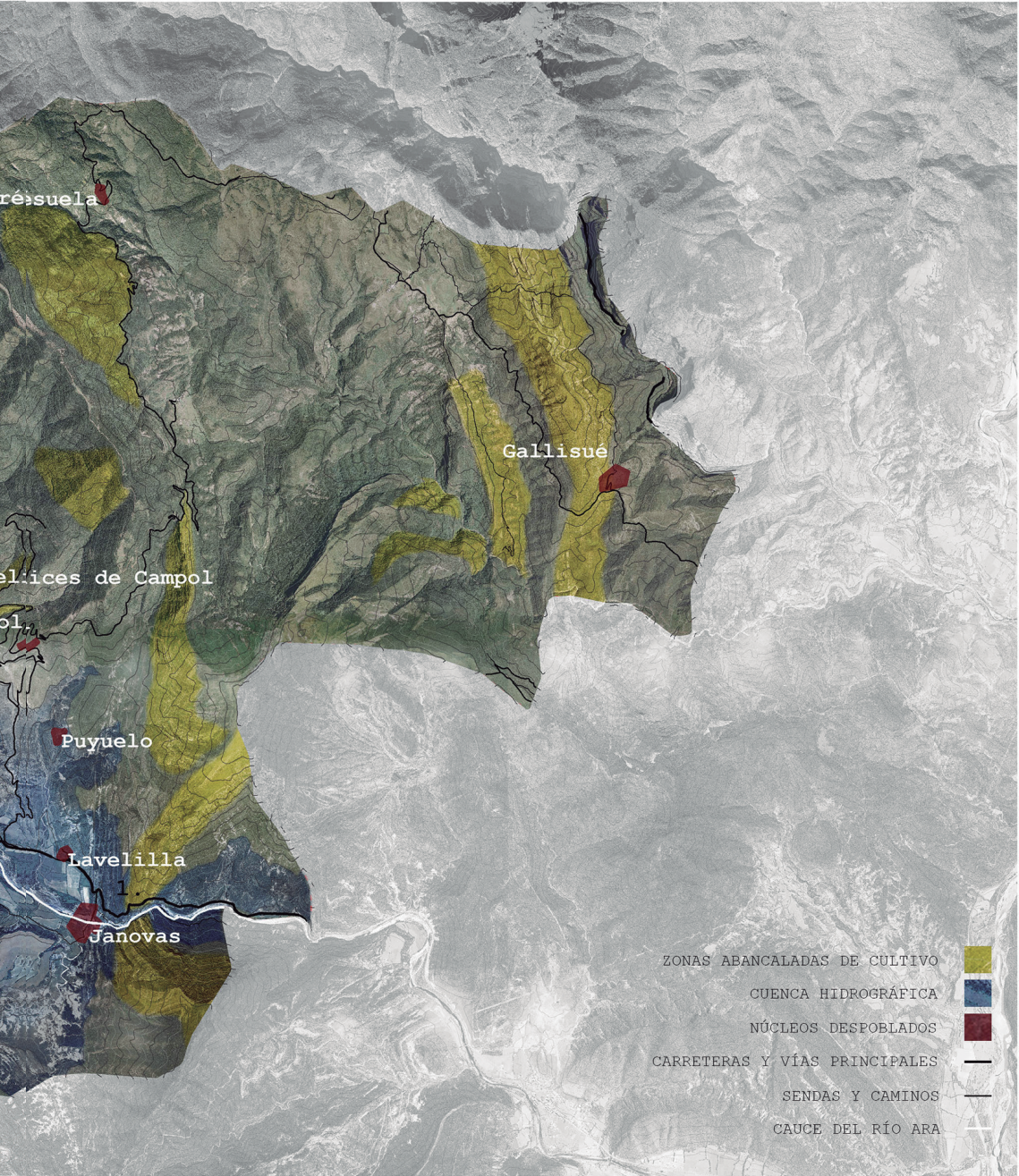


3. CAMINO DE





LA SOLANA



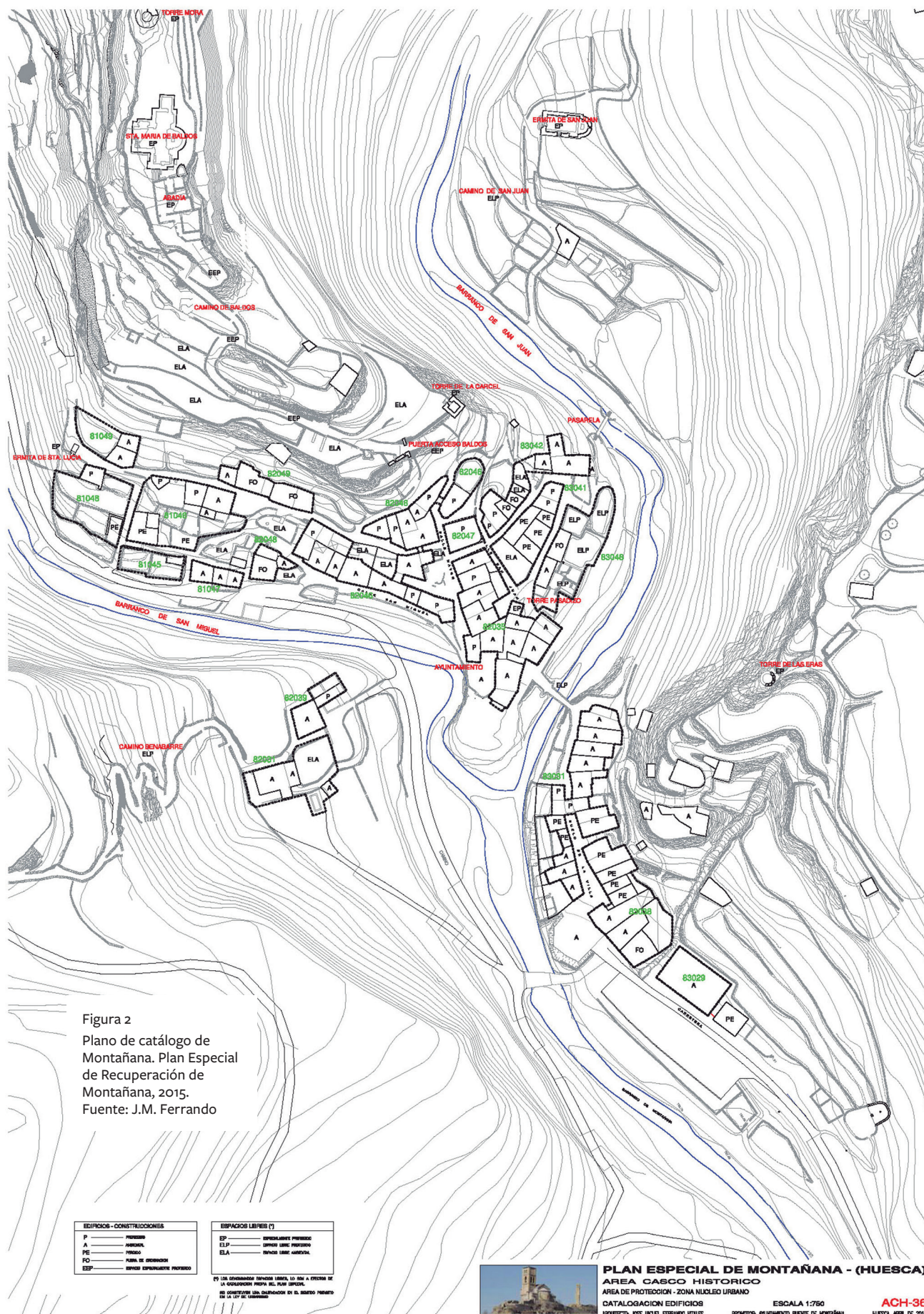
- |           |                       |
|-----------|-----------------------|
| BERROY    | JANOVAS               |
| BURGASE   | LACORT                |
| CAJOL     | LAVELILLA             |
| CAMPOL    | MURO DE SOLANA        |
| CASTELLAR | PUYUELO               |
| CERESUELA | SAN FELICES DE CAMPOL |
| GALLISUE  | SASE                  |
| GERE      | SEMOLUÉ               |
| GINUABEL  | TRICAS                |
| GIRAL     | VILLAMANA             |



La Solana es una de las zonas pirenaicas que mejor conserva la huella de la humanización sobre su territorio. Junto a un gran número de asentamientos despoblados en buen estado de conservación podemos encontrar diseminados por su ámbito caminos, campos de labor, bordas y otros elementos que nos pueden ayudar a entender como sus habitantes se relacionaban con el entorno. La huella del Altoaragón preindustrial sería en este caso perfectamente reconocible y catalogable para su protección y puesta en valor. Fichas como la adjunta podrían ser la base de trabajo para las herramientas de planeamiento supramunicipal, capaces de regular la protección integral y, al mismo tiempo, la revitalización del territorio.

Figura 1  
Ficha de estudio de la Solana.  
Tesis de Master “El paisaje de la memoria”, 2013.  
Fuente: S.Marín.







# El reto de una nueva vida para los conjuntos monásticos desamortizados del medio rural en una sociedad cambiante

**Julio Ramón Sanz** ■ Licenciado en Historia del Arte  
Director del IAACC Pablo Serrano

## 1 ■ LA RESTAURACIÓN DE CONJUNTOS MONÁSTICOS, PUNTO DE PARTIDA

Enfrentarse a un edificio histórico que se encuentra sin uso, el cual puede encontrarse en un grado de conservación dispar, incluso en ruina, y plantear uno nuevo para él, constituye un ejercicio primero teórico y luego práctico que, sin lugar a dudas, ha de tomarse con la cautela suficiente.

El cambio de usos de los edificios no es algo que haya surgido recientemente, sino que ha sido recurrente a lo largo de la historia. Quizá los más estudiados o conocidos han sido los procesos transformadores de templos por parte de los conquistadores: de iglesia a mezquita, de mezquita a iglesia, etc. Pero la conceptualización del hecho de conservar los valores históricos y patrimoniales de un edificio o conjunto de ellos para dotarlos de nuevos usos es algo que surge en la edad contemporánea, cuando se descubren los valores patrimoniales de la arquitectura histórica.

Por tanto, resulta de gran utilidad realizar un pequeño recorrido histórico por lo que ha sido la teoría y la práctica de la restauración del patrimonio heredado<sup>1</sup>. Interesante es conocer las distintas sensibilidades y planteamientos ante la intervención en obras de arte, principalmente inmuebles.

No será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando se empiece a plantear el concepto de restauración arquitectónica y, por ende, la búsqueda de la conservación de los inmuebles en los que se interviene. Será el francés Viollet le Duc (1814 – 1879) quien pondrá las bases de una intervención en el edificio o la obra heredada de una manera muy activa. Para él, restaurar un edificio no era mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, era devolverlo a un estado completo que pudo no haber existido nunca pues se abría a la posibilidad de rehacer y mejorar la edificación, completando las partes desaparecidas con elementos inspirados en las formas de la misma época y estilo.

Frente a Viollet, el inglés John Ruskin (1819 – 1900) entendía que no se podía intervenir en los monumentos, no aceptaba la restauración dado que era un intento de resucitar algo sin vida. El respeto a los efectos del paso del tiempo, la denominada pátina, estableciendo como solución que lo que se debía hacer era mantener correctamente los edificios, lo que posteriormente se denominará conservación preventiva, con una intervención mínima, rechazando la “restauración en estilo” propiciada por Viollet le Duc. Este movimiento denominado *antirrestauro* fue continuado por William Morris reafirmando-se en la idea de que la restauración era una actividad destructiva para la arquitectura histórica, y cuestionando la posibilidad de devolver un edificio a su aspecto original.

El austriaco Aloïs Riegl (1858 – 1905)<sup>2</sup> introdujo el punto de vista del espectador, de hecho, lo que para un hombre contemporáneo podía ser considerado como monumento éste, cuando fue creado, pudo no serlo y, del mismo modo, la subjetividad podía provocar que la intervención a realizar cambiase de sentido. La restauración podría considerarse como

---

<sup>1</sup> Una publicación que sintetiza la historia de la restauración hasta finales del s. XX es la de Ascensión Hernández Martínez, *Documentos para la Historia de la Restauración*, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Zaragoza, 1999. Constituye una herramienta imprescindible para introducirse en el debate que suscita algo tan interesante como la intervención en obras de arte desde sus primeros planteamientos en el s. XIX.

<sup>2</sup> RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* / Aloïs Riegl (traducción de Ana Pérez López). Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, 2017.

inaceptable si se valoraba exclusivamente en el monumento su antigüedad o, por el contrario, podría verse como necesaria si se tenían en cuenta otras cuestiones tales como la función conmemorativa que pudo tener en relación con algún evento histórico o la calidad y novedad artística. En definitiva, para Riegl no se podía plantear una solución única para todos los casos, dado que cada intervención es un caso individual que requiere una solución específica.

Ya en el siglo XX se acentuaron los matices a las intervenciones en los monumentos, así como los puntos de vista sobre el tema. Por ejemplo, Cesare Brandi<sup>3</sup> (1906 – 1988), defendía los añadidos históricos en el proceso de restauración, aunque el criterio estético era el predominante en la obra de arte y, por tanto, en la restauración. La obra de arte para Brandi, al margen de ser un documento histórico era sobre todo un objeto creado para producir una experiencia estética en el espectador.

Años después, y como continuación de las teorías de Brandi, el arquitecto italiano Giovanni Carbonara va un poco más allá introduciendo la creatividad en la restauración, acepta aportaciones nuevas a la obra restaurada. De hecho, Carbonara afirma que cada época restaura desde su perspectiva particular del gusto y desde una determinada concepción de la belleza, y será la propia obra la que inspirará su actuación.

Continuando dentro del mundo italiano, Renato de Fusco introdujo un aspecto que cobró mucho protagonismo en la segunda mitad del siglo XX: la denominada cultura de masas. La importancia que la sociedad concede a la conservación de los restos del pasado fue un debate realmente interesante que surgió en la Italia de los años 50 del siglo XX dirigido hacia cómo conservar sus centros históricos. Renato de Fusco, en la línea del restauro crítico, proponía la incorporación de la arquitectura actual en los centros históricos, pero estableciendo la novedad de ampliar el campo de quienes deben intervenir en el proceso, es decir, postula dar un mayor protagonismo a la política y a los grupos sociales.

En cuanto a la configuración del concepto “patrimonio”, que surgió en el siglo XIX y cogió fuerza a lo largo del siglo XX, se amplió la categoría de bienes a los que se aplicaba, puesto que fue entendido no como los bienes particulares heredados de los antepasados, sino como la abstracción de lo heredado por la sociedad, bien sean inmuebles, muebles o elementos del folklore, en definitiva, aquello que la sociedad entiende que la define y valora como meritorio de ser conservado. La destrucción y pérdida de elementos patrimoniales es lo que algunos expertos como Louis Réau han definido como vandalismo. Igualmente aparece una exaltación de bienes culturales integrados dentro de una industria cultural que concibe el patrimonio cultural como un bien de consumo más. En esta última tendencia se encuentra la historiadora francesa Françoise Choay que destaca cómo la industria cultural ha convertido a los bienes culturales en un producto más dentro del mercado, con efectos perniciosos tales como la reutilización de edificios históricos para usos que no son los adecuados a las tipologías originales, la inserción de piezas nuevas sin ningún respecto por lo existente, la teatralización del patrimonio para ser consumido de modo pasivo por el espectador, etc., llevando la situación para ella a un punto crítico, explotando “los monumentos por todos los medios con el fin de multiplicar indefinidamente los visitantes”.

Yendo un poco más allá, otro historiador francés, Dominique Poulot, viendo los nuevos usos del patrimonio, establece que éstos podrían resumirse en la consideración del patrimonio como “el lugar de la identidad cultural”, pero ¿cuál es esa identidad? Se plantea la paradoja de la búsqueda del patrimonio integrador de los pueblos, incluso la existencia de un patrimonio de la Humanidad declarado por la UNESCO, frente al patrimonio local identitario de una sociedad frente a otra. Conceptos contrapuestos, tensiones generadas en torno al patrimonio, a su concepción, fines y conservación.

<sup>3</sup> Las ideas de Brandi y del movimiento crítico italiano son herederos de una larga tradición teórica italiana que ya se plantea en los años 80 del siglo XIX. En esta corriente destaca Luca Beltrami como postulador de que cada monumento suponía un caso diferente, huyendo de las propuestas generalistas. A esto se añadió Camillo Boito y Gustavo Giovannoni quien destacó el valor histórico de los monumentos, por lo que se debería respetar cada una de sus partes, aunque fueran de distintas épocas, así como también señaló la necesidad de diferenciar visualmente las intervenciones contemporáneas y que las intervenciones fueran reversibles.

BRANDI, Cesare: *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di Michele Cordaro. Roma: Editori Riuniti, 1994; CASIELLO, Stella (editor): *La cultura del restauro. Teorie e Fondatori*. Venezia: Marsilio Editore, 2005; CARBONARA, Giovanni: *Restauro architettonico: principi e metodo*. Roma: Architectural Book and Review, 2012. DE FUSCO, R. *Architettura come “mass medium” notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona, Anagrama, 1970; RÉAU, L. *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art française*. Paris, Ribert Laffont, 1994; CHOAY, F.: *L'Allegorie du patrimoine*. Paris, Éditions du Senil, 1992.

Con este devenir, el geógrafo cultural David Lowenthal se centra en el análisis de la manipulación del patrimonio desde el renacimiento. A lo largo de la historia se han producido muchas manipulaciones en ese patrimonio heredado, distorsionándolo hasta construir uno nuevo, desmitificando el culto moderno que se tiene sobre él. Para Lowenthal la sociedad asume más fácilmente la verdad del patrimonio, aunque ésta haya sido manipulada, que la verdad proporcionada por la propia historia. Sin embargo, exalta la fuerza que tiene este patrimonio como “motor de futuro”, su capacidad de desarrollar, de construir futuro.

Con todo, se presenta la duda de si se sigue estando en la contradicción entre respeto a lo antiguo y las necesidades de la vida moderna, si se conserva sin añadir nada de nuestra época o si se aporta algo nuevo como parte intrínseca de su propio devenir vital. En el fondo subyace el enfrentamiento entre dos actitudes antagónicas respecto a la intervención en el patrimonio artístico: la idea de que no sólo es posible sino deseable mejorar su estado, frente a la noción de que las obras que hemos heredado deben respetarse tal y como han llegado hasta nosotros, interviniendo en ellas lo menos posible.

Este debate sigue activo y vigente, si bien no hay que dejar de lado el hecho de que en muchas ocasiones no se restaura sin más buscando recuperar una iglesia, una ermita, un palacete, sino que el propósito es dar nuevos usos al monumento, con lo que ya no es sólo el hecho de realizar un tipo de intervención u otra, sino de que ésta ha de conjugar y permitir los nuevos usos pretendidos para el bien patrimonial o histórico, hecho denunciado por Françoise Choay como contrario al propio monumento, concretamente los usos potenciados por la industria cultural. La mayoría de los edificios restaurados o intervenidos e inmersos en un proceso de recuperación para introducir nuevas funciones, pero conservando sus valores característicos, lo han sido con unos usos principalmente hosteleros o culturales, y donde el hándicap del turismo ha sido pieza clave, con el fin de atraer más visitantes.

Al respecto, la historiadora del arte Natalia Juan<sup>4</sup> recoge un buen elenco de ejemplos europeos donde se ha producido un cambio de usos en edificios de origen monástico, independientemente de si se habían conservado gran parte de sus dependencias o para aquellos donde sólo se han conservado algunas de ellas. Los usos principales que recoge van desde monasterios convertidos en hoteles, siendo éste un ejemplo históricamente muy recurrente, hasta usos culturales como librerías, museos o centros de arte y exposiciones, usos recreativos (salas de concierto, centros comunitarios o de ocio), hasta llegar a espacios rehabilitados como viviendas particulares.

De los casos recopilados por Juan para usos hoteleros quiero destacar dos cuyo origen es monástico, por ser estos conjuntos objeto de análisis de la presente comunicación. El primero de ellos es el denominado *Kruisherenhotel* de Maastricht (Holanda), convento fundado en el siglo XV y que perdió sus usos monásticos a partir de la revolución francesa. Su reconversión en hotel se ha producido en el siglo XXI, habiendo vivido diferentes transformaciones por los usos acogidos a lo largo de los siglos XIX y XX. Frente a este ejemplo de reconversión de un antiguo monasterio, en este caso urbano, reseñable es la rehabilitación del antiguo monasterio franciscano de Rocamador en Almendral (Badajoz), recogido también en el citado estudio. Monasterio ubicado en un paraje natural de la sierra extremeña, fundado a comienzos del siglo XVI, responde al tipo de monasterio franciscano cuyo fin era ser lugar de retiro y aislamiento temporal de los religiosos. Desamortizado en el siglo XIX, el monasterio se fue degradando hasta que fue salvado de la ruina para su reconversión para usos hoteleros. Inaugurado en 1997, permaneció activo hasta 2012, momento en que entra en concurso de acreedores. En 2020 ha pasado a un nuevo propietario, una bodega extremeña, con el objetivo de reabrir el conjunto siguiendo con usos hoteleros dentro de una oferta de enoturismo.

Desde luego el modelo de conversión de conjuntos históricos en hoteles no es algo nuevo. Un ejemplo paradigmático en España es la red de Paradores. La idea surge en 1910 de la mano del gobierno de José Canalejas, quien encarga al Marqués de la Vega Inclán el proyecto de crear una estructura hotelera para dar hospedaje a viajeros para mejorar la imagen internacional de España. En su origen no existía una intención por recuperar edificaciones históricas fuera de uso, sin embargo, a partir de la inauguración del primer parador en 1928, el Parador de Gredos, se vio la posibilidad de aunar ambos objetivos: crear una red de hoteles y recuperar patrimonio histórico.

---

<sup>4</sup> JUAN GARCÍA, N. (2011). “Insinuar pero no mostrar. Sugerir pero no reconstruir. Nuevos usos y posibilidades de la arquitectura monástica a partir de su rehabilitación” en *A engenharia como avalanca para o desenvolvimento e sustentabilidades*. CLME’2011. Agosto 2011, pp. 489 – 531.



Este concepto podemos encontrarlo reproducido más de 60 años después por el Gobierno de Aragón mediante la denominada Red de Hospederías de Aragón. En 1994 se inaugura la primera hospedería de Aragón, la Hospedería de Arguis (Huesca), si bien en este caso el modelo siempre ha sido el de concesión. No se crea una empresa hotelera pública que gestione estos centros, sino que los edificios se rehabilitan por la Comunidad Autónoma y luego se saca a licitación su explotación, para que operadores hoteleros se encarguen de su gestión a cambio de un canon. El objetivo de estas infraestructuras, según se recoge en la propia página web de Hospederías de Aragón, es que éstas “tienen como misión el afianzamiento de un turismo de calidad en zonas con alto potencial turístico, generalmente en el medio rural, donde la infraestructura hotelera existente es escasa o insuficiente”<sup>5</sup>.

## 2 ▪ ANÁLISIS DE DOS EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN Y NUEVOS USOS EN MONASTERIOS EN EL ÁMBITO RURAL

Ejemplos de este modelo de recuperación del patrimonio histórico, dentro de las tesis de David Lowenthal donde el patrimonio es motor de futuro, y vinculados a su origen monástico y en territorio aragonés, son el Monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Botaya, Jaca, Huesca) y el Monasterio de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Rueda (Sástago, Zaragoza), que son objeto de estudio en este trabajo.

### 2.1 Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, Botaya, Jaca (Huesca)

El hoy llamado Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña es un conjunto pinatense surgido en el siglo XVII como consecuencia del grave incendio sufrido por el monasterio medieval ubicado bajo la roca del mismo nombre en febrero de 1675. La comunidad, ante los serios daños sufridos en su monasterio deciden acometer la construcción de un nuevo monasterio en la parte alta de la montaña, en el denominado llano de San Indalecio o pradera de San Indalecio.

El nuevo edificio surge de una planificación racional y con unas trazas regulares que nada tienen que ver con el viejo monasterio situado bajo la peña. El proyecto, de inmensas dimensiones, nunca llegó a ejecutarse en su totalidad, ya que contaba con dos grandes claustros tras la iglesia monacal, del que finalmente sólo se edifica el primero, destacando poderosamente la iglesia. Todo el conjunto se construye principalmente en ladrillo, quedando reservada la piedra para los elementos principales, como las portadas de la Iglesia.

A la comunidad pinatense también le afectaron los acontecimientos de la primera mitad del siglo XIX, sufriendo la llegada de las tropas napoleónicas y los vaivenes políticos del trienio liberal hasta llegar a su desamortización definitiva en 1835<sup>6</sup>.

Tras el abandono forzoso por parte de la comunidad religiosa, el deterioro del conjunto monástico fue evidente, pues a lo largo del s. XX existen siete proyectos de intervención en el Monasterio alto de San Juan de la Peña, siendo el primero de ellos el llevado a cabo por Ricardo Magdalena en 1897<sup>7</sup>, aunque las obras más importantes se realizaron en la segunda mitad del siglo XX, de la mano del arquitecto Fernando Chueca Goitia, hasta la intervención realizada en 1993 por Antonio Martínez Galán<sup>8</sup> consistente principalmente en la renovación de la cubierta de la iglesia.

Sin embargo, la gran intervención en el Monasterio alto de San Juan de la Peña es la llevada a cabo ya en el siglo XXI. En noviembre de 2002, el proyecto de recuperación de todo el conjunto recibe el impulso definitivo mediante la adjudicación a la empresa Necso Entrecanales y Cubiertas, S.A. de la rehabilitación del monasterio según el proyecto diseñado por los arquitectos Fernando Used y Joaquín Magrazó.

<sup>5</sup> Página oficial de Hospederías de Aragón. Disponible en: <http://hospederiasdearagon.com/la-red/> (última consulta: 23 de abril de 2021).

<sup>6</sup> JUAN GARCÍA, N. (2007). *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida de un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza: Delegación del Gobierno en Aragón.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (1990). “La restauración monumental en el s. XIX: las intervenciones de Ricardo Magdalena” en *Artigrama*. N° 6-7, 1989-1990, pp. 345-365.

<sup>8</sup> ARRUGA SAHÚN, J.; JUAN GARCÍA, N. (2002). “Proyecto de gestión del Centro de Interpretación del Monasterio Alto de San Juan de la Peña” en ALGORA LABORDA, S.; CÓRDOVA ÚBEDA, A.; PÉREZ MORENO, R. (coord.), *Curso de Postgrado Gestión del Patrimonio Cultural. Proyectos curso 2002*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza. pp. 45-55.

En ese momento, se conservaba buena parte de la antigua muralla, así como la antigua casa del prior, en la que durante un tiempo se ubicó un pequeño establecimiento hostelero, la portada de la casa del abad, restos del claustro y de los muros perimetrales, y evidencias arqueológicas en la zona norte donde se ubicaban las zonas de oficios. Por ello, el proyecto de recuperación del conjunto buscaba, en palabras del Consejero de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, recuperar el monasterio “en su totalidad funcional e histórica”<sup>9</sup>. El proyecto consistía en dar nuevos usos a los distintos elementos conservados del antiguo conjunto monacal, en función de su nivel de conservación y características. Por ello, el proyecto se planteó con las siguientes actuaciones:

1. Restos arqueológicos del Ala Norte del claustro. El proyecto consistió en construir un nuevo edificio para proteger estos restos arqueológicos, entre los que se encuentran la celda de enfermería o el refectorio.
2. Antiguo claustro. Del mismo se conservaba el arranque de los muros perimetrales, el pozo central y parte de las canalizaciones de agua. Por tanto, el proyecto ejecutado procedió a construir un edificio que cubriese todo el conjunto y diese continuidad a los recorridos bajo cubierto de todo el recinto.



Vista panorámica del claustro del Monasterio Alto de San Juan de la Peña con la intervención de rehabilitación. 2007. Foto del autor.

3. Antigua Iglesia. Los trabajos desarrollados consistieron en la consolidación y saneamiento de humedades y patologías del edificio para transformarlo en Centro de Interpretación del Antiguo Reino de Aragón y auditorio.
4. El antiguo edificio de Hospedería, ubicada en la parte Este del Ala Sur, se proyectó como edificio destinado a cobijar servicios para los visitantes, como la tienda – recepción, cafetería... Destaca en éste un pequeño tramo de galería claustral con bóvedas de medio cañón.
5. Nueva Hospedería, con entrada independiente y ubicada en la parte Oeste y Planta Primera del Ala Sur. Se rehabilita la fachada que da a la pradera, si bien el interior es completamente nuevo con 25 habitaciones y todos los servicios de un hotel, incluido un parking subterráneo oculto bajo una nueva plaza-jardín situada al Oeste del claustro. Este equipamiento hotelero se integró en la Red de Hospederías de Aragón.

La intervención realizada implicó una actuación especialmente invasiva en todo el conjunto, que incluyó la reconstrucción de los edificios monacales, salvo en el caso de la iglesia dado que ésta se conservaba en mejor estado. En el resto de los espacios, se musealizó un sitio arqueológico en lo concerniente al claustro y su crujía norte, mientras que en el ala sur se construyó un nuevo edificio conservando tan sólo la fachada para levantar el alojamiento hotelero.

<sup>9</sup> “Luz verde para la rehabilitación integral de San Juan de la Peña” en *El Periódico de Aragón*. 16 de marzo de 2003.



Vista de la fachada de la iglesia y el comienzo de las alas norte y sur. 2007.  
Foto del autor.

Juan de la Peña en Botaya, término municipal de Jaca, (Huesca), donde se recogió la delimitación del entorno y que integró la pradera de San Indalecio, incluido el Monasterio Alto.

La gestión del espacio hotelero no ha estado exenta de problemas. Esta se realiza a través de concurso público y concesión y, en agosto de 2018, cerró debido a que la empresa que la explotaba había entrado en concurso de acreedores, siguiendo cerrada en la actualidad.

Los servicios turísticos de visita de los monasterios de San Juan de la Peña son gestionados por la empresa pública Turismo de Aragón, con lo que existe una gestión mixta público (turismo) / privada (hotel) diferenciada dentro del conjunto del Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña.

El conjunto monástico se encontraba en ruinas salvo la iglesia y el ángulo este de la crujía sur del claustro. Con el objetivo de poner en valor los restos del monasterio alto, dotar al enclave de un equipamiento hotelero y crear unos espacios museísticos y de interpretación de San Juan de la Peña como cuna del Reino de Aragón, se acometió un proyecto arquitectónico donde primó más las necesidades que se querían cubrir que el respeto por el monumento conservado. El equipamiento del hotel en nada tiene en cuenta la estructura original del conjunto monástico que, por otra parte, no se había conservado; el claustro del que tan apenas levantaban algunos de sus muros un metro ha quedado imbuido dentro de una construcción totalmente nueva; y por último, los restos arqueológicos de la zona norte son cubiertos con un edificio que vuela sobre ellos para erigirse sin guardar ninguna correspondencia con las estructuras históricas subyacentes.

A esto se añade que, teniendo en cuenta la ubicación del enclave, una zona de montaña, los materiales constructivos empleados poco tienen que ver con la arquitectura de la zona, utilizando chapa para las cubiertas planas, grandes ventanales al exterior y alabastro en los paramentos que cierran los muros interiores del nuevo claustro. En un intento de marcar la diferencia entre los restos originales frente a lo construido ex novo, la elección de los materiales no parece la más adecuada para un entorno situado a más de 1000 metros de altitud con una alta probabilidad de nevadas en época invernal.

Todas estas decisiones llevan a que el visitante pierda la referencia del monumento histórico y le abrume la nueva construcción, quedando totalmente desvirtuado el conjunto monástico y difícilmente legible. Parece un ejemplo claro de lo que denunció la historiadora Françoise Choay sobre la inserción de piezas nuevas sin respetar lo existente, teatralizando el patrimonio conservado, convirtiendo el monasterio nuevo en un producto cultural de consumo masivo. Existen ejemplos similares de cómo musealizar un sitio arqueológico como San Juan de la Peña, siendo paradigmático el ejemplo de la Villa romana de La Olmeda, en Pedrosa de la Vega (Palencia), una villa romana excavada que se protege con una nueva edificación respetuosa con el monumento y que concilia perfectamente la ruina histórica con la nueva arquitectura que la protege.

Las obras se iniciaron en 2003 y se concluyeron en 2007, inaugurándose oficialmente el 24 de septiembre de ese año, si bien ya se había abierto al público durante los meses de verano.

El conjunto del Monasterio Alto de San Juan de la Peña se encuentra dentro del entorno de protección del Monasterio Bajo de San Juan de la Peña, el cual es Bien de Interés Cultural desde el 13 de junio de 1889. En el BOA nº 20 del 16 de febrero de 2004 se publicó la Orden de 22 de enero de 2004, del Departamento de Educación, Cultura y Deporte, por la que se completó la declaración originaria de Bien de Interés Cultural del denominado Monasterio Antiguo de San



## 2.2 Monasterio de Nuestra Señora de Rueda, Sástago (Zaragoza)

El monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Rueda se funda en 1212 a orillas del río Ebro, aguas abajo de Zaragoza y en un paraje de huertas fértiles en la vega del río. El conjunto responde a los preceptos cistercienses en cuanto a su conformación y sencillez, finalizándose la fábrica de las principales dependencias a mediados del siglo XIV, destacando su torre campanario. El conjunto se amplía a lo largo de los siglos XVI – XVIII, conformándose el denominado Patio de San Pedro donde se sitúa, entre otros, el Palacio Abacial. Por otro lado, se levantan los nuevos dormitorios barrocos en el ángulo sureste del claustro, así como diversas capillas que enriquecen, principalmente la iglesia abacial.

El convulso siglo XIX español conllevó en 1836 a que los monjes abandonasen el monasterio y comenzase un proceso de deterioro paulatino, desapareciendo del conjunto la mayor parte de sus bienes muebles, de los cuales sólo algunos de ellos podemos contemplarlos hoy en los nuevos emplazamientos entre los que se dispersaron<sup>10</sup>.

Igualmente, desde el punto de vista arquitectónico, a partir de la desamortización del monasterio en el siglo XIX y hasta finales del siglo XX, varios son los momentos en los que se llevaron a cabo intervenciones buscando detener su degradación, las cuales han condicionado las actuaciones posteriores. Finalmente, en 1991 se aprobó un plan director<sup>11</sup> que introdujo un proceso de reflexión y análisis integral con el objetivo de recuperar el conjunto monástico.

Tras la dispersión de su patrimonio mueble, producido durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, se procedió a realizar obras no bien documentadas en distintas dependencias del conjunto. Por un lado, se intervino en el dormitorio medieval, modificando sus bóvedas, lo que provocó que fuese necesario colocar contrafuertes en sus muros exteriores (debido a las tensiones que se produjeron), mientras que las mismas tensiones propiciaron que la galería este del claustro sufriese movimientos no deseados. Por otro lado, un hecho destacable en el aspecto del monasterio fue la pérdida del claustro alto, presente todavía en las imágenes del fotógrafo Adolfo Mas en 1919, pero ya no en las de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, el monasterio todavía conservaba el espíritu último de sus habitantes religiosos.

Claves fueron las intervenciones del arquitecto Fernando Chueca Goitia en los años 70 y 80 del siglo XX. Intervenciones de urgencia y destinadas a la conservación del monasterio fue la reconstrucción de las bóvedas y cubiertas de la iglesia, recalzando las cimentaciones de los pilares e interviniendo en el cierre de la cabecera y la consolidación de las capillas. En esta fase se primó el monasterio medieval, eliminando el revoco barroco que cubría la piedra y los ventanales, así como la eliminación del trascoro renacentista. Igual-

mente, si bien en proyecto estaba realizar la cubierta individual de cada una de las naves, finalmente se procedió a cubrir todo con una cubierta a doble vertiente que dejó sin luz los ventanales de la nave central. Del mismo modo, la urgencia llevó a colocar solera de hormigón en la iglesia y claustro provocando problemas de humedades por capilaridad.

La intervención en el claustro consolidó toda su estructura para evitar su colapso, pero olvidando el claustro alto que ya no se recupera y se va perdiendo su memoria, a pesar de que existen muestras y evidencias de su existencia en todos sus muros y en la fachada que abre al patio de San Pedro.



Claustro de Nuestra Señora de Rueda. 1989. Foto del autor.

<sup>10</sup> Cortés Borroy, F. J. (2002). “Los efectos de la Desamortización en el Monasterio de Rueda” en *Monasterio de Rueda. Revista del Taller de empleo*. Nº 12, marzo 2002, pp. 19-22.

<sup>11</sup> IBARGÜEN SOLER, J. “El monasterio cisterciense de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Rueda y su restauración” en *Loggia: arquitectura y restauración*. Nº 17, 2005, pp. 68-89.



Vista general desde el patio de San Pedro de la iglesia abacial y muro de cierre del claustro. 1998. Foto del autor.



Vista de la galería renacentista desde el claustro alto del monasterio. Al fondo el edificio abacial. 1998. Foto del autor.

A finales de los años 80 y comienzos de los 90 del siglo pasado, se concluyen las actuaciones puntuales con la realización de la puerta de entrada al palacio abacial, el cierre con alabastro de las ventanas de la iglesia y la realización de la puerta de la iglesia por la escuela taller de Sádaba<sup>12</sup>.

A partir de estas fechas se plantea un plan de recuperación integral del monasterio mediante el ya mencionado Plan Director aprobado en 1991, procediendo a subsanar los errores que la precipitación, la falta de capacidad técnica o financiera o el propio desconocimiento provocaron, así como a recuperar las zonas en las que todavía no se había intervenido. El Plan Director adoptó dos líneas de actuación claras: en el corazón monástico (iglesia y claustro con sus dependencias) se lleva a cabo una labor de recuperación, teniendo en cuenta las intervenciones ya realizadas, mientras que en el resto se tiende a una intervención más respetuosa con el monumento, aunque con ciertas intervenciones condicionadas por los usos asignados y por una tendencia a seguir primando el monasterio medieval<sup>13</sup>. No me resisto a no mencionar la capilla con bóveda de yesería de tradición mudéjar desaparecida en el ala este del claustro, para recuperar un acceso al dormitorio medieval del que sólo se conservaban los peldaños superiores.

Con la finalización del proceso de restauración, y siguiendo su Plan Director, la zona del palacio abacial y la galería que lo une con las dependencias medievales, se convirtieron en hotel. Cabe destacar que esta zona, principalmente el edificio de la galería, había sido utilizada durante un largo periodo de tiempo como viviendas de los colonos que cultivaban las tierras del entorno.

El Gobierno de Aragón, propietario de todo el conjunto desde 1998 lo integró dentro de su red de Hospederías de Aragón, inaugurándose el conjunto el 25 de abril de 2003. En 2008 se añade a la oferta del conjunto la recuperación de la infraestructura hidráulica, destacando la gran noria que da nombre al monasterio. La gestión tanto de la hospedería como de la parte monumental se licitó y se adjudicó a una empresa que lo gestionó hasta 2013, momento en que sale de nuevo a licitación. La nueva adjudicataria toma las riendas en junio de 2014, cerrando las instalaciones en diciembre de 2015 aduciendo que el modelo de gestión no era viable.

<sup>12</sup> Ibargüen Soler, J. (2002). "Obras de restauración de la zona medieval del Monasterio de Rueda" en Monasterio de Rueda. Revista del Taller de empleo. Nº 12, marzo 2002, pp. 23-30.

<sup>13</sup> MÉNDEZ DE JUAN, J. F. (coord.). 2010. *Aragón. Patrimonio cultural restaurado. 1984/2009: Bienes inmuebles*. Tomo I. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010, pp. 86 - 93.

Las denuncias cruzadas entre Gobierno de Aragón y la concesionaria se llevaron a los tribunales con el objeto de recuperar el edificio por parte del gobierno autonómico. En mayo de 2019 se firma una nueva adjudicación de explotación de la hospedería de Rueda, si bien la gestión del conjunto monumental y sus visitas había quedado en manos de Turismo de Aragón. La nueva concesionaria integra la hospedería en su oferta hotelera ya que cuenta con el Balneario de Ariño como una de las líneas que buscan vincularlo al turismo de salud, a lo que se añade la voluntad de realizar eventos propios culturales con servicio de recogida de los clientes en la Estación Delicias y el aeropuerto de Zaragoza; servicio de restauración con gastronomía de alta calidad; celebración de eventos, talleres, cursos... En un segundo momento se establece la creación de una zona para actividades de salud y la instalación de una zona de hidroterapia en el propio monasterio. Interesante es la oferta complementaria de actuaciones vinculadas al territorio, tanto en la propia comarca de la Ribera Baja del Ebro como en las vecinas de Caspe (con su oferta turística y cultural) y del Bajo Aragón con el eje de la ruta del Tambor y el bombo y Motorland.

Frente al Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña que llegó al s. XXI prácticamente en ruina salvo la iglesia, el Monasterio de Rueda corrió mejor suerte. Las intervenciones realizadas a lo largo del siglo XX contribuyeron a que su fábrica se mantuviese en pie, sin embargo, creo que es necesario reflexionar sobre las actuaciones llevadas a cabo en un cenobio que estuvo habitado por una comunidad religiosa hasta 1835.

Sin lugar a dudas, las intervenciones realizadas a lo largo del s. XX iban encaminadas a evitar la ruina del conjunto, pero las realizadas por Chueca Goitia supusieron un punto de inflexión en la conservación global del monasterio. La eliminación de todos los elementos constructivos y ornamentales posteriores al s. XV convirtieron esta actuación en una intervención que seguía los planteamientos de Viollet le Duc de una “restauración en estilo”, en este caso de la sobriedad del cister.

A partir de este punto, el Plan Director de 1991 poco podía hacer por recuperar lo ya perdido, pero sin embargo siguió potenciando el monasterio medieval, siendo el ejemplo paradigmático el empeño de recuperar el acceso original del dormitorio medieval a través de la crujía este del claustro. Respecto a la galería renacentista y palacio abacial, la actuación es más respetuosa con los elementos que habían llegado hasta la actualidad. Estancias como la capilla del abad, estructuras habitacionales o las propias bodegas se han conservado e integrado en la instalación hotelera que ha ocupado estas zonas del monasterio.

### 2.3 El valor de las experiencias presentadas

Los otros dos monasterios de la orden de la orden del Cister en Aragón también centran su vida posterior a la monástica con usos hoteleros. El más longevo, y vinculado a la iniciativa privada, es el Monasterio de Piedra, mientras que el Monasterio de Veruela ha transformado sus dependencias barrocas en hotel, dentro de la Red de Paradores. En este último caso todavía está pendiente su apertura al público después de más de una década de obras de acondicionamiento.

Estos dos ejemplos, San Juan de la Peña y Nuestra Señora de Rueda, son una muestra de nuevos usos con los que, desde la administración pública, se pretende una recuperación de enclaves monásticos en el medio rural, propiciando la dinamización cultural, turística y económica del territorio donde se asientan.

Partiendo de una situación similar, puesto que en los dos casos se trata de monasterios desamortizados en diferente grado de ruina, se acomete un proceso de recuperación de los mismos en el que los usos hoteleros y culturales constituyen la apuesta de recuperación. Tras estos procesos de rehabilitación es necesario reflexionar sobre las actuaciones llevadas a cabo en unos cenobios que estuvieron habitados por una comunidad religiosa hasta 1835. Sin embargo, hay que considerar que el propio proceso de recuperación de ambos forma parte de su historia, de esa historia que le fue añadiendo distintas capas hasta modelar un monasterio distinto del que planificaron sus fundadores. Quizá estemos ante la construcción social, como un lugar de la memoria colectiva de Dominique Poulot.

Sin embargo, las diferencias entre ambos también son claras. San Juan de la Peña se localiza dentro del Parque Cultural de San Juan de la Peña, sito en la comarca de la Jacetania, polo turístico aragonés, donde el propio Monasterio bajo de San Juan de la Peña es un referente turístico y cultural de primer nivel, convirtiendo el monasterio alto en un complemento destacado de un referente cultural y turístico. Del mismo modo hay que destacar que la comarca de la Jacetania, con la ciudad de Jaca a la cabeza posee una infraestructura turística y económica muy potente y diversificada, apoyada tanto en turismo cultural como el natural y el deportivo.



Por el contrario, Nuestra Señora de Rueda se localiza en la comarca de la Ribera Baja del Ebro, comarca sin tradición ni infraestructura turística, donde tan apenas existen polos de atracción turística o cultural de relevancia. Los recursos culturales, naturales y turísticos de la zona no están interconectados, siendo una excepción el reclamo de la pesca deportiva en el río Ebro. Las ruinas de Iulia Lepida Celsa en Velilla de Ebro, la ciudad de Caspe con su colegiata y castillo del Compromiso o los mausoleos romanos de Chiprana o Fabara son ejemplos de esa riqueza patrimonial no puesta en valor. El objetivo principal de la rehabilitación de Rueda es la recuperación de un conjunto monástico de una gran valía patrimonial pero también, se establece el objetivo de convertirlo el principal polo de atracción e irradiador de actividad cultural, turística y económica.

A pesar de las diferencias existentes entre ambos monasterios en cuanto a la situación previa a su rehabilitación y transformación en recurso turístico y cultural, ambos han sufrido cierres y serios problemas de gestión, tanto por la situación global de la economía (crisis económica de 2008), como por las propias dificultades de gestionar unas instalaciones de las dimensiones de sendos conjuntos monásticos en el medio rural.

Antes estas experiencias, de resultado variable (positivas en cuanto suponen la conservación de importantes monumentos históricos, pero cuestionables en algunos aspectos sobre todo en relación con el modelo de gestión y el uso), consideramos que debe plantearse la pregunta acerca de qué se puede hacer con otros conjuntos monásticos similares ubicados en entornos rurales y sobre los que todavía no se ha actuado. ¿Siguen siendo válidos los usos y modelos de explotación planteados hasta el momento, centrado en la adaptación para uso turístico de edificios históricos? ¿O es posible pensar en otros usos más relacionados con las necesidades de la población de la zona?

### 3 ■ ANÁLISIS DE DOS CONJUNTOS MONÁSTICOS TODAVÍA NO INTERVENIDOS

Partiendo de los ejemplos estudiados, podemos mencionar la existencia de dos conjuntos monásticos situados en entornos rurales similares a San Juan de la Peña y Nuestra Señora de Rueda en fase de transformación o pendientes de un nuevo uso, circunstancia que nos permite valorar la idoneidad y posibilidades de la intervención a realizar en ellos, aprendiendo de las experiencias anteriores.



Portada renacentista de la capilla situada bajo la torre de la iglesia. 2002. Foto del autor.

#### 3.1 Iglesia de la Trinidad. Canfranc pueblo

En la villa de Canfranc, situada en el valle del mismo nombre, conocida actualmente como Canfranc pueblo, se encuentran las ruinas de lo que fue el convento de la Trinidad. Ubicado al sur de la localidad, encajonado por la carretera nacional al oeste y el cauce del río Aragón al este, Madoz describía el conjunto:

es una iglesia dedicada a la Santísima Trinidad, fundada por los años de 1500 por Blasco de Les, natural de esta villa, en la que creó 4 beneficios para los hijos de la misma, hospital para los necesitados y otros legados piadosos con un capital de 20.000 duros; pero solo ha quedado el edificio bastante destruido y que sirve de cuartel para 20 ó 30 hombres, que generalmente hay destacados en aquel punto (Madoz, 1985, *Huesca*, 135).

La edificación, fundada en el siglo XVI, fue afectada por las leyes desamortizadoras del siglo XIX, pasando a nuevos usos como el descrito por Pascual Madoz hacia 1850. En la actualidad se encuentra en estado de ruina, aunque se advierte bien que el edificio, construido en piedra sillar y mampostería, era de planta rectangular y cabecera cuadrada destacada. Poseía capillas en el lateral derecho (este), al igual que la sacristía. El acceso a las capillas se realizaba mediante portadas renacentistas, conservándose completa la portada de la capilla situada a los pies, bajo la torre campanario.

Del mismo modo se conserva el arranque de nervios en la cabecera, apuntando a una cubrición mediante bóvedas de crucería. En la nave, si los tuvo, se han perdido y no se muestran elementos que puedan ayudar a su posible reconstrucción, aunque es posible que fuese una bóveda única para toda la nave con cubierta a doble vertiente.

De los vanos de iluminación destaca una ventana con tracería de tradición gótica en espiral, situada en el lateral este de la cabecera. De la portada de acceso a la capilla bajo la torre cabe subrayar su disposición en arco de triunfo con arco rebajado, enmarcada por pilastras y entablamento con cabezas de querubines. Todo el conjunto se encuentra ornamentado con elementos decorativos renacentistas.

Hay que recordar que la fundación y edificación del conjunto se produjo en el siglo XVI, estando todavía en obras en 1575 cuando falleció su fundador e impulsor D. Blasco de Les. La iglesia contó con ricos retablos, órgano y en la capilla situada bajo la torre, la cual cuenta con una rica portada, don Blasco de Les dispuso su enterramiento familiar, ricamente ornamentado con una sepultura yacente en 1610<sup>14</sup>.

En el siglo XVIII la fundación entra en una profunda decadencia como consecuencia de la crisis económica derivada de la Guerra de Sucesión, quedando extinguida la institución a comienzos del siglo XIX. Durante la Primera Guerra Carlista (1833-40) el edificio sirvió de cuartel dotando al conjunto de una protección consistente en un muro con aspilleras. Esta referencia es la que recoge Madoz en la voz de Canfranc para su *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico 1845 – 1850*. Actualmente es perceptible este muro frente a la fachada de los pies de la iglesia, imbuido en las tapias de un corral anexo. El resto de dependencias no se han conservado, si bien son visibles en la fachada de los pies de la iglesia las marcas del edificio de la abadía que se encontraba anexo.

El incendio que arrasó el caserío de Canfranc en 1944, también afectó a lo que quedaba del complejo, perdiéndose la cubierta de la torre, todavía conservada hasta esa fecha.

En 2003 se aprobó el Texto Refundido del Plan Especial de Protección del núcleo de Canfranc – Pueblo. La redacción de este Plan Especial vino motivada por la declaración como B.I.C. del Camino de Santiago<sup>15</sup> en su tramo aragonés, así como los núcleos históricos que atraviesa, entre los que se encuentra la villa de Canfranc. El municipio de Canfranc contaba con un Plan General de Ordenación Urbana dónde, en su documento de Catálogo, no constaba ninguna edificación de Canfranc – Pueblo con algún tipo de protección urbanística. Por otra parte, la presión urbanística que estaba sufriendo el núcleo empezaba a ser contraproducente con la conservación del patrimonio arquitectónico conservado en él tras el devastador incendio de 1944. Al mismo tiempo, la normativa del Plan General aplicable en este era demasiado laxa frente a la

masificación y compactación que la actividad urbanizadora estaba ejerciendo en la localidad en esos años de comienzos del siglo XXI. La imagen tradicional de Canfranc, que en parte desapareció con el incendio de 1944, dejando paso a un sinfín de solares, estaba empezando a convertirse en abusivas edificaciones de apartamentos que nada tenían que ver con la arquitectura de la localidad.

Por este motivo, el Ayuntamiento de Canfranc, ante esta situación, y amparado por la declaración como B.I.C del Camino de Santiago en su



Vista general del conjunto de la Trinidad desde la carretera. 2002. Foto del autor.

<sup>14</sup> GARCÍA DUEÑAS, F. (1997). “El gran mecenas de Canfranc en el s. XVI. Historia de un olvido” en *Aragonia Sacra*. XII, pp. 97-109.

<sup>15</sup> Resolución de 23 de septiembre de 2002 y publicado en B.O.A. de 7 de octubre de 2002.

tramo aragonés, y del propio núcleo de Canfranc – Pueblo, decidió emprender la redacción de un Plan Especial de protección del núcleo con el objetivo de proteger su rico patrimonio arquitectónico e histórico, así como limitar y regular de una manera más adecuada las nuevas edificaciones a realizar en la localidad. No obstante, se partía de una situación de derechos consolidados por el Plan General de Ordenación Urbana de Canfranc, y que se trataba de un Plan Especial de protección (con las ventajas que esto supone en aplicación tanto de la Ley 3/1999, de 10 de marzo, de Patrimonio Cultural Aragonés, como la Ley 5/1999, de 25 de marzo, Urbanística de Aragón (vigente en ese momento), como las propias restricciones y limitaciones que en aplicación de la legislación lleva implícito un Plan Especial de protección, así como el cumplimiento de las determinaciones del propio Plan General de Ordenación Urbana de Canfranc.

En lo referente a la Trinidad, el Plan Especial de Canfranc Pueblo lo recogió en el documento IV, Catálogo de Protección, con una protección integral, estableciéndose las siguientes determinaciones:

Del conjunto que conformaba la Trinidad sólo se conserva el edificio de la iglesia y la torre con parte de los que fue el convento anexo en su lado oeste, habiéndose perdido los edificios de la abadía y lo que fue hospital. Como parte del conjunto se deberá considerar el muro conservado de carácter defensivo situado frente al conjunto (hacia el sur). Se deberá conservar este elemento de muro defensivo.

Se conservan los sillares de los nervios de la bóveda de la cabecera de la iglesia, así como piedras sillares labradas de la portada de la segunda capilla lateral derecha que deberán ser recolocadas.

El conjunto podrá ser utilizado para usos culturales o de otro tipo siempre y cuando se conserven y reintegren los elementos conservados. Antes de cualquier intervención se deberán de realizar excavaciones arqueológicas que permitan recuperar los elementos que se han ido derribando del conjunto. Estas excavaciones deberán de realizarse tanto en la parcela que ocupa la iglesia, como en las colindantes.

Siempre y cuando se mantengan las características del edificio, se permite la reconstrucción de sus cubiertas, debiendo de utilizarse para tal fin las fotografías y datos históricos conocidos, así como los materiales que puedan ser reutilizados.

Cualquier edificación nueva que sea necesaria para los usos que se establezcan deberá ser respetuosa con el conjunto, conservándose las visuales y siendo reconocible el volumen del mismo<sup>16</sup>.

Dentro del espíritu del Plan Especial de Canfranc Pueblo se encontraba el proteger al núcleo de la excesiva presión urbanística que estaba sufriendo en ese momento (finales del siglo XX y primeros años del siglo XXI). Es por ello que en el Plan Especial también se redactaron una serie de Unidades de Ejecución para ordenar la edificación en determinados solares y conjuntos urbanos. El entorno de la Trinidad fue tenido en cuenta, redactando la Unidad de Ejecución nº 4 para regular la edificación en torno a ésta, permitiendo del mismo modo, mantener los derechos de edificación consolidados de los propietarios de los solares colindantes. Estas Unidades vienen recogidas en el Anexo al Documento II. Fichas de Unidades de Ejecución del Plan Especial.

En la Unidad de Ejecución nº 4, Entorno de la Trinidad se establecen los siguientes objetivos:

Los objetivos recogidos en esta Unidad de Ejecución son:

- Generar espacios libres de edificación en el entorno de la Trinidad.
- Construcción de nuevos edificios residenciales en el entorno de la Trinidad.
- Obtención del primer tramo del nuevo vial para la conexión de la calle Albareda con el Paseo del río.
- Comunicación de la calle Albareda y de la nueva plaza, con el camino peatonal existente entre La Trinidad y el río Aragón, a través de una calle de 4 metros de anchura que aprovecha la traza de un camino existente<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico del núcleo antiguo de Canfranc. Texto Refundido. IV. Catálogo.* (2003). Ayuntamiento de Canfranc. Visado el 11 de agosto de 2003. Pp. 5-6

<sup>17</sup> *Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico del núcleo antiguo de Canfranc. Texto Refundido. Anexo al Documento II. Ordenanzas.* (2003). Ayuntamiento de Canfranc. Visado el 11 de agosto de 2003, pp. 8.



Del mismo modo, en la misma Unidad de Ejecución, en el apartado de “Otras determinaciones” se establece:

La ordenación de la edificación y de los espacios públicos se ajustará al trazado que figura en los Planos de Ordenación.

El muro de contención de los jardines privados hacia el camino peatonal del río no podrá superar la altura de cuatro metros. Este muro deberá estar construido en su totalidad de mampostería de piedra, conservando y rehabilitando los muros existentes en la actualidad.

Se deberán realizar excavaciones arqueológicas previas.

Se trata de una Unidad discontinua, que afecta a los solares situados a ambos lados de la Iglesia: UE-4(a) y UE-4(b)<sup>18</sup>.

Con la aprobación definitiva del Plan Especial de Canfranc Pueblo en 2003 el Ayuntamiento de la localidad puso en marcha la redacción de un proyecto para intervenir y adecuar tres edificios singulares del núcleo histórico: el Castillo, la torre de Aznar Palacín y la iglesia de la Trinidad, teniendo en cuenta las determinaciones del Plan Especial. El equipo redactor de este plan fue el estudio de arquitectura BAU, presentándose el resultado del mismo en 2004. Respecto a la Trinidad poco se ha avanzado. En la web del Ayuntamiento de Canfranc se apunta que se “ha aprobado un proyecto de rehabilitación que contribuirá a otorgarle un uso acorde con su importancia histórica y artística”<sup>19</sup>, si bien todavía no se han acometido trabajos, salvo unas obras de restauración / consolidación de la ruina realizadas por el Gobierno de Aragón entre 2001 y 2004 por un valor de 12.370,05 €<sup>20</sup>.

Respecto a la información dada por el Ayuntamiento de Canfranc en su página web habla de una rehabilitación que contribuya a otorgarle un uso en sintonía con su “importancia histórica y artística”. Sin lugar a dudas, esta afirmación, aunque ambigua, permite interpretar que en los planes del Ayuntamiento de Canfranc, propietario del conjunto, se encuentra el reconstruir la ruina, partiendo de las determinaciones del Plan Especial aprobado y del proyecto desarrollado por el estudio de arquitectura y urbanismo BAU, y cuyos usos pueden ir vinculados a que se convierta en un equipamiento municipal.

### 3.2 Monasterio del Desierto de Calanda. Calanda (Teruel)

En el término municipal de Calanda y equidistante de las localidades de Torrevelilla, La Ginebrosa y la propia Calanda, se encuentra el convento que fue de Carmelitas Descalzos dedicado a San Elías. Fundado a finales del siglo XVII en el enclave que ocupaba la denominada Torre Alginés o Ginés, propiedad de la Orden de Calatrava, a la cual los carmelitas se comprometen a pagar una renta anual a cambio de poder asentarse en la torre. En septiembre de 1680 se acuerda esta concesión, tomando posesión del paraje en 1682 e iniciando las obras, que se prolongan hasta 1701. En 1705 fue asaltado e incendiado por partidarios de Felipe de Anjou dentro de los acontecimientos de la Guerra de Sucesión, reanudándose los trabajos y la presencia carmelita en 1707. La iglesia se da por concluida en 1728, siendo el edificio que destaca en todo el conjunto conformado por toda una serie de dependencias entre las que se encuentran las propias destinadas a la vida monástica: claustro, celdas para los religiosos, refectorio, librería (biblioteca); una zona de hospedería y el resto de las dependencias básicas como cocinas, despensas, aljibes... e incluso en el entorno, un pozo de nieve<sup>21</sup>.

En 1835 el conjunto monástico es desamortizado, quedando completamente deshabitado en 1837 y pasó a manos privadas en 1842. La majestuosidad del convento, potenciado no sólo por las dimensiones del mismo, sino por el hecho de asentarse en una colina, con lo que la adecuación de las dependencias a esta orografía hace que adquiera una gran monumentalidad dentro del paisaje de la zona.

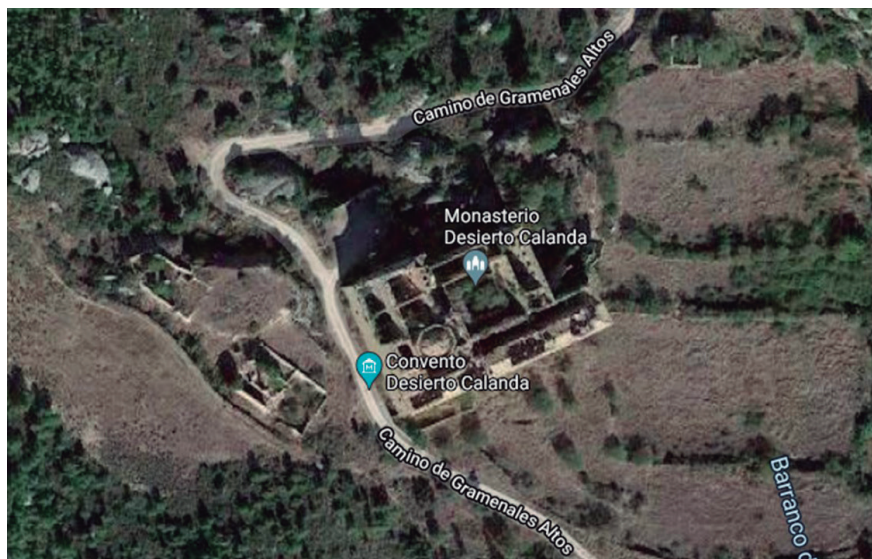
El conjunto, aunque se encuentra en ruina y vandalizado, no se ha visto desvirtuado o adulterado ya que no ha sido objeto de intervenciones documentadas de recuperación o de obras llevadas por la propiedad propiciadas por los usos salvo una intervención realizada en 1930 destinada a reparar la cubierta del edificio de celdas.

<sup>18</sup> *Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico del núcleo antiguo de Canfranc. Texto Refundido. Anexo al Documento II. Ordenanzas.* (2003). Ayuntamiento de Canfranc. Visado el 11 de agosto de 2003, pp. 8-9.

<sup>19</sup> [https://canfranc.es/turismo\\_canfranc\\_pirineos.php?idRec=24/](https://canfranc.es/turismo_canfranc_pirineos.php?idRec=24/) (última consulta de 15 de abril de 2021).

<sup>20</sup> Méndez de Juan, J. F. (coord.). 2010. *Aragón. Patrimonio cultural restaurado. 1984 / 2009: Bienes inmuebles*. Tomo I. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010, pp. 422.

<sup>21</sup> THOMSON LLISTERRI, T. (2005). “El convento del Desierto de Calanda”, en *Comarca del Bajo Aragón, Colección Territorio nº 18*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 157 – 159.



Vista aérea de captura de imagen de la aplicación Google Maps. Mayo de 2021.

El convento de Carmelitas Descalzos fue declarado Bien Catalogado del Patrimonio Cultural Aragonés en 2004, publicándose en el BOA la Orden del Departamento de Educación, Cultura y Deporte por la que se procedió a declarar el bien y su entorno bajo esta figura de protección<sup>22</sup>.

Desde que pasó a manos particulares tras su desamortización y posterior venta en 1842, distintos han sido los propietarios del conjunto a lo largo de estas centurias. En 2021 el conjunto ha pasado a manos del Ayuntamiento de Calanda tras adquirirlo por 93.000 € a su último propie-

tario, según comunicado del Ayuntamiento de Calanda, dato recogido en la prensa local<sup>23</sup>. Desde el consistorio calandino se pretende, por un lado, evitar que el conjunto siga deteriorándose y, sobre todo, convertirlo en un lugar con actividad, bien como residencia para artistas u hotel con encanto, siendo estas dos de las opciones que están encima de la mesa.

Sin embargo, este anhelo no es la primera vez que se formula, ya que distintas han sido las iniciativas planteadas para recuperar el conjunto monástico, siendo una de las que más próxima estuvo a materializarse la propuesta realizada en 2003 por Ferrán Rañé promotor cultural y artístico<sup>24</sup>, en colaboración con el arquitecto técnico José Miguel Sanz, con el objetivo de convertirlo en centro de creación y debate artístico, teniendo como referente la figura del cineasta Luis Buñuel oriundo de esta población. Discrepancias en el precio de adquisición con la propiedad frustraron este intento, sustentado en un proyecto sólido, donde los propios redactores del plan establecían que

Un territorio como el Bajo Aragón necesita un revulsivo para conseguir una proyección internacional e impulsar iniciativas de desarrollo local. Por tanto, puede resultar un elemento clave para el futuro la creación de un centro de creación y debate artístico, singular y dinámico, en el Convento del Desierto de Calanda, que aporte nuevas estrategias de actuación. Una institución que mediante la irradiación de una oferta globalizadora se haga eco de las nuevas manifestaciones culturales que se generen a su alrededor, con especial atención al contexto europeo, convirtiéndose de esta forma, en un instrumento de dinamización del mundo cultural aragonés. La planificación de este nuevo equipamiento, asimismo, debe vincularse a las estrategias de desarrollo socioeconómico del Bajo Aragón: incentivando el turismo rural, cultural y ecológico, promoviendo nuevas iniciativas culturales y turísticas, estimulando actividades comerciales y lúdicas vinculadas a la oferta cultural...<sup>25</sup>

Interesante en cuanto a esta propuesta es el reconocimiento de que era necesario vincularlo con el territorio, ya que en el propio proyecto reconocen que

hay que añadir otros valores que justifican la iniciativa: la proximidad a variados lugares de interés turístico, ya sea cultural o ecológico, como El Maestrazgo, Alcañiz, los Puertos de Beceite, el Barranco fondo, etc.; o la existencia

<sup>22</sup> Orden del 25 de marzo de 2004 y publicada en B.O.A. nº 45 de 19 de abril de 2004.

<sup>23</sup> CHIC, D. "Calanda compra por 93.000 euros los restos del convento del Desierto", en *El Periódico de Aragón*. 5 de enero de 2021. MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles (2021). "El monasterio del Desierto de Calanda será propiedad del Ayuntamiento, que lo compra por 93.000 euros", en *Heraldo de Aragón*. 17 de enero de 2021.

<sup>24</sup> MALUENDA, Alfredo (2013). "A la venta el convento del desierto de Calanda", en *Heraldo de Aragón*, 13 de enero de 2013.

<sup>25</sup> GUEVARA, E. (2006). "Viaje al desierto de Calanda (II)", en *El masino, boletín informativo de Mas de las Matas*, nº 300, diciembre de 2006. <http://www.elmasino.com/300/index.htm> (última consulta: 1 de mayo de 2021).



Vista general del conjunto monástico. Fuente: [www.visitbajoaragon.com/es/medioambientales/desierto-de-calanda](http://www.visitbajoaragon.com/es/medioambientales/desierto-de-calanda). Mayo 2021.

de itinerarios de gran atractivo como la Ruta del Tambor y del Bombo o la red de senderos de pequeño recorrido, que permiten disfrutar antiguos caminos, pasos y barrancos de gran belleza, y que enlazan con el Sendero de Gran Recorrido GR-8, el cual resigue la parte oriental de Teruel y conecta con los Grandes Senderos que atraviesan el Levante peninsular. (Guevara, 2006, diciembre).

Es más, el proyecto pretendía entroncarse con otros de similares características que se habían puesto en marcha en otros puntos de Europa: los denominados “Centros culturales de encuentro”<sup>26</sup>.

## 4 ■ CONCLUSIONES

Tras el análisis de las experiencias previas y con el objetivo de que puedan servir como punto de partida y reflexión sobre las posibilidades de reutilización de edificios históricos similares y para no repetir los mismos errores, dos son los bloques en los podemos agrupar estas iniciativas:

### 4.1 Intervención para la recuperación del conjunto monástico

Teniendo en cuenta las experiencias analizadas anteriormente y sin perder de vista los criterios de conservación y recuperación del patrimonio arquitectónico, creo sinceramente que hay que apostar por respetar todas las fases arquitectónicas tras un análisis exhaustivo que evalúe si lo que se pretende recuperar tiene mayor interés que aquello que hay que eliminar. En el caso de los ejemplos propuestos, ni el conjunto de Canfranc ni el Desierto de Calanda tienen que afrontar este dilema dado que la Trinidad de Canfranc ha perdido la mayor parte de los elementos y anexos y el Desierto de Calanda es una construcción del siglo XVIII sin elementos posteriores. Sin embargo, sí existen elementos a valorar, como es el caso de la cubierta de la iglesia de la Trinidad, dado que se conservan desmontadas las dovelas de los nervios de sus bóvedas de crucería, estudiando si se apuesta por su restitución, al igual que con el resto de los elementos de ornamentación de las capillas que se conservan dentro de la ruina. Similar situación encontramos en la iglesia del Desierto de Calanda. En Nuestra Señora de

<sup>26</sup> AGUILAR SANZ, Daniel (2019). *Trabajo Fin de Master. Hacia una intervención en el Convento del Desierto de Calanda. Torre del Carmen: génesis y gestión*. Dirigida por Juna Carlos Lozano López. Septiembre de 2019. Universidad de Zaragoza. pp. 1. <https://zaguan.unizar.es/record/84813/files/TAZ-TFM-2019-849.pdf> (última consulta: 1 de mayo de 2021).



Rueda se recuperaron las bóvedas de crucería, algunas de ellas en la misma situación de ruina que las de la Trinidad, valorándose esta acción como positiva. Un estudio histórico y constructivo exhaustivo ha de ser el punto de partida para valorar la viabilidad de la propuesta que se realice.

#### 4.2 Usos compatibles con la conservación del monumento

La intervención en la recuperación del Monasterio de San Juan de la Peña quizá no sea el mejor ejemplo a seguir, ya que los nuevos usos elegidos fueron los que marcaron las intervenciones a realizar condicionando la manera de conservar la arquitectura histórica. En la tutela del patrimonio histórico el proceso debe ser al contrario. El monumento y su nivel de conservación es el que ha de marcar la pauta de los usos que le son compatibles.

El ejemplo del Monasterio Alto de San Juan de la Peña nos puede servir como experiencia respecto a la Trinidad de Canfranc. Ambos se encuentran en la misma comarca oscense, con todas las ventajas de flujos turísticos y económicos que ello implica, ambos en estado de ruina y pérdida de construcciones. Por tanto, la recuperación de la Trinidad quizá no debería estar enfocada hacia usos de ámbito supramunicipal, sino a cubrir necesidades del núcleo de Canfranc. El retorno a la sociedad de la inversión pública en el caso de Canfranc ha de basarse en las necesidades locales, vista la experiencia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña, donde la inversión pública no ha sido suficiente para propiciar que los flujos turísticos sean suficientes para la autofinanciación de la infraestructura.

Todavía podemos añadir una reflexión más útil en la recuperación de la Trinidad de Canfranc. Ésta conserva en el hastial de los pies de la iglesia las marcas del edificio de la abadía hoy desaparecido, pero podemos saber cómo era gracias a las fotos existentes anteriores al incendio de 1944. En Nuestra Señora de Rueda igualmente existen fotos históricas que nos muestran cómo era su claustro alto, junto con las marcas y evidencias en los muros conservados. Éste no se recuperó, surgiendo la duda de si esa recuperación haría más legible hoy los restos que se aprecian en el monumento actual. ¿Recuperamos el edificio de la abadía de la Trinidad? ¿Qué nos aportaría? Con total seguridad nos daría un falso histórico, muy similar a las edificaciones que hoy conforman el conjunto del Monasterio Alto de San Juan de la Peña, fundamentalmente en la parte destinada a usos hoteleros.

Del mismo modo, la experiencia de Nuestra Señora de Rueda puede ser muy útil para el Convento del Desierto de Calanda. Su viabilidad ha de fundamentarse en un uso que se apoye en el territorio, ahí debe radicar su potencial. La propuesta fallida para Calanda realizada a comienzos del siglo XXI para integrarlo en una red europea es el camino, una vez que el problema de la propiedad ha quedado superado. Rueda tiene un gran potencial, pero se ha demostrado que por sí solo no es viable a corto plazo. La nueva gestión del monasterio que propone una oferta apoyada en el territorio abre una esperanza a la consecución de los fines planteados con su recuperación, dotar de nueva vida al monumento y ser motor de futuro para el territorio en el que se asienta.

# Encuentros de escultores Valle de Hecho (Huesca) 1989 – 1991

**José Prieto Martín** ■ Universidad de Zaragoza  
**Vega Ruiz Capellán** ■ Artista e investigadora

## 1 ■ INTRODUCCIÓN. PRIMER SYMPOSIUM INTERNACIONAL DE ESCULTURA Y ARTE DEL VALLE HECHO (1975 - 1984)

Antes de nada, queremos hacer una breve referencia al primer Symposium Internacional de Escultura y Arte de España celebrado en el Valle de Hecho, desde el año 1975 hasta 1984, promovido y dirigido por el escultor Pedro Tramullas (1937-2017), tras participar en 1967 en el Symposium de Escultores de Sankt Margarethen (Austria)<sup>1</sup>, en el que se defendía el trabajo colectivo de comunidades de artistas al aire libre. Tramullas se inspiró en esta experiencia, eligió el Valle de Hecho y gracias al apoyo de su alcalde Romualdo Borrueal, pudo llevarse a cabo.

Este symposium fue una brillante realidad, en él participaron más de ochenta artistas de varias disciplinas de más de cincuenta países. Eran invitados para crear una obra monumental realizada al aire libre «in situ» en contacto con la naturaleza, recuperando una línea de creación desarrollada en los años sesenta relacionada con el Land Art, la obra quedaba en el Valle como patrimonio. Cabe añadir, que en la quinta edición estaba prevista la presencia de Pablo Serrano (1908-1985), que no pudo asistir por estar enfermo.

Esta iniciativa impulsó la creación de un espacio de esculturas e intervenciones en la naturaleza distribuidas, en una parcela de más de 10.000 metros cuadrados, en el Valle de Hecho, entre el Pallar d'Agustín y a lo largo de un camino de herradura que sube una cuesta hacia el monte, denominado por los habitantes de la zona “El Campo de las Esculturas”. Habría que decir también, que en junio de 1978 fue nombrada alcaldesa de Hecho Antonia Pétriz, líder de los que se oponían a la celebración del symposium.

La nueva alcaldesa no tardó en comunicar a Tramullas que el Ayuntamiento no disponía de fondos para los simposios y que la casa donde habían venido residiendo los artistas sería ocupada en adelante por obreros de la serrería. Esto parecía el abrupto final de un proyecto aún en mantillas, pues Tramullas ya no podría ofrecer a sus invitados ni materiales ni siquiera un sitio para pernoctar; paradójicamente, los planes de desarrollo del certamen se vieron dificultados justo en el momento en que empezaba a cobrar una importante difusión y reconocimiento internacionales (Bernués, Lorente, 2013: 55).

Sin embargo, continuó celebrándose hasta 1984 y recibió apoyos entre otros de Pablo Serrano que se implicó y defendió su continuidad escribiendo una carta a la alcaldesa del pueblo en el Heraldo de Aragón.

He de destacar que no en una ciudad y si en un pueblo -Valle de Hecho- los Symposium de escultura que ya todos los años se van realizando y que dejen en propiedad obras ya de importancia con las que el pueblo se va enriqueciendo.

Es importante lo que aquí se está haciendo y yo me permito llamar la atención a Zaragoza, Huesca y Teruel. Los invité a darse un paseo en septiembre para constatar estos iniciales propósitos y trabajos. Yo espero hacerlo muy pronto (Serrano, 1978).

---

<sup>1</sup> Organizado por Karl Prantl (1923-2010), desde 1959, en una cantera abandonada del Burgenland austriaco. Fue el primer simposio internacional de escultura y pretendía facilitar la comunicación y el intercambio entre los miembros de la comunidad internacional de escultura. Escultores de todo el mundo se unieron para crear una obra pública permanente en piedra de la zona, una dinámica que proporcionaría el modelo a seguir por muchos simposios.

Conviene subrayar que, como consecuencia de la poca ayuda institucional, el simposium se desarrolló de forma independiente y autogestionada lo que generó problemas en su continuidad y por esta razón, entre otras, fue clausurado en 1984.

El simposio de Hecho que se inició en el año 1975 de la mano del artista jacetano Pedro Tramullas, quedó paralizado ante los problemas de financiación con que se enfrentaba el Ayuntamiento, que únicamente contaba con el dinero aportado por los propios participantes y una pequeña subvención estatal “Al Ayuntamiento empezaba a costarle mucho dinero su organización, teniendo en cuenta el escaso presupuesto de este pequeño municipio”, afirma Benedicto Chavarría (Sánchez-Cruzat, 1989).

## 2 ■ I ENCUENTRO DE ESCULTORES. VALLE DE HECHO. HUESCA (15 AL 30 DE JULIO 1989)<sup>2</sup>

### 2.1 Reactivación del Encuentro de escultores

La idea surgió en la Diputación Provincial de Huesca en colaboración con el Ayuntamiento de Hecho. Eva Almunia, Diputada- Presidente de la Comisión de Cultura, declaró: “Resulta esperanzador para el panorama de las artes plásticas de la provincia de Huesca, ver como nuevamente, y tras varios años de ausencia la actividad escultórica vuelve a estar presente en el Valle de Hecho” (Almunia, Chavarría, Luesma, 1989: 3). Y, el entonces alcalde de Hecho, Benedicto Chavarría, consideró “este certamen como un elemento dinamizador de la vida social y cultural de la localidad” (Sánchez-Cruzat, 1989).

Deseamos que esta experiencia sirva de apoyo a la actividad creadora, de plataforma de intercambio y difusión, con la intención de asumir, en próximas convocatorias, nuevas iniciativas, siempre acordes con el pulso del momento artístico.

Es indudable que este encuentro es deudor de una experiencia de singularidad interesante en nuestra cultura artística; por este motivo, queremos dedicarle a Pedro Tramullas, auténtico germen de la presencia escultórica en Hecho, esta nueva aventura creativa. (Almunia, Chavarria, Luesma, 1989: 7).

Este proyecto de arte nació con la ambición de impulsar de nuevo el desarrollo de una actividad artística en este valle, y con el propósito de recuperar el ambiente del Symposium Internacional de Escultura y Arte de Hecho, pionero en nuestro país. Se pensó retomar la iniciativa entorno a la escultura, en un momento en que era una de las disciplinas más destacadas de experimentación dentro de las artes plásticas a nivel mundial.

El escultor retoma el tiempo, crea la tensión necesaria, traduciendo en volumen y manipulación del espacio lo real, lo simbólico, la memoria o el concepto; a pesar de los muchos mimetismos, la escultura se transforma en un elemento de confrontación de ideas, siendo, actualmente, uno de los movimientos más renovadores en el área de la expresión plástica. Este proyecto surge de un profundo respeto por los procesos de reflexión, por la libre elección de los materiales, así como del reconocimiento de importantes caminos abiertos para la investigación, en un urgente deseo de provocar nuevos significados, nuevos sistemas visuales o de encontrar los signos de la esencia última y lo primario (Almunia, Chavarría, Luesma, 1989: 7).

Además, se planteó como un punto de encuentro que permitiera a los jóvenes creadores desarrollar el debate artístico y que a la vez sirviera como elemento dinamizador de la zona y de la participación directa de los habitantes del valle. Esta experiencia artística intentaba vertebrar un territorio despoblado. Estaba orientada hacia su desarrollo y a la transferencia de conocimiento mediante dos vías de acción: la producción cultural y la memoria del territorio, como patrimonio cultural. También, se pensó que en sucesivas ediciones se podría invitar a profesores de Bellas Artes a colaborar con su



presencia durante el Encuentro. “Artistas como Ángeles Marco o Fernando Sinaga, con trabajos solidos como escultores y planteamientos didácticos por su experiencia docente, enriquecerían el debate y la reflexión con su estancia durante 15 días en Hecho” (Diputación Huesca (DH), 1989).

Para la organización de este I Encuentro se creó una Comisión que supervisó la idea inicial y de forma consensuada tomó las decisiones necesarias para su puesta en marcha. Estaba formada por: dos representantes de la Diputación de Huesca (el Diputado Presidente de la Comisión de Cultura y el Jefe de sección), un representante del Ayuntamiento de Hecho, el artista Pedro Tramullas, la coordinadora del Encuentro Teresa Luesma y un escultor o un crítico de arte. Asimismo, estas seis personas actuaron como jurado de selección de los proyectos presentados a la convocatoria del I Encuentro de Escultores. Se pretendía que fueran ocho o nueve los jóvenes artistas que participaran en la cita de Hecho ese verano.

El pasado lunes se reunieron representantes de la Comisión de Cultura de la Diputación Provincial de Huesca, Ayuntamiento de Hecho y el escultor Pedro Tramullas, organizador del simposium en su etapa anterior, para estudiar la posibilidad de relanzar la iniciativa. El encuentro fue positivo, y ya está fijada la fecha para la edición de este año. Será durante la segunda quincena de julio.

(...) En la reunión se acordó invitar cada año a un escultor altoaragonés, en las mismas condiciones que los anteriores. Para esta edición se ha pensado en Javier Sauras. Tramullas señaló que podría hacerse lo mismo con un escultor extranjero, con las mismas premisas, lo que también fue aceptado (Benito, 1989: 7).

En esta convocatoria se apostó por favorecer el factor creativo e innovador de las nuevas tendencias de la escultura a nivel nacional. Se tendió hacia la formación y encuentro de las futuras generaciones de artistas, por lo que se orientó hacia jóvenes estudiantes procedentes de las distintas Facultades de Bellas Artes de España, todos ellos propuestos y avalados por sus profesores de escultura. Por esta razón, se optó por hacer un concurso previo en las Facultades para intentar fijar en el Valle las nuevas visiones que aportan los estudiantes de Bellas Artes.



Cada Facultad a través de su Departamento de Escultura propondrá dos o tres alumnos que mantengan una línea propia de trabajo y presentarán su proyecto concreto a desarrollar e investigar su propio lenguaje sin marcarse unas pautas formales a seguir, en su proyecto de obra deberá indicar dimensiones, materiales, características formales, ... A través del estudio de los citados proyectos se seleccionará cada uno de los participantes por Comunidad Autónoma (DH, 1989).

Como la Comunidad autónoma de Aragón no tenía Facultad de Bellas Artes, para garantizar la participación aragonesa, se invitó a un escultor de trayectoria reconocida, Javier Sauras (Huesca, 1944), al realizador de vídeos Alberto Turmo (Huesca, 1956) y al fotógrafo Guillermo Farina (Huesca, 1963).

*Un dintel en las nubes*, Javier Sauras, 1989. Fuente: J. Sauras.

## 2.2. Las propuestas seleccionadas

El día 3 junio de 1989 se reunió el jurado formado por: la presidenta, Eva Almunia (Diputación de Huesca); los vocales: Carlos Escó (Diputación de Huesca), Domingo Boli (Ayuntamiento de Hecho), Carlos Ochoa y Javier Sauras (escultores), Fernando Alvira (crítico de arte) y Teresa Luesma (coordinadora del Encuentro). El jurado aprobó por unanimidad conceder siete becas a los siguientes estudiantes de segundo y tercer ciclo de escultura: Alba Cuñé Solé (Lérida, 1965), Facultat de Sant Jordi de Barcelona; Juan José García Arnao (Madrid, 1966), Universidad Complutense de Madrid; Arturo Gómez Sánchez (Calatayud, Zaragoza, 1953), Universidad de Barcelona; Juan Antonio León Ruiz (Sevilla, 1965), Universidad de Sevilla; Alberto Peral García (Santurce, Bilbao, 1966), Universidad del País Vasco; Esther Pizarro Juanas (Madrid, 1967) y M<sup>a</sup> José Expósito Collado (Cáceres, 1966), Universidad San Fernando de Madrid; José Prieto Martín (Cerralbo, Salamanca, 1966) y José Ángel (Kanke) Velasco Moro (Medina del Campo, Valladolid, 1966), que formaron el grupo K.W.O., Universidad de Salamanca. Además, se propuso como suplentes los proyectos de Oskar Bikandi Aldekoa (Bilbao, 1967), Universidad del País Vasco y Pilar del Pozo Castro (Madrid, 1966), Universidad Complutense de Madrid. Las becas consistían en pensión completa durante los 15 días que duraba el Encuentro, 30.000 pesetas para una bolsa de gastos de material y 70.000 pesetas para la adquisición de obra.

Los siete proyectos fueron seleccionados por un jurado el pasado día 3 de junio y constituyen una buena muestra y representación de todas las universidades de Bellas Artes existentes en España, es decir, del País Vasco, Madrid, Barcelona, Salamanca y Sevilla. Las obras realizadas por los artistas pasarán a propiedad de la Diputación de Huesca y quedarán expuestas al público durante el mes de agosto. (Redacción El Día, 1989a).

Durante los quince días las esculturas se elaboraron ante la atenta mirada de los habitantes del valle que en algunos casos colaboraron en la realización de las mismas. Todos los participantes trabajaron al aire libre y en recintos cerrados creando sus obras con diferentes técnicas y materiales (piedra, hierro, madera, plomo, chapa galvanizada, cobre, caucho, cerámica o cemento). Tras acabar el Encuentro de Escultores se montó una exposición en el Pajar de Agustín, durante el mes de agosto con las obras creadas y se editó un catálogo con los bocetos, las fichas técnicas de cada obra y el curriculum de los participantes.

Habría que destacar la importancia que se dio en este encuentro a la convivencia entre los participantes y los habitantes del valle, por lo que el intercambio de conceptos, vivencias, experiencias artísticas y la memoria del territorio fue una realidad. También habría que decir que durante el encuentro los distintos planteamientos y líneas de trabajo enriquecieron el debate y generaron nuevos puntos de reflexión. Al igual que se hace en el Land Art las obras se registraron e interpretaron a través de la fotografía y el video.

## 2.3. Esculturas

**Sin título**, obra de Alba Cuñé Solé, su proyecto tenía las siguientes características formales: figuraciones geométricas, construidas con configuraciones expresivas que buscaban la expresividad y la simplicidad. “Síntesis entre preocupaciones formales y la sugestión por representar una realidad puramente objetiva, como simple expresión de lo vivido, cogiendo como motivo: hechos, objetos situaciones, o categorías del mundo real” (DH, 1989).

La obra final se comenzó a construir con cajones de madera sellados con grasa y rellenos de hormigón, con una armadura interior formada por varillas metálicas de un centímetro y refuerzo de malla metálica, sus dimensiones eran: de 400 x 100 x 300 cm. El armazón metálico se recubrió con cemento Portland, coloreado con pigmento de color sepia. Si bien, por problemas técnicos en el encofrado no se pudo llevar a término la escultura.

**Caballo. Monumento número uno** (300 x 160 x 180 cm) de Juan José García Arnao, es un monumento de carácter figurativo que representa un caballo-máquina de hierro con dos cabezas y dos ruedas, construido por soldadura eléctrica de arco con chapa batida, varillas y elementos encontrados de hierro (aperos de labranza recogidos en el valle), embutida en una peana de hormigón. Con ella hace una incursión en un universo surrealista. “En ella predominan los elementos figurativos, pero supeditados a elementos formales (ruedas) y direccionales. El tema es del caballo máquina,



*Caballo. Monumento número uno, Juan José García Arnao, 1989. Fuente: J.J. García.*

que centra mis actuales trabajos” (DH, 1989). Se encuentra ubicada en la calle Travesía Muro número 13.

**Yunque de la luna y de la lluvia** (230 x 80 x 65 cm) de Arturo Gómez Sánchez. Es un bloque esculpido en caliza ‘blanca’ de Peña Forca, en el que la piedra muestra su lenguaje, tiene dos intervenciones, en una de sus caras, que consisten en unas incisiones lineales y en dos huecos con forma semiesférica (cazoletas) en sus extremos. Esta caliza fue el material más utilizado durante el Simposium de Tramullas, se caracteriza por estar compuesta por pequeños fragmentos de conchas y por minúsculos elementos de un sinfín de organismos marinos. En un principio esta escultura se ubicó en “La Cuesta de las Esculturas”, pero, posteriormente se colocó de forma definitiva en una terraza junto al monasterio románico de San Pedro de Siresa (Siresa).

**Ángulo de elevación** (100 x 18 x 30 cm) de Juan Antonio León Ruiz, es una escultura tallada en cedro, esta madera tiene una veta tupida, ligera y fácil de trabajar, siendo muy duradera en exteriores. El resultado es una obra abstracta de formas simples en bulto redondo, de carácter totémico, con planos salidizos angulares.

La escultura aporta un concepto absolutamente abstracto. Se potencia la elevación de la masa, mediante una búsqueda muy pura de las formas y mediante un planteamiento de equilibrio de fuerzas diagonales ascendentes. Consigue un máximo tratamiento de las formas y mediante un planteamiento de equilibrio de fuerzas diagonales ascendentes.

Se procederá a conseguir un máximo tratamiento de las formas; superficies muy pulimentadas y acentuación de las aristas, ya que aumenta la expresividad en formas tan simples (DH, 1989).

**Arco de triunfo** (200 x 250 x 250 cm) de Alberto Peral, es un anti-monumento formado por una placa de piedra de Peña Forca con un agujero del que emerge una barra de plomo, que se eleva y traza un arco en forma de parábola volviendo a otro punto de la piedra, donde se une a la caliza con una figurita humana de plomo. Con ella “quiere cambiar el concepto de arco de triunfo rígido, contundente, pesado, monumental signo en muchos casos de tiranía y poder para asumir el concepto de valor y darle un sentido más espiritual más débil, más frágil una puerta hacia un auténtico valor” (DH, 1989).

**Inmersión en el espacio** (160 x 130 x 20 cm) obra abstracta de Esther Pizarro Juanas y M<sup>a</sup> José Expósito Collado. Construida con ensamblaje de tablones de madera de abedul (patinada con nogalina, óleo y ceras) y piedra de Calatorao en talla directa. “‘Inmersión en el espacio’ nos plantea el trabajo de los colectivos, como a partir de personalidades distintas, podemos encontrar un mismo lenguaje formal” (DH, 1989).





36 + 6. K.W.O., 1989. Fuente: J. Prieto.



36 + 6 (detalle). K.W.O., 1989. Fuente: J. Prieto.

**36 + 6** (450 x 200 x 200 cm), es una instalación con módulos formados por hierro, chapa galvanizada, cobre y caucho del colectivo K.W.O. (José Prieto Martín y Kanke Velasco Moro). Creada mediante la repetición de un objeto modular cúbico seis veces. Encima de cada cubo se colocan unos recipientes de cerámica con los cuatro elementos fundamentales de Empédocles (fuego, aire, agua y tierra) y ceniza (en el primer módulo y en el último). Además, enfrente de los cubos y colgadas de la pared hay seis planchas de metal con los signos gráficos que representa a estos elementos.

Trabajaremos con los cuatro elementos de Empédocles (fuego, aire, agua y tierra) + la ceniza, su grafía aparecerá escrita sobre láminas de metal colgadas en la pared. Estos cuatro elementos también estarán presentes y encerrados en unos recipientes de cerámica colocados sobre seis objetos modulares cúbicos de metal situados en el suelo frente a las chapas de metal colgadas en la pared.

De estos elementos el inicial sería la ceniza que tras el paso por los cuatro fundamentales se transforma de nuevo en ceniza. Esto aclara el por qué un módulo se repite en cinco ocasiones y en la sexta existe una variación, así como el hecho de que el volumen inicial sea un cubo (DH, 1989).

**Dintel para las nubes** (230 x 205 x 120 cm) escultura en madera de abedul de Javier Sauras escultor aragonés con amplia trayectoria artística y docente<sup>3</sup>. Es una obra abstracta con raíces constructivistas en la que se abren espacios modulando el material. En ella ensaya la articulación de una secuencia ensamblada con líneas y planos y relaciona el espacio lleno y el espacio vacío. En la década de los noventa se pudo ver en varias exposiciones colectivas en los museos Pablo Gargallo y Pablo Serrano de Zaragoza. En la actualidad se encuentra en los almacenes de la Diputación de Huesca.

## 2.4. La clausura y la polémica

Sólo hubo graves problemas cuando Tramullas se vio obligado a dar por terminados los simposios en 1984, pero la Diputación Provincial de Huesca intentó retomar el proyecto por su cuenta para darle continuidad: esa bien intencionada iniciativa dejó piezas que a veces se han considerado “intrusas” en la instalación escultórica original sobre el terreno –quizá por eso no llevan cartelas– y algunas han provocado reiteradas protestas de Pedro Tramullas, solicitando que sean retiradas porque contravienen el plan según el cual se planteó originalmente la distribución “simbólica” del conjunto (Bernués, Lorente, 2013: 59).

Esta nueva cita con la escultura en el valle de Hecho reavivó una polémica entre Pedro Tramullas y los organizadores del nuevo encuentro. Tramullas, no estaba de acuerdo con el nuevo rumbo que estaba tomando la escultura en el Valle y no le gustaba que se relacionara con su Simposium. “Esto no tiene nada que ver con lo anterior, es algo paralelo que hace la Diputación Provincial de Huesca para darse prestigio. Me llamaron para que participara, pero yo ponía todo y eran ellos quienes dirigían” (Martínez Urtasun, 1989). Mientras los responsables culturales de la Diputación y Ayuntamiento estaban muy satisfechos de la nueva experiencia.

En principio no se trata de actividades incompatibles, puesto que la actual parece tender hacia la formación y encuentro de las futuras generaciones de artistas, mientras que la experiencia anterior atendía a artistas ya formados de varias disciplinas y orígenes. Lo cierto es que tan solo la presencia de la ladera del valle de medio centenar de esculturas y la tranquilidad con que las gentes del lugar aceptan la experiencia parecen relacionar las dos experiencias (Martínez Urtasun, 1989)

Para la clausura se organizó una mesa redonda para explorar en profundidad el tema: *Los talleres en las artes plásticas. Presente y perspectivas de futuro* fue coordinada por Juan José Vázquez (director del Área de Cultura, Turismo y Deportes de la Diputación Provincial de Zaragoza) en ella estaban presentes los artistas Antonio Saura y José Beulas; los críticos de arte Fernando Huici y Ángel Azpeitia; el galerista Miguel Marcos y el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Manuel García Guatas. Hay que mencionar además que “Eva Almunia invitó a la clausura a Pedro Tramullas, al que calificó de ‘artífice y figura fundamental, que ha posibilitado este encuentro, porque lo que no cabe duda es que sin su Simposium no se podría haber realizado esta iniciativa’” (Redacción Altoaragón, 1989f: 7), que no pudo asistir por estar convaleciente de un accidente. Antonio Saura, mostró mucho interés por esta iniciativa y abogó por su continuidad. “La valoración es muy positiva, aquí se dispone de un edificio formidable y de un espacio e instrumentos que faltan en otros lugares” señaló Saura al finalizar la mesa redonda en la que participó” (Redacción Altoaragón, 1989f: 7).

<sup>3</sup> Catedrático de escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (1971-1978) y profesor de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

### 3 ▪ II ENCUENTRO DE ESCULTORES. VALLE DE HECHO (1 AL 15 DE JULIO 1990)

Después de los buenos resultados del año anterior, la Diputación Provincial de Huesca en colaboración con el Ayuntamiento de Hecho decidieron continuar con la experiencia y se convocó el II Encuentro de Escultores<sup>4</sup>. En él nuevamente se tendió hacia la formación de las futuras generaciones de artistas, por lo que se orientó hacia escultores jóvenes nacionales e internacionales procedentes de Facultades de Bellas Artes de segundo y tercer ciclo en la especialidad de escultura. Se volvió a convocar un concurso en el que los estudiantes tenían que presentar un proyecto detallado del trabajo a realizar durante los 15 días del encuentro indicando: características formales, dimensiones, técnicas y una lista de materiales necesarios.

El alcalde de Hecho, Benedicto Chavarria ha señalado que con este encuentro se trata de demostrar que esta localidad es un gran amante del arte y como tal, espera repetir la experiencia anualmente dado que es muy positivo para todos. En este sentido, Echo colabora decisivamente para que el Encuentro de Escultores se vaya repitiendo anualmente de forma que se vaya consolidando.

La consolidación del Encuentro, según Chavarría, pasa por la colaboración no sólo de instituciones sino también de personas. La obra exterior que se va haciendo durante el encuentro pasa por completo a Echo, mientras que la interior se distribuye por la provincia (Redacción Altoaragón, 1990b: 7).

#### 3.1. Propuestas seleccionadas

Para seleccionar los proyectos que participarían en este II Encuentro, el día 11 de junio de 1990 se reunió un jurado formado por: Eva Almunia (Diputada-Presidente de la Comisión de Cultura de la Diputación de Huesca) como presidenta y como vocales: Carlos Esco (Diputación de Huesca), Emilia Laplaza y Benedicto Chavarria (Ayuntamiento de Hecho), M<sup>a</sup> Jesús Tudelilla (crítica de arte), Arturo Gómez (escultor) y Teresa Luesma, coordinadora del Encuentro.

Teresa Luesma, coordinadora del encuentro, indica que el objetivo del mismo es el de dirigirlo a gente joven con ideas y con una trayectoria más o menos encaminada.

Para ella, Hecho es el lugar ideal, principalmente porque se ha cultivado con los años un clima de identificación entre los habitantes y la escultura existe una conexión especial 'los vecinos-dice- se vuelcan con los artistas'.

En la edición actual se presentaron a la convocatoria proyectos de escultores japoneses, italianos e ingleses. No obstante, según Teresa Luesma, en el fallo del jurado se tiende a valorar la calidad y no la procedencia (Gavasa, 1990).

El jurado para la selección de los proyectos tuvo muy en cuenta que se pudieran llevar a cabo en los 15 días que duraba la cita y aprobó por unanimidad, tras revisar los veintiséis proyectos presentados, conceder siete becas a los siguientes estudiantes: Ana Laura Alaez (Bilbao, 1964), Universidad del País Vasco; Lourdes Florido (Tenerife, 1965), Universidad de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife); Oscar Bikandi Aldekoa (Bilbao, 1967), Universidad del País Vasco; Francisco José Medina Pérez (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1966), Universidad de Sevilla; José Prieto Martín (1966), Universidad de Salamanca; Koro Albisu Gómez (Donostia, Guipúzcoa, 1967) y Pau Lagunas Escrivá (Gandía, Valencia, 1967), Universidad de Castilla La Mancha (Cuenca). Todos fueron becados para desarrollar sus proyectos artísticos tras la selección hecha por el jurado. Las becas consistían en pensión completa, bolsa para la adquisición de obra y dinero para gastos de material. Además, se invitó a Arturo Gómez escultor aragonés como asesor técnico y artístico de los jóvenes escultores y para que realizará una escultura.

<sup>4</sup> Para la difusión de la convocatoria se editó un tríptico en español, francés e inglés. Se utilizó la imagen de la obra *Caballo. Monumento* número uno de Juan José García Arnao, del I Encuentro de Escultores Valle de Hecho.



Como ocurrió en el año anterior las obras fueron realizadas al aire libre o en talleres del pueblo, los estudiantes becados crearon sus esculturas con diferentes planteamientos (conceptuales, minimalistas, etc.) y técnicas. Tras acabar el II Encuentro de Escultores se montó una exposición en el Pajar de Agustín, durante el mes de agosto.

El encuentro de Hecho es un reflejo de las tendencias actuales de la escultura 'se están trabajando todo tipo de materiales, no solo la piedra como era lo habitual. La escultura del momento es absolutamente ecléctica, se está trabajando todo, planteamientos conceptuales, minimales, cosas figurativas' (Gavasa, 1990).

### 3.2. Esculturas

Hecho es un espacio con memoria escultórica, en este sentido el II Encuentro de Escultores pretende recoger las líneas no siempre paralelas de la escultura actual, crear un foro de intercambio presentando el estado de la investigación en escultura y las ideas estéticas a través de jóvenes escultores que se incorporan a la labor creativa dentro de las Facultades de Bellas Artes. Nueve escultores desarrollarán sus proyectos para esta ocasión, autores de una misma generación adscritos a diversas concepciones estéticas que tienen en común sus vínculos con las distintas formas de aprendizaje de sus Facultades. Esta experiencia se vincula directamente al entorno de Hecho, acercando al público el proceso creativo y el trabajo de cada escultor (Festivales de Huesca 90, 1990).

**Suspiciacia de la piel** de Ana Laura Alaez. Construcción muy colorista de carácter minimalista donde se superponen, a modo de puzle, formas geométricas elementales (cuadrados y círculos) construidas con materiales industriales (principalmente madera contrachapada roja, blanca y naranja). Consta de dos formas simétricas de formica roja, casi rectangulares, de 80 x 100 cm, situadas en ángulo recto en la intersección de la pared y el suelo. En el centro de la pieza vertical (colocada sobre la pared), de color rojo, sitúa una banda horizontal, de 25 cm de altura, con cuatro cuadrados (combinando de forma alterna los colores blanco y naranja), y sobre ella, inscritos en los cuadrados superpone cuatro círculos de 25 cm de diámetro (combinando los cuadrados blancos con los círculos naranjas y viceversa). Para rematar los bordes de 2 cm de grosor utiliza perfil plastificado dorado y piel sintética o skay.

Suspiciacia de la piel se desarrolla entre una importante influencia industrial y una tendencia a negar el gesto sin rechazar una superficie sensual con una elección y valoración muy concreta de los materiales: fórmica, piel sintética, DM, plásticos, etc.

Su elección radica en su mayor proximidad a lo cotidiano, con un abigarramiento formal como si se tratara de un puzle acumulativo construido con técnicas propias del mecano o del uso (DH, 1990).

**Caja de abstracciones-caja de figuraciones** de Lourdes Florido obra conceptual que consta de dos cajas de: 18 x 18 x 40 cm. Una está cerrada, conectando con las poéticas conceptuales de obligar al espectador a que intuya el contenido con el mínimo estímulo. Y la otra está abierta, en ella, los objetos interiores se hacen visibles. Estos dos contenedores son dos prismas rectangulares con tapa corredera, se realizaron en perfil de hierro, poliéster y fibra de vidrio. Los objetos interiores miden unos 10 cm y son de terracota y bronce.

La temática de una de las 'cajas' es la de recopilar ideas no representativas, agrupadas por sus características formales objetos basados en el círculo, la esfera y el cono) y por su comportamiento móvil y de inducción a la actuación lúdica. El contenido de la segunda de las 'cajas' es más aproximativo a la realidad. Consiste en la reproducción en pequeño de objetos de uso cotidiano, que pertenecen al entorno más cercano del individuo (DH, 1990).

**Caja vasca del siglo XIX, perteneciente a la anteiglesia de Erandio, cedida en 1930 a los fondos del museo arqueológico, etnográfico e histórico de Bilbao por D<sup>a</sup>. Casilda Arrigoitia** (80 x 89 x 74 cm) de Oskar Bikandi, es una obra conceptual que reproduce un arca del siglo XIX, utilizando un material contemporáneo, propio de nuestra sociedad de consumo: formica blanca. Con ello el autor busca evidenciar el transcurso del tiempo y la falsedad de la realidad. Ya que la caja que se toma como modelo está construida con materiales tradicionales (madera de roble). Su etiqueta identificativa, situada en la parte frontal de la obra, es parte integrante de la escultura.

Cualquier trabajo realizado a partir del mundo objetual, que supone de por sí unos fenómenos de descontextualización y de relectura de los significados, y aun del significante bastante considerable: un cambio de lugar que presupone un cambio de función y en consecuencia un cambio de sentido.

Algunas de las propiedades materiales que poseen las obras o los materiales (ya sean los que se presentan a priori o bien los que aparecen posteriormente en el nuevo orden creado) que actúan a modo de remedio y contraposición de su propia condición (materiales sintéticos recubiertos por otros orgánicos, oposición del ruido producido con la forma que lo produce, etc. (DH, 1990).

**San Cosme con Bata de Cola** (100 x 50 x 70 cm), de Francisco José Medina, es una obra figurativa con referencias a la cultura barroca y teatral de la imaginera sevillana, aderezada de un gran contenido estético, además, hace una crítica sarcástica puramente lúdica. Es una escultura en talla directa con madera vista a la que añade la policromía imaginera de estuco, oro y estofado en algunas zonas. Tiene un tratamiento muy expresionista y brusco que recuerda el Sansón de Francisco Leiro. Eligió el abedul para crear un vínculo con la zona del Valle de Hecho, este árbol autóctono, es un poco débil a la intemperie y se le conoce históricamente como árbol de los muertos. Esta obra se encuentra en la oficina de la serrería del Valle de Hecho.

Por ello la elección del tema no es un Crucificado ni una Virgen de candelero, sino la figura de un santo de facciones duras que transparentan, como Gargallo determino, la bestia del hombre. Al mismo tiempo la falda de volantes no es más que el ridículo resultado, la impresentable diosa cretense que, por no bailar, solo se contempla. (...) existe un cierto paralelismo entre su obra y la sensación que tengo cuando observo la mujer barbuda de Ribera o el Felipe II de Saura. Todo esto es una revisión de la España profunda, de la Andalucía negra y Barroca, alegre y grotesca (DH, 1990).



**Recipientes para la eternidad** (240 x 240 x 90 cm) de José Prieto Martín.

Enlazando con la idea inicial del “Encuentro” de hace 20 años (crear un recorrido escultórico en el Valle), mi intención es crear una especie de estructura megalítica de nuestros días. Esta al igual que ocurre con la de nuestros antepasados (dolmen de Lizarra en Aragués del Puerto), se encontraría en un lugar separado y apropiado, necesitando hacer un recorrido para llegar a ella (DH, 1990).



*Recipientes para la eternidad*, José Prieto Martín, 1990. Fuente: J. Prieto.

Esta instalación busca rememorar la memoria del lugar, por un lado, la escultórica y por otro, la de otras épocas del Valle. Intenta crear un espacio emblemático y cerrado en el que se repiten formas y materiales. En la idea primigenia la obra estaba compuesta por cuatro torres de hormigón que almacenaban en su espacio vacío (interior) elementos relacionados con la memoria del lugar (100 restos de organismos que vivieron aquí en otras eras y se han conservado fosilizados en las rocas sedimentarias de la zona). Durante el proceso de realización de la misma y tras elaborar el molde del encofrado en madera se decidió dejar este como material

definitivo, apoyado sobre cuatro cubos de hormigón. De esta forma el material definitivo, hormigón, convive con el material transitorio, madera, en la obra final.

**Archipiélago** (100 x 40 x 80 cm) obra de Koro Albisu y Pau Lagunas, obra de carácter conceptual con elementos figurativos. Consta de dos partes: una isla (100 x 10 x 80 cm) construida con chapa metálica galvanizada, rematada en sus bordes por un número indeterminado de tornillos, con su cara superior lijada y barnizada con poliuretano, para reflejar la luz con más facilidad; y una decena de siluetas de parafina (30 x 10 x 5 cm. cada una, creadas a partir de un molde) situadas sobre la isla. Su título nos puede resultar paradójico, cuando podemos observar que solo existe una isla y un archipiélago está formado por numerosas islas.

Bajo la forma de una isla se esconde la inmediata alusión al espacio, al territorio de habilidad domesticado por el hombre. Este territorio constituye un dominio, un referente sumiso de la poderosa intervención del ser humano, un signo caduco de lo que algún día pudo ser un espacio salvaje que empezó a perder su identidad con la llegada de los primeros Robinsones. Su aspecto frío y metálico conforma una metáfora del maquinismo tecnológico. Una huella más del avance y el progreso como procesos de transformación acelerada hacia una insoportable racionalidad.

El otro referente lo forman las siluetas, sombras o huellas de personajes anónimos elaborados en parafina (DH, 1990).

**EIKON (Espacio del desconsuelo y Dulce venganza)** obra de Arturo Gómez de 300 x 140 x 80 cm, es un bloque de piedra caliza de la zona, casi sin trabajar, dejando que la piedra muestre su lenguaje en su naturalidad accidental, pero con tres pequeñas intervenciones en dos de sus caras. En la cara que mira al río tiene en su parte superior un pequeño hueco-puerta en forma de arco de medio punto. De este hueco surge la segunda intervención, que consiste en una escalera descendente que parte del hueco-puerta y acaba en el centro del bloque. Y, la tercera, se encuentra en el lado opuesto en su parte inferior y consiste en otro pequeño hueco-puerta en arco de medio punto que mira al camino de acceso. Se encuentra ubicada en el parque del río Aragón Subordán.

Su universo formal que se estructura entre la naturaleza y el hombre: el hilo conductor de su trabajo intenta ahondar en el conocimiento de los arquetipos humanos. Su obra vuelve a los orígenes, desde una riqueza intelectual, que obliga a pensar en ellos como signos de un recorrido interior a modo de constante viaje iniciático (DH, 1990).



## 4 ■ ENCUENTRO DE ESCULTURA VALLE DE HECHO (1 AL 15 DE JULIO DE 1991)

Cuando se construyó el Partenón griego, el edificio y la escultura se diseñaron como un conjunto específico. Esto también ocurrió, hasta cierto punto, en las catedrales medievales y en los templos budistas e hindúes. Aunque las obras autónomas más pequeñas, por supuesto, existían anteriormente, fue desde el Renacimiento en adelante que la escultura independiente se hizo cada vez más móvil y se mostraba de forma independiente, primero dentro de viviendas privadas y posteriormente dentro de museos o galerías de arte. Aunque la escultura al aire libre, *site-specific*, continuó con la tradición del monumento, estas obras tendieron a ser de naturaleza limitada y poco aventurera. No fue hasta finales de la década de 1960 que los artistas, especialmente en los Estados Unidos y Europa Occidental, pero también significativamente en ciudades de América del Sur, se rebelaron contra las restricciones del espacio en la galería y en el museo “white cube» y comenzaron a buscar lugares alternativos, incluido el entorno natural, las calles de la ciudad o los edificios abandonados como lugar para su trabajo (Moszynska, 2013:194).

Después de los buenos resultados de los años anteriores se celebró la tercera y última edición del Encuentro de Escultores del Valle de Hecho, citándose en él un grupo de jóvenes creadores que provenían de distintos ámbitos artísticos y geográficos, esta edición se presentó a la vez que la ‘Intervención en el espacio urbano de Alquezar’ (del 17 de julio al 1 de agosto). Con estas dos experiencias se pretendía la integración y recuperación del espacio urbano y natural como lugares de intervenciones artísticas. Todas las intervenciones y esculturas fueron pensadas para el lugar ‘site specific’ y se integraron en los hermosos paisajes naturales y dentro del medio urbano pudiendo ser consideradas monumentos de arte público y Land Art.

El objetivo es doble: desde el punto de vista artístico conseguir articular propuestas escultóricas que realmente generen una relación en el espacio elegido y, al mismo tiempo, conseguir que los ciudadanos convivan con el arte actual: la presencia activa del escultor en la realización, localización e instalación de su pieza crea un diálogo directo con el espectador que contribuye a terminar con la sorpresa de encontrar, de la noche a la mañana, un nuevo elemento en su paisaje habitual (DH, 1991).

### 4.1. Participantes

Se dieron cita en este encuentro los escultores Alberto Bañuelos Fournier (Burgos, 1949) y Carlos Ochoa (Zaragoza, 1955-2002), que realizaron un proyecto bajo las premisas de la experiencia de Alquezar, junto a ellos, y, como becarios, trabajaron sus esculturas: Francisco Mata (Barbastro, Huesca); Emilio Abanto (Zaragoza, 1960-2009); José Prieto Martín (Cerralbo, Salamanca, 1966); Tonet Amoros (Lérida, 1961) y Vega Ruiz Capellán (Haro, La Rioja, 1957).

(...) Encuentro de Escultores pretende ser un foro de trabajo y debate entre escultores jóvenes, con intercambio de contenidos contrastados y trabajo directo a través de la obra de escultores con una trayectoria artística interesante (...)

El reto de ambas experiencias estriba en averiguar hasta qué punto la escultura actual se piensa y se realiza en un lugar específico que, inevitablemente estará cargado de significaciones históricas y sociales. Estas propuestas se apoyan en ediciones anteriores y en la satisfacción de los resultados finales (DH, 1991).

### 4.2. Esculturas

**Sin Título** (300 x 80 x 50 cm) de Alberto Bañuelos, tótem monolítico, esculpido *in situ* en talla directa con piedra de Calatorao. Esta intervención en el paisaje es una obra en armonía con su entorno. La escultura se impone por su verticalidad, formada por una gran losa de piedra pulimentada, en una de sus caras, que se apoya (en equilibrio inestable, generando un ángulo de 80 grados) sobre una peana de piedra de la zona. En ella se generan varios planos con diferentes texturas

(incisiones transversales y piqueteado). Hay que destacar el interés del autor por la simplificación al máximo de la forma. Se encuentra en el Paseo carretera de Oza (A-176) a la altura de la calle Peñizuela, en un espacio ajardinado con algunos árboles.

Yo soy licenciado en Ciencias Políticas, he estudiado a Jacques Derrida, el padre de la deconstrucción y él decía que era destruir algo para volver a construirlo. En mi caso con una piedra, que parece que siempre va a ser así, yo la corto y la cambio para que acabe siendo una cosa distinta (Rosado, 2019).

**Peineta** (118 x 40 x 220 cm) de Carlos Ochoa, trabajada en poliéster y fibra de vidrio, mantiene su línea comprometida de investigación con todos los referentes de la España popular y auténtica en tradición y cultura. Sintetiza el máximo la idea de peineta con una propuesta de trabajo en consonancia con los nuevos lenguajes plásticos. Está ubicada en cruce de la calle Arrigazo con la carretera de Oza.

**Sin título** (191 x 75 x 31 cm) de Francisco Mata, trabajo realizado con piedra caliza de la zona, encontrada y recuperada de las antiguas voladuras realizadas para el Simposio organizado por Pedro Tramullas, para así enlazar, su trabajo con la memoria escultórica del lugar. Esta obra se inclina hacia una línea de simplificación de talla directa tradicional y nuevos conceptos de escultura, aproximándose a temas primitivos, con arquetipos de referencias celtas y románicas. Se encuentra ubicada en el cruce de la Calle Cruz Alta Uno (A-176) con la calle Foratón.

**Sin título** (300 x 45 x 45 cm) de Emilio Abanto, obra compuesta por un cilindro de PVC reforzado con fibra de vidrio y poliéster policromado. Se trata de una obra site specific que trata de integrarse con los troncos de los árboles que la rodean. En su origen tenía un tratamiento pictórico que enlazaba con la pintura de este autor dedicada al tema de los peces esquemáticos sobre fondos de texturas marinas y transparencias (la pátina pictórica ha desaparecido con el paso del tiempo). Era un proyecto con un interesante juego pintura-escultura. Está ubicada en el centro de la chopera del parque de La Fuen de lo Molino.

**Arqueología de la memoria: Pirámides.** Instalación site specific de José Prieto Martín. Esta intervención en el paisaje analiza el principio de la pirámide desde su referente histórico hasta la revitalización del tema por el artista Ieoh Ming Pei (Pirámide del Louvre 1989, París). Y plantea un doble juego de interpretación en la obra moderna: la pirámide y su relación

con la tumba, el monumento y el museo. Este trabajo trata de camuflarse e integrarse en el paisaje del parque de La Fuen de lo Molino. Consta de tres pirámides construidas con hormigón, distribuidas por el parque. El primer poliedro (70 x 70 x 70 cm) lo encontramos sobre una pared de cantos rodados en la escalera de acceso (desde el camino) al parque. La segunda pirámide (50 x 50 x 40 cm) está situada en el interior del parque, ocupando el centro de un círculo de hormigón (300 cm de diámetro) ya existente. Y, la tercera de 50 x 50 x 50 cm, está encima de una estructura de perfil de hierro (210 x 100 x 100 cm) asentado sobre la terraza de la fuente del parque.



**Semáforo**, Tonet Amorós y Vega Ruiz, 1991.  
Fuente: V. Ruiz.

**Semáforo** (200 cm de altura) ready-made de Tonet Amorós y Vega Ruiz Capellán, situado en el camino de La Cuesta. Se trata de un semáforo de tipo columna de poliéster con fibra de vidrio. En el ready made el objeto se distingue de sus semejantes por la intención del artista. Esta obra es una descontextualización y apropiación de un objeto de nuestra realidad urbana que cumple una función artística, sin ocultar su origen, para convertirlo en arte objetual ubicado en un espacio natural. El objeto se presenta de tal modo que su significado utilitario desaparece bajo un punto de vista nuevo, ya que se crea un pensamiento nuevo para ese objeto.



*Semáforo*, Tonet Amorós y Vega Ruiz, 1991.  
Fuente: V. Ruiz.

En esta intervención el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados. Con el paso de los años este ready-made se ha convertido en un icono y en un elemento identificativo de la zona para los senderistas y excursionistas, debido a que se ha realizado una ruta senderista que lleva su nombre.

Si colocamos un semáforo en una montaña lo convertimos en un ordenador inútil de los agentes atmosféricos, siendo víctima de ellos y, al mismo tiempo, le hacemos alcanzar una función totémica a los ojos de algún observador (el tótem es bueno para poder pensar. Lévi-Strauss) y le enraizamos, simbólica y enérgicamente, dependiendo de la civilización más cercana (DH, 1991).

## 5 ■ CONCLUSIÓN

El Valle de Hecho es un espacio con memoria escultórica, desde 1974 a 1985 se desarrolló el Simposium Internacional de Escultura y Arte y desde 1989 a 1991 se celebraron el I, II y III Encuentro de Escultores del Valle de Hecho. Estos últimos pretendían recoger las líneas de trabajo de la escultura del momento para crear un foro de intercambio de experiencias y presentar el estado de la investigación en escultura, del momento, a través de jóvenes escultores que se estaban formando dentro de las Facultades de Bellas Artes de todo el país a finales de los años 80. Estos encuentros tuvieron una amplia repercusión y difusión en los medios de comunicación, prensa escrita, radio y televisión.

Durante las tres ediciones se seleccionaron un total de 21 proyectos y se llevaron a término 20 esculturas: 11 para interiores y 9 para exteriores, estas últimas han quedado como patrimonio material del Valle, pero la mayor parte de ellas no han tenido ningún tipo de mantenimiento, ni señalización, y se encuentran en general en mal estado de conservación. Las realizadas para interiores no han tenido tanta suerte, aunque fueron expuestas al público durante el año siguiente a su realización en el “Pajar de Agustín” actualmente ha sido imposible localizarlas, salvo dos excepciones, la obra de Javier Sauras que está en los almacenes de la Diputación de Huesca, en la capital, y la talla de Francisco José Medina que se encuentra en las oficinas de la serrería de Hecho.

Esta nueva revitalización de un proyecto artístico en el Pirineo entorno a la escultura casi ha quedado en el olvido. Queremos acabar con unas palabras premonitorias de la coordinadora de los encuentros, que ya en 1990 estaba preocupada por la conservación y ubicación de las obras creadas.

Para Teresa Luesma, su principal preocupación con respecto al Encuentro es la ubicación real de las esculturas ‘La mayor parte de los proyectos son de interior, pero cada año se van a generar nuevas piezas. Por lo que hay que darles un carácter más permanente. La idea es ir buscándoles nuevas ubicaciones en todo el valle’ (Gavasa, 1990).



## BIBLIOGRAFÍA

ALMUNIA, EVA; CHAVARRIA, BENEDICTO y LUESMA, TERESA (1989). Encuentro de Escultores Valle de Hecho Huesca. Huesca: Diputación de Huesca/Ayuntamiento de la Villa de Hecho.

ARA OLIVÁN, J. L. (1990). “El II Encuentro de Escultores del valle de Echo” en diario del Altoaragón: Sol y Sombra. 19 de julio de 1990, p. 14.

ARTAL, ROSA M. (1980). “El simposio de arte del valle de Hecho, una experiencia única de creación colectiva” en El País. 19 de agosto de 1980.

BENITO, SANTIAGO (1989). “El Symposium de Cultura de Echo vuelve a celebrarse este verano” en Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania. 14 de abril de 1989, p. 7.

BERNUÉS SANZ, JUAN IGNACIO (1999). “El escultor Pablo Serrano y sus relaciones con el Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca)”. Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”, Número LXXV-LXXVI, Zaragoza, pp. -105-124.

- (2000). Una utopía artística: “el «symposium internacional de escultura y arte del valle de Echo» (Huesca)” en Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 13, 2000, págs. 579 - 604. Madrid: UNED.

BERNUÉS, JUAN I.; LORENTE, JESÚS (2013). Los Simposios Internacionales de Escultura de Hecho (Huesca): Una utopía hippie de convivencia y su museo (1975 - 1984). *On the w@terfront*, [en línea], Núm. 26, p. 48-68. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/271364> (última consulta: 25 de mayo de 2020). También disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/viewFile/18948/21408> (última consulta: 25 de mayo de 2020).

BERNUÉS, JUAN I.; PÉREZ-LIZANO, MANUEL (2002). El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho (1975-1984). 10 años de Arte y Cultura en el Pirineo Aragonés. Huesca: Excmo. Ayuntamiento del Valle de Hecho.

BLANCO, ANA (1990). “Hecho una oportunidad para escultores noveles. Las obras realizadas en este II encuentro de Escultores permanecerán un año en la localidad oscense” en el Día: Verano. Pirineo. 12 de julio de 1990.

CAPELLA, ANNA; DE MONTAUZON, GILLES; PRIETO, JOSÉ y RUIZ, VEGA (1997). Vega Ruiz-José Prieto. Alerta tras los montes. Gerona, Saint-Cyprien: Ayuntamiento de Gerona, Centre d'Art Contemporain de Saint-Cyprien (Francia), Gobierno de Aragón.

DIPUTACION DE HUESCA (1989). “I Encuentro de Escultores Valle de Hecho” en Fondos de la Diputación Provincial de Huesca. Signaturas 01700/014 y 02872/010 (información, documentación y proyectos seleccionados). Huesca: Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca.

- (1990). “II Encuentro de Escultores Valle de Hecho” en Fondos de la Diputación Provincial de Huesca. Signaturas 01700/016, 01701/001 y 01701/002 (información, documentación y proyectos seleccionados). Huesca: Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca.

- (1991). “III Encuentro de Escultores Valle de Hecho” en Fondos de la Diputación Provincial de Huesca. Signaturas 04008/004 y 04017/024 (información, documentación y proyectos seleccionados). Huesca: Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca.

FESTIVALES DE HUESCA 90 (1990). II Encuentro de escultores. Huesca: Diputación de Huesca.

GAVASA, JUAN (1990) “Seis artistas noveles devuelven a Hecho su condición de museo escultórico al aire libre” en Diario16. 20 de julio de 1990.

LONGAS, TXIMI (1989). “Medio centenar de esculturas se encuentran instaladas en Hecho” en Diario16Aragón: Pirineos. Abril de 1989.

MARTÍNEZ URTASUN, J.M. (1989). “Las polémicas esculturas del valle de Hecho. Pedro Tramullas amenaza con llevarse las piezas a Olorón” en El Día. 6 de agosto de 1989.

MOSZYNSKA, ANNA (2013). *Sculpture Now*. London: Thames & Hudson Ltd.

Página oficial de rutas por el Valle de Hecho (Hecho-La Cuesta). Disponible en: <http://www.rutasvalledehecho.com/ruta/hecho-la-cuesta/> (última consulta: 25 de mayo de 2020)

Página oficial de Wikiloc [senderismo (Rutas senderismo en España → Aragón → Hecho). La cuesta con subida al <Semáforo>].

Disponible en: <https://es.wikiloc.com/rutas-senderismo/la-cuesta-con-subida-al-semaforo-6289879> (última consulta: 25 de mayo de 2020).

PÉREZ, CRISTINA (1990). “Siete alumnos de Bellas Artes realizan su proyecto. Hecho vuelve a convertirse en, taller de escultores” en Diario del Altoaragón: Domingo. 15 de julio de 1990, p. 3.

P.T. (1991). “Las actividades fueron presentadas ayer en Huesca. Hecho y Alquezar organizan este verano dos proyectos escultóricos de alto nivel” en Diario del Altoaragón: Comarcas. 2 de julio de 1991, p. 10.

REDACCIÓN ALTOARAGON (1989a). “Echo recuperará su certamen de escultura” en Diario del Altoaragón: El Viejo Aragón, Nº 44. El noticiario. 15 de abril de 1989, p. 4

- (1989b). “Se han dotado siete becas. I Encuentro de Escultores en el Valle de Echo” en Diario del Altoaragón: El Viejo Aragón Nº 53. 17 de junio de 1989, p. 15.

- (1989c). “Nueve jóvenes escultores realizan sus obras en el Valle de Echo” en Diario del Altoaragón: Sol y sombra. A la sombra del Pirineo. 15 de julio de 1989, p. 13.

- (1989d). “Saura estará en la clausura del encuentro de escultores de Echo” en Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania. 29 de julio de 1989, p. 7.

- (1989e). “El pintor serrablés Arranz logra la beca <<Ramón Acín>>” en Diario del Altoaragón: Huesca. 1 de agosto de 1989, p. 6.

- (1989f). “Saura aboga por la continuidad del taller escultórico de Echo” en Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania. 2 de agosto de 1989, p. 7.

- (1990a). “Desde el pasado domingo hasta el 15 de julio. Echo celebra su segundo encuentro de escultores” en Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania. 3 de julio de 1990, p. 10.

- (1990b). “Clausuran el Encuentro de Escultores de Echo” en Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania. 16 de julio de 1990, p. 7.

- (1990c). “Exposiciones” en Diario del Altoaragón: Guía. 21 de julio de 1990.

REDACCIÓN EL DIA (1989a). “Participan en el Encuentro de Hecho. La Diputación beca a siete escultores” en El Día. 17 de junio de 1989.

- (1989b). “Echo quiere recuperar su ambiente artístico” en El Día. 2 de agosto de 1989.

- (1990a). “La población altoaragonesa pretende ser centro de encuentro de jóvenes artistas. Hecho, quince años en contacto con la escultura” en El Día: Hoy, en el día de Huesca. 12 de julio de 1990, p. 17.

- (1990b). “Agenda. Sugerencias” en El Día: El día por delante. 12 de julio de 1990, p. 6.

- (1990c). “Valle de Hecho. Encuentro de escultores: hoy finaliza el II Encuentro de escultores...” en El Día: El día por delante. 15 de julio de 1990

REDACCIÓN HERALDO DE ARAGON (1989). “Escultores en Hecho” en Heraldo de Aragón. 17 de junio de 1989.

- (1990a). “Hecho” en Heraldo de Aragón. 23 mayo de 1990.

- (1990b). “Siete escultores trabajan en Hecho” en Heraldo de Aragón. 5 de julio de 1990.

(1990c). “Encuentro en Hecho” en Heraldo de Aragón. 18 de julio de 1990.

ROSADO, PALOMA (2019). “Alberto Bañuelos, el escultor honesto” en revista Anoché tuve un sueño. Disponible en: <https://anochetuveunsueno.com/alberto-banuelos-el-escultor-honesto/> (última consulta 31 de mayo de 2020).

SANCHEZ-CRUZAT, V. (1989). “Resurge el Simposio de Hecho con críticas a la organización” en Heraldo de Aragón: Huesca. 26 de abril de 1989.

SERRANO, PABLO (1978). “Carta de Pablo Serrano a la alcaldesa de Hecho (Huesca)” en Heraldo de Aragón: Huesca. 20 de septiembre de 1978. Y en el semanario *Andalán*, nº 185, Zaragoza, 29 de septiembre, al 5 de octubre de 1978.

TORRIJOS, I (1977). “III Symposium Internacional de Escultura en Hecho” en Heraldo de Aragón. 19 de agosto de 1977.

# El patrimonio cultural y natural como recurso para lograr el desarrollo de los pueblos en el Maestrazgo

**Sofía Sánchez** ■ Doctora en Historia del Arte

Técnico de Patrimonio Cultural de la Comarca del Maestrazgo

Miembro del Observatorio de Arte en la Esfera Pública

Desde el Parque Cultural del Maestrazgo nos encontramos en un lugar privilegiado para analizar el paso del museo al centro de interpretación, proceso que se ha producido más intensamente desde los años noventa. En el Maestrazgo Turoloense el caso es singular ya que ese crecimiento de los centros de interpretación y museos aprovecha los recursos museológicos y patrimoniales ya existentes y los completa, creando un espacio salpicado de centros, consecuencia de una estrategia de planificación vinculada al desarrollo rural. Pero a finales de los ochenta ya existía interés por ordenar el territorio a través de una red de museos en el Bajo Aragón.

Había una necesidad de conservar los modos de vida tradicionales ante los cambios culturales de la globalización; la revalorización de esos elementos patrimoniales que permitirá crear vínculos identitarios favoreciendo una mayor cohesión social; y el uso político del museo como un equipamiento cultural que aporta prestigio a las instituciones, parangonable a lo que sucede con las bibliotecas, casas de cultura, polideportivos, etc... desde la llegada de la democracia.

Trasladada la cuestión al ámbito provincial, en 1991, año de creación del CDMT, se publica un número extraordinario de Cartillas Turoloenses bajo el título: “El futuro de Teruel. Propuestas de desarrollo para la provincia de Teruel”. El motivo de este estudio, según se explica en la contra, es dar a conocer las causas de los graves problemas que afectan a la economía turolense así como las alternativas existentes una vez que la provincia ha quedado excluida del “objetivo 1” del FEDER (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) por considerarse, para su concesión, los valores económicos medios de las comunidades autónomas y no los provinciales como anteriormente.<sup>1</sup>

Incluía un extenso apartado dedicado a los *Recursos museísticos de la provincia de Teruel*, elaborado por Jaime Vicente Redón, siendo director del Museo Provincial de Teruel. Del estudio, resulta llamativo que:

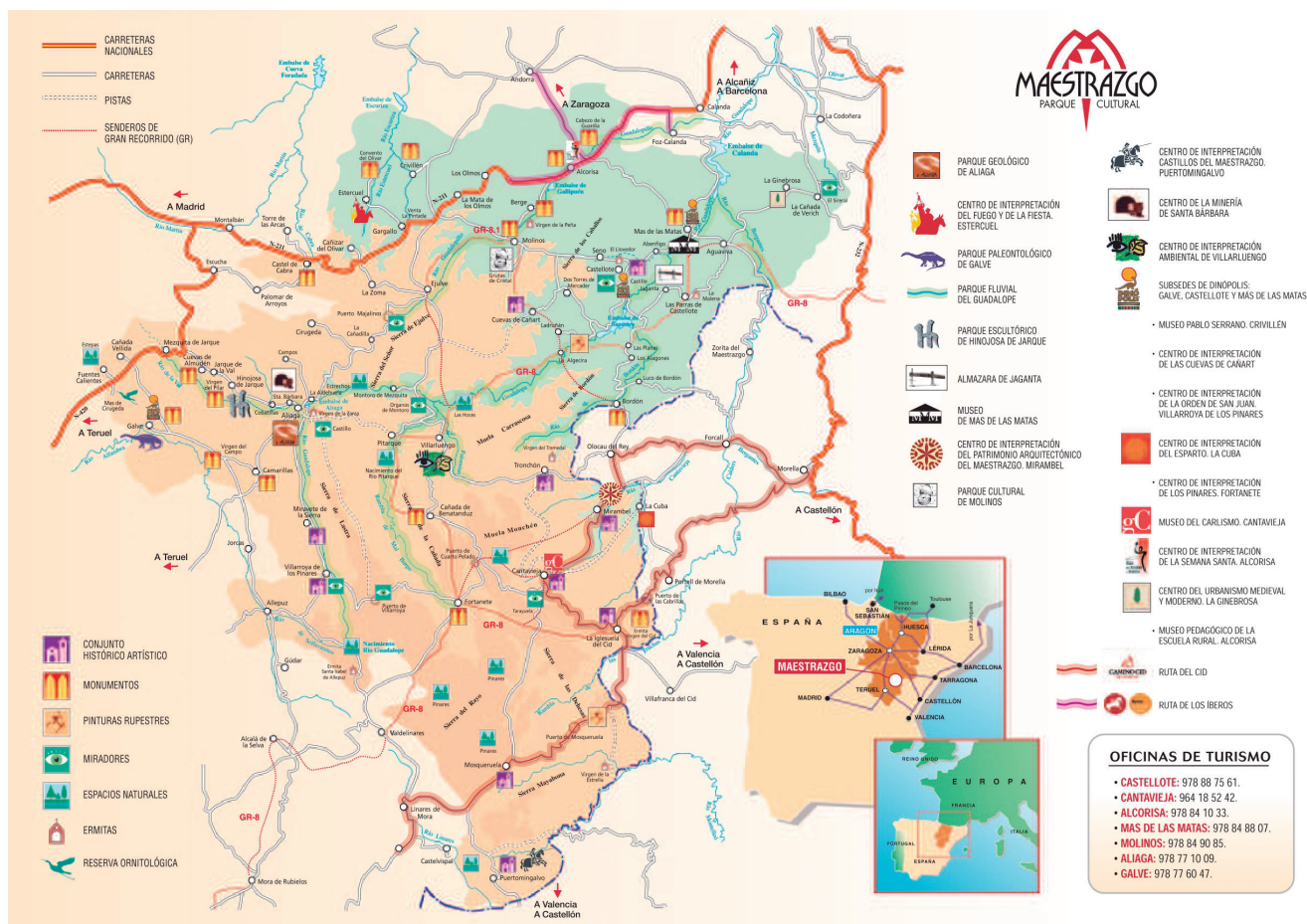
Tan solo un museo, el de Teruel, reúne los requisitos imprescindibles para ser considerado museo en sentido estricto (personal cualificado, instalaciones, actividades, presupuesto suficiente, etc...). Podrían considerarse como tales, con notables reservas, el Museo de Calaceite, el Museo Diocesano de Teruel y el Museo de Molinos, cuyo carácter de ecomuseo le confiere un tratamiento peculiar. El resto debe ser considerado, y aun con notable benevolencia, como exposiciones permanentes o proyectos (REDÓN, 1991: 182-183).

Se cuestionaba también si era aconsejable promover más museos, con la exigua capacidad financiera y humana de la provincia, para asumir la creación y el mantenimiento de los mismos. Sin embargo, el concepto de patrimonio cultural y del objeto museable se había ido ampliando de manera que era ingente la cantidad de piezas y lugares que se consideraron susceptibles de ser protegidos y preservados y que animaban a la creación de museos que se ocupaban de custodiarlos.

---

<sup>1</sup> Este es uno de los argumentos esgrimidos por Francisco Burillo Mozota para la defensa de la consideración de un conjunto de regiones agrupadas bajo el nombre de “Celtiberia”, que incluye toda la provincia de Teruel y que excluye deliberadamente a las capitales mostrando la continuidad, excepcional por su extensión, de un territorio rural con algunos rasgos comunes, despoblado y deprimido, que podría lograr despertar alguna sensibilidad en los compromisarios europeos para defender ayudas que contribuyan a su desarrollo (BURILLO, BURILLO y RUIZ BUDRIA, 2013: 13). La situación se hace especialmente amenazadora en la actualidad, ante la futura política de cohesión 2021-2027 (BURILLO, BURILLO, 2018)





Mapa del Parque Cultural del Maestrazgo con los Museos, Centros de Interpretación y Parques.

Desde luego, en 1991 y casi dos décadas después igualmente, sería difícil trasladar a varios centros museísticos mejor dotados, las piezas relevantes de cada localidad, entre otras cosas, porque muchos de los municipios a los que se les arrebatara parte de su patrimonio para ser expuesto en las mejores condiciones en la localidad vecina más próspera se resistirían enconadamente. La identidad de cada localidad se fundamenta, en gran parte, en una historia común representada por piezas artísticas, etnológicas, arqueológicas, paleontológicas, históricas, etc. En la cartilla se expresa esta circunstancia y aunque...

desaconsejarían firmemente la creación de nuevos museos, intentando concentrar los escasos recursos existentes en la potenciación de los centros “viables”, se encuentra una realidad social incuestionable: gran número de municipios, incluso alguno de escasísima población, promueve o apoya iniciativas encaminadas a la creación de un “museo” en su localidad (REDÓN, 1991: 183).

El capítulo continúa describiendo las causas que animan a crear un museo en cualquiera de los municipios turolenses. Además de la oposición al traslado de piezas, consideradas como un “expolio”, y el deseo de emular a las ciudades, se incluye el interés por resaltar la importancia histórica de su territorio, la riqueza de los materiales y el pensar que el museo puede ser un revulsivo turístico. A ello habría que añadir la necesidad de trasladar una imagen de modernidad donde se presente lo que singulariza a la localidad o su entorno. Lo que resultará más complicado es que estos centros se piensen ya como lugares de cultura, como servicios para la población o espacios para reflexionar sobre el desarrollo de los pueblos como propone la nueva museología y se ha experimentado en el Museo de Molinos o en el de Mas de las Matas.

Entre los planteamientos de futuro lanzados en esta *Cartilla Turolense*, se aconsejaba no repetir el mismo tipo de museos sino crear una estructura con “centros monográficos” que trataran diferentes temas de interés para la región y también proponía crear centros sobre los espacios naturales, lugares de interés geológico, yacimientos arqueológicos,

monumentos o tradiciones populares, vinculándolos a museos comarcales dotados de personal y medios suficientes, con el objetivo de crear una red (REDÓN, 1991: 186). Esos centros comarcales se corresponderían con la definición de museo recogida en la ley,<sup>2</sup> mientras que los centros explicativos serían espacios más cercanos al concepto de centro de interpretación.

En el territorio del CDMT (Centro de Desarrollo del Maestrazgo Turolense), alguna de estas ideas, se fueron aplicando desde la creación del ente. Se comenzó, realizando una consulta a los representantes de la población local en cada municipio de los que entran a formar parte del LEADER II y se diseñó una estrategia que avanzaba por dos caminos: por un lado, la inclusión, el apoyo y potenciación de proyectos ya existentes como los cuatro parques: Parque Cultural de Molinos, Parque Paleontológico de Galve, Parque Geológico de Aliaga y Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque y por otro, propuestas novedosas para la diversificación temática del territorio, que tuvieron la ambición de ser de ámbito comarcal: Centro de Interpretación de la Naturaleza en Villarluengo; y sobre conceptos histórico artísticos: Centro de la Arquitectura Tradicional en Mirambel, Centro de Interpretación de los Castillos en Puertomingalvo, Centro de Interpretación de la Orden del Hospital en Villarroja de los Pinares, el Torreón Templario en Castellote, o el inicialmente designado Centro de Interpretación del Carlismo, que terminó por convertirse en Museo de las Guerras Carlistas en Cantavieja, incluido en la Red de Museos de Aragón, todos ellos tratando temas de ámbito comarcal.

Además, se crearon otros centros que se ocupaban aspectos del patrimonio cultural local o etnológico como: Centro de Interpretación de la Arquitectura de Las Cuevas de Cañart, Centro de Interpretación del Queso de Tronchón, Centro de Interpretación del Molino Harinero y el Pan en Miravete de la Sierra, Centro de Interpretación del Fuego y la Fiesta en Esteruel. Aunque a diferencia del resto, en el caso de los centros de Las Cuevas y Esteruel, ya estaban en marcha sendos proyectos de recuperación del patrimonio, donde se integrarían estos dos centros. En Las Cuevas de Cañart se había creado una Asociación para la defensa de su patrimonio, gracias a la sensibilidad surgida en los vecinos a partir de la pérdida y posterior recuperación de su autonomía respecto a Castellote (SÁNCHEZ, 2019, 102). En Esteruel, en torno a los “San Antones” y “La Encamisada” surgió, en 1978, un grupo de personas interesadas en revitalizar la fiesta, y que dio lugar a la Asociación Cultural Santo Torivio creada en 1981. Para dar a conocer tan importante patrimonio inmaterial, se impulsó un centro rehabilitando las antiguas bodegas del castillo (PÉREZ, SARTO, VILLARROYA, 2014:11-13). De esta manera, los centros de interpretación en algún caso vinieron a reforzar dinámicas de recuperación del patrimonio preexistentes.

Todavía no existían las comarcas, pero ante la carencia de un órgano político comarcal que permitiese crear un Museo del Bajo Aragón que sirviese de aglutinador para los museos locales, era necesario crear una red de centros tematiza-

da, que se habría de concretar durante el periodo del LEADER II (REDÓN, 1991: 182-183). La estrategia que llevó a cabo el CDMT emanaba de los planteamientos surgidos en Molinos, cercanos a los eco-museos, a la nueva museología, de abajo a arriba. Se seleccionaron y aglutinaron varios proyectos existentes vinculados al patrimonio cultural y a la museología con un gran potencial y que salían fuera de las paredes del museo: interpretando el patrimonio para preparar su visita “in situ”; animando a participar a los habitantes; y vinculándose al desarrollo rural.



Interior del Museo de las Guerras Carlistas de Cantavieja. Foto: Javier Alquezar.

<sup>2</sup> “Los museos son Instituciones de carácter permanente abiertas al público, sin finalidad de lucro, orientadas al interés general de la Comunidad y de su desarrollo, que reúnen, adquieren, ordenan, conservan, estudian, difunden, exhiben de forma científica, didáctica y estética, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural conjuntos y colecciones de bienes muebles de valor cultural que constituyen testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural” (DIPUTACIÓN GENERAL DE ARAGÓN, 9 de diciembre de 1986: 1762).

El panorama actual en este territorio sigue marcado por aquella estrategia museológica. Se han cerrado algunos espacios y otros se han renovado, pero ha habido pocos cambios y muchos retos. El más importante, la gestión de ese patrimonio expuesto para contribuir a convertir el Maestrazgo en un lugar atractivo para venir y para vivir.

## BIBLIOGRAFÍA

BURILLO CUADRADO, M<sup>a</sup> Pilar, BURILLO MOZOTA, Francisco y RUIZ BUDRIA, Enrique, *Serranía Celtibérica (España). Un proyecto de Desarrollo Rural para Laponia del Mediterráneo*, Centro de Estudios Celtibéricos de Ségeda, 2013, p. 13. Disponible en <http://www.celtiberica.es/flipping/Serrania.pdf> (última consulta: 16 de noviembre de 2019).

BURILLO CUADRADO, M<sup>a</sup> Pilar, BURILLO MOZOTA, Francisco, “Regiones desfavorecidas de España ante la Política de Cohesión 2021-2027”, *Monografías Instituto Serranía Celtibérica*, n<sup>o</sup> 2, Instituto de Investigación y Desarrollo Rural. Serranía Celtibérica, Teruel, 2018. Disponible en

<file:///C:/Users/Asus/Downloads/6-Monografi%CC%81as-ISC-n%C2%BA2-copia.pdf> (última consulta: 16 de noviembre de 2019).

DIPUTACIÓN GENERAL DE ARAGÓN, “Ley 7/1986 de 5 de diciembre, de museos de Aragón”, *Boletín Oficial de Aragón*, n<sup>o</sup> 123, 9 de diciembre de 1986, p. 1762. Disponible en

<http://www.boa.aragon.es/cgibin/EBOA/BRSCGI?CMD=VEROBJ&MLKOB=183667354631> (última consulta: 2 de enero de 2020).

PÉREZ ROMERO, Rosa, SARTO FRAJ, Pilar y VILLARROYA BULLIDO, M<sup>a</sup> Pilar, “Centro de Interpretación del Fuego y de la Fiesta (Estercuel)”, *BCI (Boletín de Cultura e información de la Comarca Andorra- Sierra de Arcos)*, n<sup>o</sup> 24, junio de 2014, CELAN y Comarca de Andorra – Sierra de Arcos, pp. 11-13. Disponible en

[http://www.celandigital.com/images/pdfs/bci24/bci24\\_centro\\_fuego.pdf](http://www.celandigital.com/images/pdfs/bci24/bci24_centro_fuego.pdf) (última consulta: 2 de enero de 2020).

SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, “Prácticas cercanas a la Nueva Museología en un territorio especialmente despoblado. La Comarca del Maestrazgo (Teruel)”, *Cuaderniu*, n<sup>o</sup> 7, La Ponte Ecomuséu, Villanueva de Santu Adrianu (Asturias), 2019, pp. 87-116. Disponible en

<https://laponte.org/cuadiernu/cuadiernu-no7/maestrazgo/> (última consulta: 27 de marzo de 2020).

VICENTE REDÓN, Jaime, “Recursos museísticos en la provincia de Teruel”, en VVAA., “El futuro de Teruel. Propuestas de desarrollo para la provincia de Teruel”, Cartillas Turolenses, n<sup>o</sup> 8-9, IET, Teruel, 1991.



# En busca del impacto creativo. El valor de las economías creativas en el medio rural, en lo marginal y en lo social

Ana Revilla ■ Comisaria y Crítica de arte

Libertad, pluralidad y convivencia son condiciones necesarias en nuestra sociedad y en el arte. Los encuentros de creadores plásticos y visuales, permiten intervenciones artísticas en lugares que no han sido diseñados para ellas. Permiten al espectador conocer mejor los usos del arte contemporáneo y de los espacios que ocupa, la relación con nuestra sociedad. Reflexionar sobre la libertad, los flujos humanos, los lugares con memoria, la naturaleza, la identidad, el recuerdo, la historia y los símbolos.

Ya he hablado en otras ocasiones de la evolución de los contextos expositivos y de producción de la sociedad contemporánea. Las obras de arte provocan una confrontación con la naturaleza simbólica y el visitante puede encontrar las conexiones y transmisiones que estos espacios posibilitan, al mismo tiempo que aprende a impregnarse de las diferentes formas de subjetividad que emanan de las piezas artísticas, a las que descubrirá en un nuevo contexto. El creador de nuestra época indaga en nuevas formas de expresión, innova en la habilidad técnica y busca alternativas diferentes para interactuar con el espectador. El lugar donde se presenta una obra de arte o un objeto producido en el contexto de una cultura específica puede cambiar sus posibilidades de interpretación, ampliándolas o reduciéndolas. Contextualizar, recontextualizar, interrogar la historia, descubrir en ella sus pulsos, sus conflictos, pensarlos en un presente en el que otras tensiones se revelan, son dilemas y nos hacen plantear nuevas visiones.<sup>1</sup>

Es importante desarrollar el pensamiento disruptivo, que tenga la capacidad de innovar, para generar productos de valor y alto impacto social. Actividades que fomenten una actitud curiosa. La investigación con empatía y la experimentación, son fundamentales. La curiosidad por sí sola no es suficiente para generar ideas. Las ideas se adquieren a través de procesos de investigación, acumulando información de diferentes fuentes. A través de un proceso convergente se empezarán a conectar hasta plantear y materializar una propuesta innovadora de valor. Finalmente, es necesario validar las ideas a través de la experimentación. La propuesta no solo tiene que gustar, tiene que ser útil hasta llegar a ser óptima y que genere el impacto que buscamos.

La creatividad se erige como una habilidad trascendental para innovar y asumir nuevos retos, tanto para empresas como para profesionales. Ser capaz de poseerla y fomentarla en las instituciones permitirá incrementar las soluciones de valor en un mercado cada vez más competitivo y abierto a la sociedad e intereses de la economía creativa..

*Encuentra* satisfacía estos fines artísticos, sociales y culturales, y reinterpretaba el concepto de “espacio” productivo y expositivo. El creador y la obra convivían con el espectador y se establecía una secuencia vivencial, desde el proceso creativo hasta la contemplación de la obra de arte, donde hacerse realidad el placer de aprender. Pero a la vez se reactivaba el entorno rural: la participación, la actividad social, económica y cultural, la interacción, el flujo económico, la diversión y el emprendimiento. *Encuentra* promovió y favoreció la presencia equilibrada de hombres y mujeres, de acuerdo con los

---

<sup>1</sup> “Por eso se habla tanto hoy de descolonizar el museo o de representar la creación artística de las mujeres, de asumir las identidades antropológicas que definen una cultura popular, de presentar obras que asumen las identidades de género sexual, social o político tantas veces discriminadas en el pasado y en el presente; cuestiones que no pueden permanecer ajenas a los que trabajan o piensan en el museo contemporáneo” (Joao Fernandes, *El poder del arte. Obras de la exposición del Museo Reina Sofía*. 1dic- 2 marzo 2019, p 20-23)



Cartel *Encuentra* 2007. 3º Encuentro de Artistas en Uncastillo. Julio de 2007. Fuente Ana Revilla, Fundación Norte y Fundación Uncastillo.

principios de igualdad regidos en el Art.3 de la ley 3/2007. Lo primordial era cumplir con los fines fundacionales de sus organizadores, y al mismo tiempos conseguir la promoción del arte aragonés y nacional, así como reactivar zonas rurales y dinamizarlas económica y culturalmente.

*Encuentra* fue una iniciativa creativa e interdisciplinaria que abrió un espacio de encuentro para diseñar futuras maneras de crear y aprehender el arte contemporáneo y se situó en la encrucijada entre el arte, la cultura y la inclusión social. La iniciativa llevaba el arte y la cultura a lugares nuevos, a espacios inclusivos y accesibles, y llamaba a un esfuerzo colectivo por imaginar y construir un futuro sostenible, inclusivo y hermoso para la mente y para el alma de todos. Fue pródigo en ideas originales y actividades motivadoras, ejemplo de impacto creativo, de regeneración social y cultural. El diálogo entre personas de diferentes culturas, disciplinas, géneros y edades se convirtió en la oportunidad de imaginar un lugar mejor para todos y una economía más inclusiva, abierta a aplicar objetivos regenerativos. Cada *Encuentra* fue una experiencia enriquecedora, que respondía a necesidades más allá de nuestra dimensión material y se inspiraba en la creatividad, el arte y la cultura. Significó apreciar la diversidad como oportunidad de crecimiento y desarrollo. Los artistas y creadores saben, el pueblo aprende.

En el panorama nacional e internacional existen muchas iniciativas que aportan este impacto creativo tan buscado. Cada vez son más, debido fundamentalmente a los resultados positivos tan claramente obtenidos. Son bien conocidos los ejemplos de museos como The Broad<sup>2</sup> o el Guggenheim, que se suman al acertado plan de revalorización de zonas urbanas marginales, haciendo que éstas se erijan hoy como el verdadero pulmón cultural y arquitectónico. Aunque lo mejor, y nada banal, es que este innovador diseño arquitectónico o espacial, permite combinar sus programas oficiales de forma excepcional y práctica.

Las iniciativas son muchas e importantes. De alto valor e impacto. En este caso vamos a analizar *Encuentra*, por ser un ejemplo consolidado en el tiempo, con resultados excepcionales, que he comisariado durante años, con el apoyo y dedicación de Fundación Uncastillo y otros colaboradores que apostaron por su creación y desarrollo (Fundación Norte, Ministerio de Cultura, Diputación Provincial de Zaragoza, Dirección General de Cultura de Gobierno de Aragón y empresas e instituciones como EuroAragón, Olnasa, Ambar, etc).

<sup>2</sup> REVILLA, A. "THE BROAD. Los Ángeles", ARTECONTEXTO. Revista Digital de Cultura y Arte Contemporáneo (14 de enero de 2016).

## 1 ▪ **ENCUENTRA. UNA APUESTA CREATIVA PARA EL SIGLO XXI. EL IMPACTO CREATIVO DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS EN UNCASTILLO (ZARAGOZA)**

El acto artístico ya no reside en la fabricación del objeto u obra sino en su concepto, en la idea que lo acompaña, las reacciones que suscita... La obra puede ser efímera, evolutiva, biodegradable, blasfematoria, indecente...

Desde el 2005 hasta la actualidad se constata una generación de artistas que comparten el haber participado en *Encuentra* y el interés por crear tendencias y convertir el panorama artístico contemporáneo aragonés, en único, innovador y transcendente.

*Encuentra* se convirtió en una fuente de conocimiento de nuestro arte más joven. Consciente o inconscientemente formó el espíritu y la mente de todos aquellos que participamos en él de una manera u otra, incluso modeló la capacidad de ver y de sentir hacia, por y para el arte.

Cada año, diferentes artistas cuestionaron y provocaron al espectador. Realizaron obras innovadoras, utilizando todas las herramientas y disciplinas que dominaban para generar unas piezas únicas, con materiales tradicionales, naturales y novedosos, que se sustentaban en conceptos profundos, que habían trabajado en días previos para terminar de matizar y desarrollar bajo el aire y el espacio patrimonialmente histórico de Uncastillo.

Cada edición, *Encuentra* demostró ese acercamiento necesario del mundo de la creación con el de la investigación, con la naturaleza, con las personas y el patrimonio, porque cada una de las obras que integraron la exposición eran resultado de la colaboración entre el artista y el entorno, entre el creador individual y la colaboración multidisciplinar, y eran fruto de una obvia comunicación de artistas a espectadores, entre grupos y entre personas.

Desde su génesis, el desarrollo de este proyecto buscaba establecer una relación emocional con el área rural, en riesgo de despoblación, representada en este caso por la localidad de Uncastillo (Zaragoza). Estos encuentros de artistas, en un medio rural, distinto al habitual de sus estudios de creación, nos permitió fomentar muchos valores e incrementar opciones de potenciar el arte contemporáneo, el medio rural y enriquecer los parámetros sociales. Buscar matices, contrastes, contrapuntos, identidades propias, modernidad y futuro.

Las obras seleccionadas representaban un corte muy representativo de las actuales tendencias españolas en arte, desde lo conceptual, la instalación... a la performance, *collage*, nueva figuración, pasando por las nuevas mediaciones tecnológicas y técnicas propias de nuestro tiempo. *Encuentra* permitió interpretar y encontrar las relaciones y contradicciones que inevitablemente se generan tanto en el ámbito del arte como en la vida. Alentó los espacios de convivencia, los nuevos lugares para reflejar la esencia misma de nuestra creación contemporánea e invitarnos a reflexionar sobre nuestro pasado reciente, el futuro, las posibilidades de crecimiento, de madurez, etc.

La obra de arte tiene dos facetas: la autónoma, los valores ópticos y táctiles, las propiedades formales, etc., y la heterónoma, es decir “los condicionamientos” propios del momento en el que surge. No es casual, por tanto, que a propósito del arte, se hable de comprender en lugar de sentir, amar, etc. De hecho, se considera que el primer placer que nos proporciona una pintura, una fotografía o una escultura surja del impacto perceptivo. En la visualización de una obra de arte no hay nada que nos distraiga ya que la imagen bidimensional o tridimensional reclama todo nuestro potencial visual. Se saborea el equilibrio de las formas y la composición de los colores. Sin embargo, no hay artificio sin conocer la especificidad de cada arte. *Encuentra* nos permitió ahondar en cada proceso creativo, en esa especificidad de cada pieza, nos regalaba el arte en estado puro, sin haber sido aún sutilmente viciado por la apropiación social, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento cultural. En el mundo del arte nada es verdadero, nada es falso, y nada es manipulado; cada representación obedece a una manera de entender el mundo. El arte, aparte de ser obra e imagen de un autor, es una pieza individualizada, expuesta y puesta en circulación a la que se le asigna un valor, no sólo cultural sino también exhibitorio.

Con *Encuentra* se lograron despertar nuevas sensaciones, nacieron obras únicas y ricas... Se confirmó el empeño y la fe de todos aquellos que creen en el arte contemporáneo y en la necesidad de mecenazgo del mismo para enriquecer nuestra sociedad y nuestra cultura. Se demostró una evolución hacia expresiones artísticas desconocidas, hacia nuevas formas de expresión artística, y nuevas vías de forjar una memoria colectiva que se expresa a través de los artistas y de los creadores.



*Encuentra* fue creado desde el respeto hacia el arte y los artistas y desde la vivencia de la creación en estado puro, en conjunto por Fundación Norte y Fundación Uncastillo, aunque el legado y la continuidad del proyecto a partir de 2009 lo lideró en solitario la fundación de las Cincovillas, tras el cierre de Norte. Era el esperado encuentro de artistas contemporáneos que dinamizaba los veranos de la monumental villa cincovillesa. Varios artistas (entre seis y siete la mayoría de las ediciones aunque algunos años fueron muchos más) creaban sus obras, descubrían el rico patrimonio de Uncastillo, convivían entre ellos intercambiando conocimiento y experiencias y con las gentes de la localidad, y dejaban creaciones especiales. Los artistas trabajaban con fuerza y entusiasmo durante los diez días del encuentro, despertando sentimientos, convivencia, creatividad y profesionalidad de una manera magistral. En diferentes disciplinas transmitían su saber hacer y los valores que absorbían durante su estancia. Todas las piezas estaban llenas de valor y de belleza. Ninguna de las obras que nacen de este proyecto se podían aprehender sin el conjunto de los artistas participantes, sin Uncastillo y su gente, sin los mecenas y patrocinadores, y sin el cúmulo de conocimientos y saberes de cada individuo, bien sea creador o espectador. Su histórico programa llegó a configurar esquemas de comunicación muy interesantes y atractivos.

## 2 ■ EL ENCUENTRO

El 26 de junio de 2005 Uncastillo inauguraba su primer encuentro de artistas, embarcándose en un proyecto moderno y joven para revitalizar la cultura en nuestra tierra, con una intención clara de fomentar nuestro arte y nuestra cultura en los más jóvenes, integrándolo y haciéndolo convivir con nuestra historia.

*Encuentra* se ha celebrado cada año en Uncastillo (Zaragoza), con la excepción del 2008 (año en que se celebró la Exposición Internacional en Zaragoza), convirtiendo a esta localidad de las Cinco Villas en un punto de referencia en el panorama de la creación artística.

La realización de este encuentro de artistas nació de una inquietud compartida entre la Fundación Uncastillo y la Fundación Norte, para en los últimos años seguir bajo la tutela y el patrocinio de la Fundación Uncastillo. Se ha buscado y logrado fomentar la creación y difusión del arte contemporáneo a través de estas becas a artistas emergentes. Se han alcanzado objetivos didácticos, lazos de amistad, enriquecimiento cultural, se han apoyado iniciativas únicas, el intercambio de experiencias, etc.

Nos han apoyado instituciones como la Diputación Provincial de Zaragoza, el Gobierno de Aragón, el ministerio de Cultura, el Ayuntamiento de Uncastillo, ADEFO... y empresas como AMBAR. En todos, participantes y mecenas, hemos hallado una dedicación absoluta e incondicional y una gran ilusión por sacar adelante este proyecto, que nos enorgullece y consideramos fundamental para el desarrollo social y cultural.



Francisco Sánchez (Islas Canarias),  
Instalación *La casa y los sueños*.  
3º Encuentro de Artistas  
en Uncastillo. Julio de 2007.  
Fuente Ana Revilla, Fundación Norte  
y Fundación Uncastillo.

La propuesta para el año 2012 se extendió al ámbito comarcal, involucrando en su programa a los jóvenes de la comarca, con una serie de actividades dirigidas a la interacción entre artistas y jóvenes, con talleres de creación artística, charlas, música en directo, vídeocreación... En ese programa también se incluía una parte importante relacionada con la creación artística y el desarrollo territorial e identitario de una población o comarca.

A partir del 2013 se reinterpretaron los encuentros en diferentes formatos: *Encuentra Road Expo* en 2013, *Encuentra Weekend*, *Encuentra Concrete Mixart*, etc. *Encuentra Road Expo* fue una exposición retrospectiva mejorada de lo que se hizo en *Encuentra*, haciéndola dinámica y viva, cambiante y sorprendente. Una exposición en movimiento, un viaje por todos los *Encuentra*, un nuevo concepto expositivo.

El presupuesto de la actividad varió a lo largo de los años, dependiendo del número de becas y actividades programadas. En becas y premios se entregaban en torno a 12.000 €, en actividades unos 4.000 € (habitualmente organizadas con asociaciones, comercios y empresas de la localidad y comarca). El impacto económico era altamente favorable y el gasto reducido, teniendo en cuenta la importante aportación en becas creativas y en actividades para fomento y difusión cultural.

### 2.1. Bases. Becas. Aspectos descriptivos de la actividad

Las bases del Encuentro de artistas se publicaban meses antes y exigían la presentación de la memoria de un proyecto para realizar durante el mes de julio en Uncastillo, durante 8 días. Se otorgaban un máximo de 7 becas, aunque el primer año fueron más, pero se fueron acotando según las necesidades y los requerimientos del propio evento. Estas becas consistían en cubrir gastos de alojamiento y manutención de los artistas participantes en el albergue de Uncastillo durante las fechas del encuentro y estaban dotadas con un máximo de 400€ para los materiales, medios y utillaje que previamente se habían acordado de forma explícita con cada artista seleccionado, según su memoria. La documentación a presentar consistía en dos copias de:

- *Curriculum Vitae* del artista.
- Proyecto o memoria de su trabajo durante el encuentro (materiales y sistema de trabajo, necesidades, etc.)
- Documentación gráfica sobre su obra anterior (catálogos, fotografías, etc.)
- Dicha documentación se hacía llegar en soporte físico y digital a la Fundación Uncastillo, Pza. del Mercado 8, de Uncastillo (Zaragoza), C.P. 50678, e-mail [info@fundacionuncastillo.com](mailto:info@fundacionuncastillo.com).

Los artistas realizaban la obra in situ (un mínimo de dos obras), lo más relacionada posible con el entorno, ya fuera por el empleo de materiales y recursos autóctonos o por la temática, centrada en el legado histórico de su patrimonio artístico, cultural y natural. Se trabajaba al aire libre o en espacios adaptados en Uncastillo y señalados en el programa.

Se otorgaron premios durante los primeros años: primer y segundo premio, dotados económicamente.



Marina Puche (Valencia) en pleno proceso creativo. 3º Encuentro de Artistas en Uncastillo. Julio de 2007.  
Fuente Ana Revilla.



Aragón Tv grabando el 3º Encuentro de Artistas en Uncastillo. Julio de 2007. Fuente Ana Revilla.

Simultáneamente a la parte de creación artística, se realizaban actividades paralelas<sup>3</sup> de carácter cultural y artístico, con el propósito de potenciar y enriquecer el encuentro y que animasen a la participación e interés de los visitantes y habitantes de Uncastillo.

Los artistas se comprometían a cumplir con los objetivos de convivencia y de participación en las actividades del encuentro y a terminar su trabajo en el plazo previsto, de tal manera que las obras estuvieran en perfecto estado para la exposición con la que finalizaría el encuentro, y que se inauguraba en la sala de exposiciones de Lonja Medieval de Uncastillo.

<sup>3</sup> En 2005 se programaron estas actividades paralelas:

**PROGRAMA: Viernes 24 de junio:**

Inauguración en Cuarto Espacio (Plaza España, 1, Zaragoza). Performance de David Gracia y vino inaugural.

**Domingo 26 de junio:**

18:00 Recepción de participantes en la sede de la Fundación Uncastillo

**Lunes 27 de junio:**

11:00 Visita/ Descubrimiento por Uncastillo

Jornada de trabajo

**Martes 28 de junio:**

Jornada de trabajo

19:00 Proyecciones Audiovisuales de Paco Algaba: Haikus.

**Miércoles 29 de junio:**

Jornada de trabajo

17:00- 20:00 Jornada de puertas abiertas (cómo trabajan los artistas)

**Jueves 30 de junio:**

Jornada de trabajo

19:00 Debate. Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza) y Ricardo Calero (Artista)

**Viernes 1 de julio:**

Jornada de trabajo

19:00 Debate. Mesa redonda con todos los artistas del encuentro moderada por David Gracia (artista independiente)

21:00 Performance de Oscar Tinned

23:00 Concierto DRUHB (Madrid)

**Sábado 2 de julio:**

Jornada de trabajo

12:00 Programa de Radio Zaragoza Cadena Ser "A vivir Aragón" con Javier Vázquez

Montaje expositivo

19:00 Debate. Manu Azcona (comisario y crítico de arte), Fernando Martín Godoy (artista), Guzmán de Yarza (arquitecto y videoartista),

Paco Algaba (cineasta)

21:00 Miguel Ángel Remiro y "Flamenco Contemporáneo" (música de cámara en clave flamenca)

**Domingo 3 de julio:**

13:00 Inauguración de la exposición con la obra del encuentro



Otro aspecto que se debía tener en cuenta es que los artistas se comprometían a donar una obra que quedaba en poder de la Fundación Uncastillo para formar parte de la colección “Arte contemporáneo en Uncastillo”. En caso de ser obra seriada, el artista donaba el original o certificaba la obra. En otras ocasiones, se estipularon bases adicionales para que la Fundación Uncastillo llegara a un acuerdo de adquisición preferente del resto de las obras realizadas, de común acuerdo con cada artista.

Durante el desarrollo de las jornadas, los artistas participantes y las obras realizadas, así como el resto de actividades se difundían lo más posible en los medios de comunicación. Se hacían programas de radio en directo y acudía la televisión autonómica a grabar.

*Encuentra* contó con varios patrocinadores y colaboradores a lo largo de los años. Originado por la Fundación Uncastillo y la Fundación Norte, recibió ayudas de Diputación Provincial de Zaragoza, Gobierno de Aragón y patrocinios de empresas de Uncastillo y bares de la localidad, y colaboraciones con Ambar, Galerías de Arte, etc.

Hasta el 2011, se expusieron las piezas tanto en Uncastillo como en Zaragoza. La disponibilidad de las piezas por parte de la Fundación Uncastillo y de la Diputación Provincial era de un año a partir de la exposición realizada en el Cuarto Espacio Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza. El artista cedía los derechos de difusión y exhibición durante ese año a la organización para poderla ceder a otros museos, galerías o salas de exposiciones durante el año de movilidad de la misma, siendo el artista informado de las fechas y del programa de itinerancias, así como invitado a estar presente en las inauguraciones de las mismas.

## 2.2. El catálogo

Se editaba un catálogo que recogía el programa del encuentro y las piezas de la exposición, así como el *curriculum* de los artistas participantes. Dicha publicación se envió a bibliotecas e instituciones a modo de legado cultural y como constancia documental. Los artistas también recibieron una cantidad de ejemplares determinada por la organización.

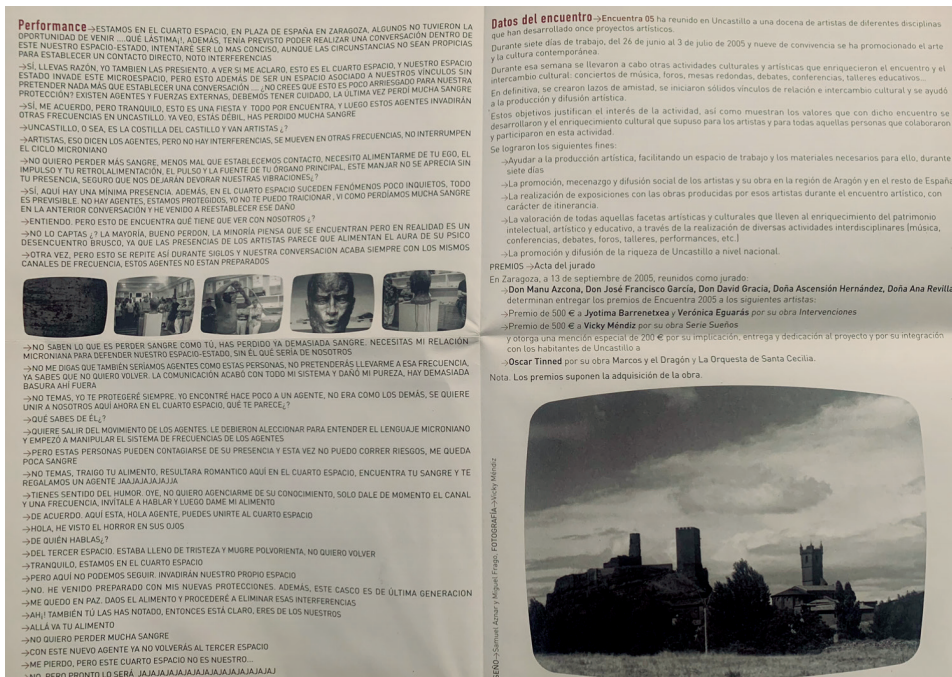
Los artistas concedían los derechos de exhibición e imagen de los trabajos realizados para este encuentro para toda actividad relacionada con la difusión del mismo. Se comprometían en toda exposición y difusión pública de la obra realizada durante este encuentro, a reconocer el patrocinio y realización bajo las becas concedidas por los organizadores y el resto de colaboradores. El hecho de concursar suponía la total aceptación de las bases, quedando la organización del encuentro facultada para poder dirimir cualquier eventualidad no prevista en ellas.



Exposición 3º Encuentro de Artistas en Uncastillo. Julio de 2007.  
Fuente Ana Revilla.



Catálogos de diferentes ediciones de *Encuentra*. Encuentro de Artistas en Uncastillo. Fuente Ana Revilla.



Performance y Datos de *Encuentra* 2005 recogidos en el catálogo impreso. Encuentro de Artistas en Uncastillo. Fuente Ana Revilla.

### 2.3. Nómina de Artistas participantes a lo largo de las diferentes ediciones

**1º Encuentra 2005:** Inmaculada Abadía (Vídeo. Alicante), Belén Arévalo (Fotografía. Navarra), Jyotima Barrenetxea y Verónica Eguarás (Vídeo. Navarra), Martínez Carnicer (Pintura. Huesca), Nerea de Diego (Instalación. Navarra), María Enfedaque (Pintura. Zaragoza), Javier Galán (Vídeo. Zaragoza), Vicky Méndiz (Fotografía. Zaragoza), Antonio Ortuño (Vídeo e instalación. Valencia), Teresa Robles (Instalación y fotografía. León), Oscar Tinned (paisaje sonoro. Burgos).

**2º Encuentra 2006:** Eduardo Lozano Chavarría (Pintura. Zaragoza), José Botella Moñino (Escultura. Alicante), Clementine Sluijsmans (Pintura -Instalación. Holanda- Valencia), Noemí Calvo y Cecilia Catalina (Pintura. Zaragoza- Valencia), Susana Rangel (Pintura. Madrid), Gonzalo Pérez del Castillo (Vídeo. Instalación. Performance. A Coruña), David Israel (Escultura-Pintura. Zaragoza), Ianire Sagasti (Pintura. Vizcaya), Juanan Requena (Fotografía. Murcia), Patricia López Landabaso (Pintura. Madrid).



**3º Encuentra 2007:** Yan Letto (Pintura. Zaragoza), Marina Puche (Pintura.Valencia), Ángel Senovilla (Música. Valladolid), Jaime Gutiérrez (Música. Zamora), Jesús Pueyo (Vídeo. Bilbao), Nathalie Vera (Fotografía. Venezuela), Francisco Sánchez (Instalación. Islas Canarias), Carolina Martínez (Instalación. Madrid), Guillermo Oyagüez (Pintura. Madrid), María Ortega (Pintura. Córdoba), Belén Valencia (Collage. Madrid), Alfredo J. Pardo (Pintura.Valencia).

**Encuentra 09:** Inés Almorza (Pintura. Cádiz). Luis Díez (Pintura. Zaragoza), Helí Gutierrez (Pintura. Granada), Javier Joven (Pintura. Zaragoza), Pedro Marco (Fotografía-instalación. Pamplona), Raquel Planas (Instalación. Zaragoza) y Úrsula Tutosau (Escultura. Granada).

**Encuentra 10:** Francisco Cuellar (Fotografía. Badajoz), Gustaff Choos (Fotografía. Zaragoza), Nekane Manrique (pintura. Vizcaya), José Carlos Naranjo (Pintura. Cádiz), Beatriz Orduña (Fotografía. Zaragoza), Tania Pérez (Fotografía. Pontevedra), Gema Rupérez (Instalación, Pintura. Zaragoza).

En el 2010, *Encuentra* comenzó con una intervención artística inusual y vanguardista en la ciudad de Zaragoza: *ENCUENTRA-TRAMBAR*, fruto de la inclusión en el proyecto de Ambar, y consistió en la transformación de un camión de reparto en obra de arte, en pieza única, conjunta de cuatro artistas, tres de ellos pertenecientes a ediciones anteriores y uno becado en esta última edición: Leto, Luis Díez, Gustaff Choos y Pedro Marco. El escenario fue la Plaza de España de Zaragoza, los días de creación y participación con todo aquel que quiso contemplar el proceso creativo en estado puro fueron el viernes 23, sábado 24 y domingo 25 de julio de 2010. Las lonas del camión sirvieron como soporte pictórico de las obras murales de Leto y Díez y la estructura del camión fue el arranque de las intervenciones efímeras de Pedro Marco. Por último, Gustaff Choos recogió con su cámara imágenes del proceso.

**Encuentra 11:** Juancho Arregui (Escultura-Instalación. Madrid), Carolina Cruz (Instalación. A Coruña), Marta Aschenbacher (Fotografía. Zaragoza), Ignacio Estudillo (Pintura. Sevilla), Andrés Torca (Escultura. Burgos), Fátima Montero (Instalación. Valencia) y Gonzalo Rodríguez (Pintura. Córdoba),

Se dió continuidad a la colaboración con Ámbar y se intervino una lata hinchable de cerveza en la Plaza del Mercado por los artistas y grafiteros Le Désert y Dánjer.

**Encuentra 12:** *Encuentra Cinco Villas.* Elisa Fernández Arteta (Danza- Video Instalación. Pamplona), Víctor Solanas Díaz (Intervención Artística. Zaragoza), Elisa Jarauta Pérez (Fotografía. Zaragoza), Soraya María Redondo Taboada (Instalación artística), Miriam Prado (Fotografía. Bilbao), David Cantarero (Videoinstalación. Teruel), Miguel Ángel Serna (Videoinstalación).



Rueda de Prensa de *EncuentraAmbar* en plaza España de Zaragoza. *Encuentra 10.* Encuentro de Artistas en Uncastillo. Julio de 2010.

Fuente Ana Revilla y Fundación Uncastillo.

La propuesta para el año 2012 fue que la actividad se extendiera al ámbito comarcal y que, además de la presencia de artistas de distintos lugares de España, también se involucraran en su programa a los jóvenes de la comarca, con una serie de actividades dirigidas a la interacción entre artistas y jóvenes, con talleres de creación artística, charlas, música en directo, vídeocreación... Y ese programa incluía también una parte importante relacionada con la creación artística y el desarrollo territorial e identitario de una población o comarca. El lugar de celebración fue Uncastillo y Ejea de los Caballeros. En Uncastillo seguía desarrollándose parte de la convivencia de los artistas seleccionados para *Encuentra*, que también tendrían varias acciones de creación y convivencia en Ejea, donde se programaron la mayoría de actividades para jóvenes cincovilleses. Para lograr esa implicación e interacción de los jóvenes de la comarca, incluimos en el programa algunas acciones muy atractivas para ellos.



**Encuentra 13: RoadExpo**<sup>4</sup>. Una retrospectiva mejorada de lo que se hizo en *Encuentra*, haciéndola dinámica y viva, cambiante y sorprendente. Una exposición en movimiento, un viaje por todos los *Encuentra*, a través de la obra y la mirada de sus creadores y de los espectadores que año tras año han participado en *Encuentra*. Si estamos asistiendo a un cambio fundamental en las prácticas artísticas como en los métodos de análisis usados por historiadores y críticos del arte de las mismas, ¿por qué no cambiar el concepto expositivo? ¿por qué no crear una muestra artística en completo movimiento, en metamorfosis artística? Esto fue **RoadExpo**, un nuevo concepto expositivo. El arte vivo, el arte cambiante, el arte en movimiento. Su similitud con el término Road Movie añadió un nuevo significado, el de viaje. Es un guiño a esas películas donde la carretera y la aventura son protagonistas. En esta exposición viajábamos en un camino rico en arte, lleno de aventuras creativas y experiencias estéticas únicas. El espectador debía confrontarse desde su experiencia con obras que reclamaban una participación activa y a la vez potenciar su actitud crítica. El espectador circulaba por las principales obras de *Encuentra*, dialogaba con ellas, disfrutaba de su mirada, compartía inquietudes con la creación y sentía la adrenalina de empezar una nueva aventura con las sensaciones que le provocan y le hacían descubrir nuevos planteamientos culturales y artísticos. **RoadExpo** cuestionó el tradicional modo de mirar y va más allá del mirar por mirar.

Los artistas seleccionados fueron los siguientes:

**Encuentra 05:** Antonio Ortuño. (Video), Vicky Méndiz. (“Serie Sueños”. 3 fotografías), Marínez Carnicer (“Uncastillo una isla”. Técnica Mixta sobre tela y “Norte, Sur y Este de Uncastillo”. Técnica Mixta sobre tela), María Enfedaque. (“Uncastillo”. Acrílico sobre tela), Belén Arévalo (“Ovación”. Fotografía), Oscar Tinned (“Marcos y el Dragón”. Música), Inmaculada Abadía (“Una hormiga en Uncastillo”. Video), Jyotima Barrenetxea y Verónica Eguarás (“Intervenciones”. Video).

**Encuentra 06:** Cecilia Catalina y Noemí Calvo (“Usted está aquí”. Collage y Acrílico sobre papel), Eduardo Lozano (“Plaza del Mercado de Uncastillo”. Óleo sobre Lienzo), Susana Ragel (“Frescura musical en tonos naranjas”. Óleo sobre Lienzo)

**Encuentra 07:** María Ortega (“Remembered”. Acrílico, Papel, Tela, Ceras, Grafito sobre tabla), Jesús Pueyo (“Uncastillo Time Lapse”. Video), Paco Sánchez (“La casa y Los Sueños”. Video).

**Encuentra 09:** Luis Díez (“El Pequod y el frío”. Serie pictórica), Pedro J. Marco (“San Lorenzo”. Fotografía sobre ilfochrome), Inés Almorza (“Evaristo” y “Teresa”. Acrílico sobre tabla).

**Encuentra 10:** Francisco Cuéllar (“Black Hole up” y “Adoración indecente”. Impresión digital), Nekane Manrique (“La Virgen de la Ermita”. Acrílico sobre lienzo), José Carlos Naranjo (“Twins Towers”. Técnica mixta sobre tela y “Chipi Home”. Óleo sobre tela), Beatriz Orduña (“Los Pilares de San Lorenzo”. Impresión digital sobre foam), Tania Pérez (“¡La mentira es un escondrijo!-dijeron”. Impresión digital), Gema Rupérez (“A pies juntillas”, “Enroque”, “El guía”, “Absuelta”. Técnica mixta).

<sup>4</sup> Road Expo. Un viaje mágico.

Sueños...Leyendas...escondidos entre nuestra historia...y nuestras calles...contados por nuestra gente ....dejan las huellas de la sabiduría... de la creatividad...

La exposición arranca el 13 de agosto de 2013 bajo el título Un Viaje Mágico: SUEÑOS Y LEYENDAS, donde se podrán ver las obras fotográficas de Vicky Méndiz, Marta Aschenbecher y Beatriz Orduña, la obra pictórica de Gemma Rupérez y las naturalezas sugerentes de la pintura de María Enfedaque. La instalación de Soraya Redondo colgará de la fachada de la Lonja de Uncastillo.

*Leyendas* introducirá la ambientación musical de Oscar Tinned y de las obras pictóricas de Luis Díez, así como la fotografía de Paco Cuellar.

*El Viaje Identitario: PATRIMONIO Y NATURALEZA.* El día 18 de agosto esos Sueños y Leyendas que nos susurran las piedras de nuestras casas y nuestro patrimonio se materializan en preciosas imágenes de Uncastillo. Así veremos las pinturas de Martínez Carnicer, Eduardo Lozano, José Carlos Naranjo y Gonzalo Rodríguez. Las fotografías de Pedro Marco, Belén Arévalo y Víctor Solanas. La naturaleza participa en esta sinfonía de arte a través de las pinturas de María Ortega, Nekane Manrique y la video-instalación de David Cantarero.

*Las Personas Reales: PROTAGONISTAS Y SOÑADORES.* El día 24 aparecen los protagonistas de esas historias, los contadores de esos relatos, de esos cuentos mágicos y de esas vivencias pasadas, los soñadores. Son los retratos y las obras de Susana Ragel, Ignacio Estudillo, Mirian Prado, Tania Pérez, Inés Almorza...

*El Fin del Viaje: HUELLAS Y RECUERDOS.* El día 31 vemos las huellas de esta riqueza histórica, de la inspiración latente en cada rincón ...en el papel, a través de las obras de Fátima Montero, en la silicona a con las piezas de Juancho Arregui, en el video a través de las piezas de Miguel Ángel Serna... La sala de la Iglesia de San Miguel acogerá las piezas de videoarte desarrollados en *Encuentra*. Todas y cada una de ellas son muestra únicas de la creatividad y maestría de sus autores.

En definitiva, un recorrido expositivo que no sólo es físico si no también anímico y conceptual...¿te a atreves a iniciar este viaje tan especial por *Encuentra*?

**Encuentra 11:** Juancho Arregui (“Vaciados de poder”. Serie escultórica), Marta Aschenbecher (“Suspendida en Soledad”. Serie de fotografías), Ignacio Estudillo (“Laura, María e Irene”. Óleo sobre tela), Fátima Montero (“Mentideros”. Serie), Gonzalo Rodríguez (“Palacio de Pedro IV” y “Vista desde la torre”. Óleo sobre lienzo).

**Encuentra 12:** Elisa Fernández Arteta, Víctor Solanas Díaz, Elisa Jarauta Pérez, Soraya María Redondo Taboada, Miriam Prado, David Cantarero, Miguel Ángel Serna.

**Encuentra 2017:** *Concrete Mixart*: Recogía el testigo de un proyecto artístico iniciado por UMACON en 2008: intervenir por diferentes artistas uno de los modelos de hormigonera que se fabrican en la empresa aragonesa. Los creadores que participaron en la exposición de 2017 fueron ocho de los más relevantes pintores, escultores, videocreadores aragoneses, todos de reconocido prestigio nacional y alguno de ellos con una importante y consolidada trayectoria internacional: Lalo Cruces, Prado Vielsa, Ignacio Lacosta, Cristina Silván, Magallón Sicilia, Sylvia Pennings, Rubén Blanco y Víctor Solanas-Díaz. Además de innovar en el soporte, se hacía un guiño al espectador con los conceptos. Las obras de arte fueron de gran originalidad, belleza y valor artístico. En Uncastillo Gejo intervino una de las Hormigoneras en la Plaza del Mercado.

**Encuentra Weekend 2018:** Sara Biassu (Pintura-instalación. Zaragoza), Lorena Domingo (Pintura. Zaragoza) y José Ramón Magallón Sicilia (pintura y escultura. Zaragoza). Fue una edición reducida en el tiempo, pero no por eso menos intensa y atractiva. Se impartieron charlas muy interesantes sobre transformar la realidad a través de la creatividad. Realidad virtual, nuevas tecnologías y tendencias en el arte contemporáneo.

### 3 ■ CONCLUSIONES

Como decía Jesus Pedro Lorente, en el primer catálogo de *Encuentra* (2005) “hay un sustrato romántico en las iniciativas veraniegas, que tanto siguen prodigándose, de reunir una pequeña comunidad de artistas de distintas procedencias, para que vivan y trabajen juntos en un enclave apartado, con la esperanza de que surjan interrelaciones creativas entre ellos, o con el paisaje y paisanaje local”. Libertad, pluralidad y convivencia son unas condiciones necesarias en nuestra sociedad



*Concrete Mixart*. Intervención sobre hormigonera en Uncastillo.  
*Encuentra 17*. Encuentro de Artistas en Uncastillo. Agosto de 2017.  
Fuente Fundación Uncastillo.



*Encuentra Weekend*. Sara Biassu en pleno proceso creativo.  
Encuentro de Artistas en Uncastillo. Julio de 2018.  
Fuente Ana Revilla.

y en el arte para lograr conocer mejor los usos del arte contemporáneo y de los espacios que ocupa y establecer nuevas relaciones con nuestra sociedad.

*Encuentra* ha permitido que podamos reflexionar sobre la creatividad y su potencial, los flujos humanos, los lugares con memoria, la naturaleza, la identidad, el recuerdo, la historia, los símbolos, la libertad, el respeto... Hemos encontrado las conexiones necesarias que estos espacios humanos, artísticos y culturales posibilitan. *Encuentra* y las iniciativas similares nos ayudan a saber ver y a impregnarnos de las diferentes formas de subjetividad que emana el arte contemporáneo y sus creadores, y dando un paso más, nos abre el camino para darles un nuevo contexto. Son generadores de nuevas formas de expresión artística, forjadores de una memoria colectiva que se expresa a través de los artistas y los espectadores, organizadores y participantes de los mismos.

Refleja también la ambigüedad y la atemporalidad de la obra de arte, provocando diferentes formas de conocerla y de interpretarla. ¿Qué fuerza tiene el arte cuando cohabita espacios? Hacer colectivo el desafío individual que el arte nos propone es profundizar en las diferentes lecturas que toda obra de arte nos propone. Sigamos buscando el impacto creativo en este tipo de actividades, en el medio rural, en lo social y en lo marginal.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2005). *Encuentra. 1º Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Norte y Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2006). *Encuentra. 2º Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Norte y Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2007). *Encuentra. 3º Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Norte y Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2009). *Encuentra 09. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2010). *Encuentra 10. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2011). *Encuentra 11. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2012). *Encuentra 12. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2013). *Encuentra RoadExpo. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- FERNANDES, J. (2019). "El poder del arte" en AAVV. *El poder del arte. Obras de la exposición del Museo Reina Sofía*. Madrid. 2019.
- LORENTE, JP (2018). *Arte público y museos*. Asturias. Ed. Trea.2019.
- REVILLA, A. "THE BROAD. Los Ángeles", ARTECONTEXTO. Revista Digital de Cultura y Arte Contemporáneo (14 de enero de 2016). Disponible en: [https://www.artcontexto.com/es/blog/the\\_broad\\_los\\_angeles.html](https://www.artcontexto.com/es/blog/the_broad_los_angeles.html)









# DOSSIER

## EXPERIENCIAS PROFESIONALES DE DINAMIZACIÓN PATRIMONIAL CULTURAL SOBRE EL TERRITORIO ARAGONÉS







Lo que debiera haber sido el primero de una serie de encuentros profesionales entre responsables de la gestión cultural en el Alto Aragón se convirtió, más de lo que nunca alcanzamos a imaginar, en una maravillosa ocasión, única, casi épica, para la reflexión, el debate y la prédica cultural. Graus, octubre de 2019, *Predicar en el desierto*. Esas fueron las coordenadas de un encuentro tan deseado como necesario para la gestión del patrimonio en la provincia de Huesca, un evento que no reunió a mucho más de medio centenar de personas, pero que resultó extraordinariamente útil para transcribir la problemática común de toda una serie de estructuras y contenedores dedicados a la difusión de la cultura y el patrimonio en el ámbito local: la estrechez financiera, la escasez de recursos humanos y materiales, la injerencia política, o lo que puede llegar a ser lo mismo: la ausencia de política cultural, la despoblación, la turistificación, y siempre, de fondo, la soledad, como la del pastor, como la del predicador en el desierto; la de todos esos profesionales faltos de una red de referencia, de una formación reglada, de procesos de contratación normalizados, del suficiente reconocimiento y consideración.

Conscientes de esa realidad, de esa rutina, de un sistema impuesto desde que la gestión cultural puede ser acreedora de tal nombre en el medio rural, así es como desde el centro Espacio Pirineos vino a configurarse aquella jornada profesional; un trabajo para el que se contó con el apoyo del proyecto transfronterizo Patrim+ (2016-2021), del que en aquel momento formaba parte el Ayuntamiento de Graus, a la vez que se trababa contacto y forjaba una estrecha colaboración con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y más concretamente con los miembros del Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, en lo que fue una paradigmática excepción de transferencia interinstitucional de recursos y conocimientos.

Con esos mimbres vino a diseñarse una *Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación* de título tan sugerente y provocador, *Predicar en el desierto*, dirigida a los profesionales del sector de la provincia de Huesca, circunscripción que por otra parte se encuentra bajo el umbral del desierto demográfico en la mayor parte de su territorio. Desde la organización se seleccionaron una serie de proyectos, experiencias y profesionales admirados por su valor y logros, trabajos en muchas ocasiones desarrollados contra toda corriente, en condiciones diversas y adversas, y que a su vez representaban a los distintos territorios de la provincia y a una gran variedad de organismos. A la llamada de la jornada acudieron desde técnicos de cultura y patrimonio o directores de museos y centros expositivos a miembros de asociaciones culturales y de centros de estudios locales, responsables de proyectos, promotores culturales privados o profesionales independientes. Todo el espectro, toda la cobertura profesional de la gestión del patrimonio en el medio rural.

El núcleo del programa lo constituyó un panel de experiencias en gestión cultural en el que se presentaron los proyectos y realidades de la Plataforma para la defensa del Patrimonio de Huesca (Julia Justes, Rosa Abadía); del grupo de trabajo de los Museos etnológicos de Huesca (Begoña Subías, Eugenio López, Josefina Roma); del Centro de Estudios Literarios (Víctor Bayona); de la Asociación Guayente del valle de Benasque (Lola Aventín); del Centro de Interpretación Ramón y Cajal de Ayerbe (Cristina Liesa y José Luis Gállego); de la Muestra de cine de Ascaso (Miguel Cordero); y de Artmósfera, espacio cultural en Grañén (Berta Gascón), así como los proyectos individuales de la artista Amparo Prieto y la arqueóloga Amor Olomí. Las intervenciones fueron seguidas de un rico coloquio y la jornada se cerró con la visita al Museo Etnográfico del Mas de Puybert, un claro ejemplo de supervivencia cultural en la periferia de la periferia. Al debate e intercambio de opinión, permanente durante toda la jornada, siguieron las conclusiones elaboradas por la reconocida antropóloga local Josefina Roma, una parte de las cuales están en esta misma compilación en forma de sugerencias.

*Predicar en el desierto*, la jornada profesional de nombre bíblico en la que quería debatirse y confrontarse acerca de la soledad del trabajador de la cultura en el medio rural consiguió alcanzar algunos de sus objetivos. Evidentemente no modificó ninguna realidad, pero siempre el primer paso de todo proceso de cambio debe ser la asunción de los problemas y posibles soluciones. *Predicar en el desierto* fue una catarsis para gestores culturales de muy diversa naturaleza, un grito de socorro, aun callado, que lamentablemente no pudo ya mantenerse en el tiempo como consecuencia de la situación excepcional vivida desde pocos meses después de su celebración.

El proyecto de colaboración establecido entre el Ayuntamiento de Graus y la Universidad de Zaragoza contemplaba una segunda jornada a celebrar nuevamente en el centro Espacio Pirineos durante el mes de mayo de 2020, y que pretendía articularse bajo la interesante ecuación entre *política y cultura, toda vez que en el ámbito de la gestión y las decisiones políticas es donde se habían identificado algunas de las claves para el cambio*. Sin embargo, la eclosión de un grave problema sanitario de dimensiones globales impidió en el país la celebración de esa y de todas las actividades públicas durante la primavera, y el proyecto ya solo pudo retomarse un año después, en formato online, bajo un prisma más amplio, pero manteniendo parte de esa idea preliminar, en las Jornadas Internacionales de Políticas Patrimoniales *Cultura, territorio y patrimonio*.

A este apresurado resumen de sensaciones le siguen íntegramente transcritos varios de los proyectos presentados en *Predicar en el desierto*. Han transcurrido bastantes meses desde la jornada, y lo han hecho además entre la pesada niebla de un peligro invisible, pero la realidad de los museos y centros culturales del medio rural aragonés no parece que haya cambiado a mejor. Antes diría, al contrario. Se habla de una nueva mirada hacia el campo, a la naturaleza, a los pueblos, pero por ahora ese titular no se está traduciendo en proyectos, en presupuestos, en contrataciones, en política cultural. Es de suponer que así acabará siendo, fundamentalmente porque habrá otras crisis, y esa mirada tendrá que ser cada vez más detenida, más atenta, hasta que el medio rural y el medio urbano se acomoden en un nuevo equilibrio, más armónico, también en el ámbito de la cultura. Un tiempo nuevo en el que la cultura ocupe más espacios, una nueva centralidad; donde las decisiones importantes para el colectivo se tiñan de cultura, de humanidad; en las que la cultura sea sinónimo de identidad, no de diferencia; y que invertir en cultura sea por fin el gasto mejor considerado, porque en esa inversión se encuentre la conformación de una sociedad más justa, más sabia.

Entretanto llega ese momento, quedan aquí registradas las experiencias de cuatro importantes proyectos y redes de nuestro entorno más inmediato, cuatro realidades que lo fueron en 2019, que lo siguen siendo en 2021 y que esperemos encuentren más oportunidades en el tiempo que ha de venir.

En primer lugar, el completo informe sobre la Red de Museos Etnológicos de Huesca presentado por Begoña Subías Pérez, directora del Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo, una red compuesta por centros ubicados en pequeños núcleos, y en los que la visibilidad, el posicionamiento o la financiación suponen importantes retos.



Presentación de “Predicar en el desierto. Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación”, por Natalia Juan, Lourdes Pena y Jorge Mur. Universidad de Zaragoza y Ayuntamiento de Graus. Espacio Pirineos, Graus.



A continuación, las particularidades de un centro de interpretación de largo recorrido y prestigio, el de Santiago Ramón y Cajal en Ayerbe, presentado por José Luis Gállego Montori y Cristina Liesa Rodríguez. El centro, ubicado en la misma casa en la que el Premio Nobel pasó su infancia y juventud, también se encuentra sometido a problemas relacionados con su percepción y su localización, así como con su modernización o accesibilidad.

La *Muestra de Cine más pequeña del mundo*, que se celebra desde 2012 en la aldea pirenaica de Ascaso, fue otro de los proyectos de interés presentados en *Predicar en el desierto*. Miguel Ángel Cordero Prieto fue el encargado de exponer los pormenores de su proceso de creación y la gestión actual del proyecto, una iniciativa que ha logrado dar una nueva vida a esta aldea sobrarbesa, uno de los espacios con mayor potencialidad paisajística del Pirineo.

Por, este dossier recoge otra experiencia vinculada a la promoción del territorio desde la gestión cultural. Se trata de Artmósfera, un espacio de creación escénica, especialmente de circo, ubicado en el municipio de Grañén, en la comarca de Los Monegros. Su creadora, Berta Gascón Larraz, fue la encargada de explicar los pormenores y retos a los que tuvieron que enfrentarse desde el principio.



# Red de Museos Etnológicos de la provincia de Huesca

Begoña Subías Pérez ■ Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo

Uno de los propósitos planteados a través de esta publicación ha sido recoger el trabajo de los diferentes agentes culturales implicados en la intensa jornada titulada *Predicar en el desierto. Jornada profesional de cultura, territorio y despoblación* que tuvo lugar el 18 de octubre de 2019 en el Espacio Pirineos de Graus. Sus testimonios aportan una radiografía con las dificultades, amenazas, fortalezas y oportunidades de la gestión cultural en entidades, empresas y organizaciones de la provincia de Huesca antes del inicio de la pandemia. En las siguientes páginas presentamos los argumentos de distintos profesionales de ámbitos muy diversos de la gestión cultural como el trabajo en museos etnológicos oscenses tal y como se pone de manifiesto en el texto titulado “Red de museos etnológicos de la provincia de Huesca” que firma Begoña Subías Pérez del Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo y que expone su labor como principal promotor de una red de museos formados en la actualidad por 13 instituciones a las que les interesan y preocupan las mismas cuestiones. La difusión cultural desempeñada en el “Centro de interpretación Ramón y Cajal (Ayerbe)” es explicada por José Luis Gállego Montori y Cristina Liesa Rodríguez que subrayan toda la actividad que se lleva a cabo desde este modesto lugar con el fin de dar a conocer la trayectoria del Nobel de Medicina y la importancia de sus logros en el ámbito de las ciencias sanitarias.

Ejemplifica muy bien la idea de la importancia de la cultura y el patrimonio como herramienta contra la despoblación el texto denominado “La muestra de cine más pequeña del mundo. Un microproyecto cultural para recuperar una aldea pirenaica semiabandonada” que firma Miguel Cordero Prieto para explicar el evento que se organiza todos los veranos en un diminuto pueblo del pirineo oscense Ascaso, que estuvo a punto de ser un despoblado si no hubiera sido por la voluntad de la única familia que permaneció en esta aldea. Una actividad comparable a la que se realiza en la residencia de artistas de artes circenses en Los Monegros por parte de la Asociación ARTmosfera que explica Berta Gascon Larraz en el texto titulado “Artmosfera, residencia artística rural”.

Cierra esta sección, la reflexión de la antropóloga Josefina Roma i Riu con una propuesta de estudio de los despoblados bajo el título “Sugerencias para el estudio y actuación desde los museos locales sobre la despoblación y los despoblados” que incardina conceptos de la cultura, territorio, patrimonio y política.



## ORIGEN Y PARTICIPANTES

En la provincia de Huesca existen numerosos museos de carácter etnológico, instituciones de titularidad muy variada (municipales, de asociaciones culturales, privadas), que exponen colecciones de gran valor patrimonial y que representan, en gran medida, la memoria de la provincia de Huesca despoblada.

En el verano de 2018 empezaron los primeros contactos entre los responsables de algunos de estos museos con el objeto de conseguir una mayor visibilidad de estos centros, algo de lo que se carece actualmente.

Los primeros museos con los que se inició esta “red” fueron: el Museo de Creencias y Religiosidad Popular, el Museo de Juegos Tradicionales, Museo de Historia y Tradición de Ribagorza y el Museo “Ángel Orensanz y Artes de Serrablo”.

La red se ha ido ampliando desde entonces hasta los 13 que somos en la actualidad:

Abizanda. Museo de Creencias y Religiosidad Popular

Ainsa. Museo de Oficios y Artes Tradicionales

Alquézar. Museo Etnológico “Casa Fabián”.

Ansó. Museo del traje ansotano

Campo. Museo de Juegos Tradicionales

Graus. Museo de Historia y Tradición de Ribagorza

Hecho. Museo Etnológico “Casa Mazo”

Mas de Puybert. Museo Etnográfico

Sabiñánigo. Museo “Ángel Orensanz y Artes de Serrablo”

San Juan de Plan. Museo de San Juan de Plan

Sena. Museo de Oficios Antiguos de Monegros

Serrate. Museo Etnológico del valle de Lierp

Triste. Taller Textil

### **Museo de Creencias y Religiosidad Popular de Abizanda**

Titularidad municipal. Se inaugura en 2001.

Se articula en torno a cuatro unidades temáticas: la protección de la casa, la protección del individuo, de la comunidad y por último, los símbolos.

Población 2018: 151

### **Museo de Oficios y Artes Tradicionales**

Gestión del Ayuntamiento de Aínsa.

La creación de este Museo-Exposición se debe al trabajo de recopilación de objetos en torno a la temática de los oficios tradicionales, hoy perdidos en su mayoría debido a la industrialización (alfarería, madera, fibras textiles).

Población 2018: 2151

### **Museo Etnológico “Casa Fabián” de Alquézar y Somontano**

Titularidad privada. Inaugurado en 1994.

A lo largo de ocho espacios, el museo muestra cómo era la vida del Somontano, a través de los objetos que se usaban cotidianamente y de las estancias de la casa, molino de aceite incluido.

Población 2018: 296

### **Museo del Traje Ansotano, Ansó**

Titularidad municipal. Se abre en 2011.

Se centra en la indumentaria de las distintas etapas de la vida de los ansotanos y de los diferentes actos litúrgicos.

Población 2018: 431

**Museo de Juegos y Deportes Tradicionales de Campo, Campo**

Titularidad municipal. Se inauguró en 1998.

La exposición se distribuye en: juegos de niños/as, de mujeres y de hombres, agrupados a su vez en familias: de puntería, bolos, bolas, fuerza, alzas, pelota, luchas, de origen laboral, con animales, festivos.

Población 2018: 323

**Museo de Historia y Tradición de Ribagorza, Graus**

Titularidad privada (Asociación Cultural Vicente Turmo “Pallasón”). Se abre al público en 2011.

A través de tres plantas se exponen piezas relacionadas con el comercio, los oficios y las profesiones liberales, así como la escuela, las fiestas de Graus o la modernidad, desde el inicio de la producción eléctrica y todos los avances que propició.

Población 2018: 3.697

**Museo Etnológico “Casa Mazo”, Hecho**

Titularidad municipal. Año de apertura: 1985.

Vida cotidiana de los habitantes del Valle de Hecho durante los siglos XIX y XX. Traje típico cheso. Imágenes de Ricardo Compairé.

Población 2018: 642

**Museo “Mas de Puybert”, Aler**

Titularidad municipal. Se inaugura en 1999.

Se visitan las distintas dependencias de la casa: patio, bodega, cuadra, trujal, cocina, etc., con las herramientas propias de cada estancia. Se visita asimismo una iglesia románica y una tejería

Población 2018: 25

**Museo “Ángel Orensanz y Artes de Serrablo”, Sabiñánigo**

Titularidad municipal. Se inauguró en 1979.

Muestra dos colecciones: la del escultor oscense Ángel Orensanz y la colección etnológica recogida por la Asociación “Amigos de Serrablo” a partir de 1975. Amplia colección en un continente espectacular: Casa Batanero.

Población 2018: 9.245



Primera reunión del grupo “Red de Museos Etnológicos de la provincia de Huesca”, Huesca, Hotel Ramiro I, 14-XII-2018.

**Museo de San Juan de Plan**

Titularidad municipal. Inaugurado en 1983.

Se encuentra en la antigua abadía, muestra una amplia colección de objetos tradicionales: la indumentaria tradicional, el carnaval, los muebles y los utensilios de la casa, el trabajo en los campos y con el ganado, o el mundo de la infancia, ofrecen una correcta visión de uno de los valles más agrestes del Pirineo.

Población 2018: 153

### **Museo “Oficios antiguos de Monegros”, Sena**

Titularidad municipal. Inaugurado en 2015.

Esta fiel imagen del modo de vida de nuestros antepasados queda reflejada por medio de sus enseres: herramientas de cada uno de los oficios, aperos de labranza, recreación de espacios dedicados a los trabajos y utensilios del hogar.

Población 2018: 489

### **Museo Etnológico del Valle de Lierp, Serrate**

Titularidad municipal. Inaugurado en 2017.

Evolución modos de vida: herramientas, indumentaria, etc.

También hay dos apartados relacionados con elementos y ornamentos religiosos.

Población 2018: 21

### **Taller Textil de Triste**

Titularidad municipal. Inaugurado en 1982.

El Taller Textil de Triste trabaja en la recuperación y la divulgación de métodos y sistemas artesanales de hilado, tinte y tejido. Para la elaboración de los diferentes tejidos se utilizan únicamente fibras y tintes naturales que se tejen en los tradicionales telares horizontales de lizo bajo. Además, ofrece diversos cursos para jóvenes y mayores, con el objetivo de que esta tradición no se pierda.

Población 2018: 20

Formamos, en total, un grupo de trece museos etnológicos; trece instituciones que representan a siete de las diez comarcas de la provincia, un porcentaje importante en el ámbito cultural del territorio oscense.

## **PASOS DADOS**

Todos estos centros nos reunimos por primera vez en diciembre de 2018 en Huesca con la intención de conocernos mejor, conocer el funcionamiento de cada institución (puntos fuertes y debilidades) y conseguir mayor difusión.

La principal conclusión de este primer encuentro fue que todos juntos conseguiremos, de forma más eficaz, nuestros objetivos que por separado. El lema “LA UNIÓN HACE LA FUERZA” fue muy repetido en aquella sesión.

La primera actuación que llevamos a cabo fue dar a conocer nuestra propuesta en la Diputación Provincial de Huesca, en concreto nos reunimos con la Vicepresidenta, quién ofreció darnos difusión desde la empresa pública TUHUESCA y nos derivó, además, al Gobierno de Aragón, que es quien tiene las transferencias en materia de museos.

Siguiendo su consejo, se pidió cita con los anteriores Directores Generales de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón. No se recibió respuesta alguna y, al ponernos nuevamente en contacto con estas Direcciones Generales, se excusaron diciendo que no podían reunirse al estar en período electoral. Con el nuevo gobierno, se solicitó una nueva cita y se nos recibió. Comentamos nuestra propuesta, se solicitó apoyo económico (las subvenciones para museos no se dan desde hace años) y técnico. Se ofreció alguna vía de difusión a través de la página web de ambas Direcciones Generales y poco más. En ambos casos, se nos remitió a las comarcas de la provincia de Huesca que son quienes nos pueden ayudar en el tema de la difusión.



# Centro de interpretación Ramón y Cajal (Ayerbe)

José Luis Gállego Montori y Cristina Liesa Rodríguez ■ Ayuntamiento de Ayerbe

Nuestra participación en la Jornada “Predicar en el Desierto” quiere dar visibilidad al trabajo que se desarrolla en el Centro de Interpretación de Ramón y Cajal y a su vez poner de manifiesto las dificultades a las que se enfrenta.

## DESCRIPCIÓN

Este centro de interpretación nace como homenaje de la villa de Ayerbe a D. Santiago Ramón y Cajal, gran investigador y Premio Nobel de Medicina y Fisiología en 1906, que vivió su infancia en esta localidad desde los 8 a los 17 años. A través de su visita no solo se pone en valor su obra, sino que también se da a conocer su vida explicando cómo se forjó la marcada personalidad de nuestro ilustre científico.

Consta de varias plantas con material expositivo y audiovisuales que complementan la visita. El pensamiento de Cajal sigue vivo en este centro, estando todo el recorrido salpicado por citas literales recogidas a través de sus memorias.

El centro comparte parte de su planta baja con la oficina de turismo la cual se trasladó allí con el Plan de Dinamización de Producto Turístico de la Comarca de la Hoya de Huesca. El objetivo era por un lado dotar de un espacio adecuado de información turística a los visitantes que acudían a la zona y por otro publicitar el centro entre dichos visitantes.

La media anual de visitantes es de 1182 (según los datos registrados de 2007 a 2018). El año 2017 fue el de mayor afluencia con 1868 visitantes. De los atendidos en la oficina de turismo en ese mismo año, accedieron al centro el 57%, cumpliendo de cierta manera con el objetivo de la ubicación de la oficina de turismo. Sin embargo, estos porcentajes no son la tónica general ya que suelen ser menores: 28% de visitantes en 2018 a pesar de ser el año de mayor afluencia turística en Ayerbe o el 38% en 2016.



Interior. Fuente: C. Liesa.



Oficina de turismo de Ayerbe ubicada en la planta baja del Centro de Interpretación Ramón y Cajal. Fuente: C. Liesa.

## DIFICULTADES DEL CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE RAMÓN Y CAJAL

Nuestro centro se encuentra con ciertas deficiencias y dificultades que inciden en la labor que desde él se desarrolla.

### Percepción del centro

Como hemos mencionado anteriormente, en parte la oficina de turismo se trasladó a la planta baja del centro de interpretación para favorecer que lo conocieran un mayor número de personas. Pero sorprende encontrarnos con cierta indiferencia o desinterés por conocer la figura de nuestro Premio Nobel entre los visitantes que acuden a ella. Les explicamos que nos encontramos en el edificio donde vivió nuestro primer Premio Nobel de Medicina y Fisiología, el científico español más sobresaliente, considerado a nivel internacional como una de las principales figuras de referencia y uno de los padres de la Neurociencia. Les trasladamos que a través de la visita al centro no solo conocerán su obra sino también cómo se forjó la marcada personalidad de este científico que le llevó a conseguir el Premio Nobel en 1906, pero parece que esto no son motivos suficientes para decidirse a visitarlo. Son pocos los que finalmente deciden hacerlo y algunos de los que en un principio se deciden, desisten de la idea cuando se informa del pago de una entrada para su acceso. En ese momento surgen las excusas, a pesar de que la entrada no sea excesivamente cara (2,40 €) y existan todo tipo de descuentos.

También escuchamos en alguna conversación del día a día algunos comentarios que hacen referencia a que el centro no es interesante o que los centros de interpretación no valen para nada, que son “un saco sin fondo” y que lo mejor es cerrarlos.

Todos van a visitar sin dudar importantes e históricos castillos, monasterios o catedrales, que, por supuesto no cabe duda de que hay que hacerlo, pero pocos quieren conocer a uno de los grandes científicos de nuestra historia. En ocasiones cuando preguntamos qué saben de Santiago Ramón y Cajal nos encontramos que solo les suena el nombre a plazas y calles, pocos conocen qué hizo y cómo era. Sus archivos y los de la Escuela Española de Neurohistología (manuscritos científicos, preparaciones histológicas, dibujos científicos y artísticos, fotografías, pinturas, distinciones y premios, etc.) están incluidos desde 2017 dentro del programa Memoria del Mundo de la UNESCO, un privilegio compartido con otros grandes científicos como por ejemplo Copérnico, Newton, Pasteur o Tesla. Creemos que son razones suficientes para darle el lugar que se merece.

La impresión que se desprende de todo esto es una falta de interés. Esta sensación se ve reforzada cuando vemos en los medios de comunicación cómo, por ejemplo, el palacete donde vivió Ramón y Cajal en Madrid va a ser destinado a viviendas de lujo, perdiendo la oportunidad de convertirlo en un museo donde mostrar sus obras, o como se han encontrado cosas suyas en contenedores próximos a la que fue su casa en Madrid e incluso vendidas en rastros o páginas de internet. Estas noticias generan decepción porque en nuestra opinión muestran el ninguneo que sufre la figura de Cajal en este país.

Desde nuestro centro queremos revertir esta tendencia y humildemente, con nuestros pocos recursos, ponemos todo nuestro esfuerzo en darlo a conocer. No somos un gran museo o centro de interpretación, pero si con nuestro trabajo logramos que quien nos visita conozca un poco más su figura, habremos aportado nuestro grano de arena.

A pesar de todo nos quedamos con la parte positiva del día a día. El Ayuntamiento de Ayerbe hace todo lo posible por mantener este centro abierto a pesar de los gastos que supone, porque obviamente no es autosuficiente. Nos queda también el reconocimiento de quienes lo visitan los cuales nos trasladan su enhorabuena por mantener el legado de Cajal, por mostrar la vida y obra de este gran genio con una vida tan interesante pero desconocida para muchos, una destacada figura en varias disciplinas y con un buen número de reconocimientos, todo ello logrado con el esfuerzo y perseverancia de su trabajo. También agradecemos a los centros educativos que repiten año tras año trayendo a sus alumnos o a aquellos visitantes que ya han visitado el centro y convencen a su familia o amigos para que lo conozcan. Esto nos hace sentirnos orgullosos del trabajo realizado.

## Localización

El Centro de Interpretación de Ramón y Cajal está situado en Ayerbe, al noroeste de la comarca de la Hoya de Huesca. El entorno donde está ubicado es una de las principales zonas de afluencia turística de esta comarca.

Ayerbe se encuentra justo entre dos grandes recursos turísticos como son el Castillo de Loarre y los Mallos de Riglos, dos grandes referencias turísticas de Aragón. Además, la zona cuenta con una amplia oferta de actividades para todo tipo de público.

Todo esto puede tener sus pros y sus contras. Aunque *a priori* parece que nos encontramos en el epicentro turístico de la comarca y ello podría contribuir a recibir un número considerable de visitantes, la realidad no se ajusta a las expectativas, ya que es complicado competir con los recursos de la zona. Disfrutar de los deportes de aventura, practicar senderismo por las sierras que nos rodean, ver sus monumentos más representativos o disfrutar de la naturaleza es la prioridad de los turistas, quedando la visita al centro en un segundo plano. Parece que somos la última opción, lo que parte de esos visitantes ven cuando ya han hecho todo lo que tenían programado o incluso un refugio ante el mal tiempo cuando llueve o hace frío.

## Señalización

Una de las sugerencias que nos indican en nuestras encuestas de satisfacción es la falta de señalización. Muchos nos hacen saber a través de ellas que “no sabían que esto estaba aquí”.

Atendiendo esta demanda, el Ayuntamiento de Ayerbe colocó en 2017 una nueva señalización turística y de servicios en el pueblo. Pero, aun así, parece que la gente tiene dificultades para encontrarlo. El centro no está ubicado en una de las plazas del pueblo sino en una de las calles cercanas y hay que adentrarse en ella para llegar a él, no es difícil llegar si se sigue la señalización. Gracias a la implicación que hay en Ayerbe con la figura de D. Santiago Ramón y Cajal, muchos ayerbenses ayudan indicando a algún turista despistado dónde dirigirse para visitarnos.



Señalización en Ayerbe. Fuente: C. Liesa.



Señalización en Ayerbe. Fuente: C. Liesa.

Otra sugerencia recibida es la señalización en la carretera o paneles en los accesos al pueblo que indiquen que allí se encuentra la casa donde vivió Ramón y Cajal. Salvo las que hay dentro de la localidad no hay otras señales ni en la carretera ni en los accesos. La señalización de los recursos turísticos es importante para su promoción. En muchos casos nos llaman la atención los carteles en la carretera y llevados por la curiosidad nos acercamos a visitar lo que nos indican, si es que no lo conocemos todavía. La realidad es que, si no apareces en el mapa, si no estás bien señalizado, parece que no existes.



### Modernización y actualización de contenidos

Nuestro centro cumple en 2019 su vigésimo aniversario. Tras este tiempo ya surgen deficiencias a tener en cuenta relacionadas con el mantenimiento del edificio, sustitución de equipos, actualización de contenidos, etc. Somos conscientes de que es necesario hacer más dinámico e interactivo el centro mediante la modernización y actualización de contenidos para enriquecer la visita. Los tiempos cambian y hay que adaptarse a las nuevas formas de aprender y enseñar.

Nos gustaría contar con nuevas tecnologías para renovar la experiencia del centro, dotarle de más contenido y subsanar todas las deficiencias que tiene por el paso de los años. Pero es complicado para el Ayuntamiento de Ayerbe afrontar por sí solo estas cuestiones. El centro no es autosuficiente, como ya hemos dicho anteriormente, los ingresos no cubren los gastos para afrontar estos aspectos. A pesar de todo el Ayuntamiento de Ayerbe está apostando por desarrollar un proyecto que incluye al

centro de interpretación denominado “Los Sitios de Cajal”, una ruta a través de una app con la última tecnología que recorre los principales lugares en Ayerbe relacionados con Cajal.

Imaginamos que las dificultades económicas también las sufren otros centros de interpretación. Las inversiones en ellos requieren un esfuerzo económico importante y los ayuntamientos por sí solos carecen del dinero suficiente para afrontarlas. Por eso sería recomendable que el resto de las instituciones se implicaran en su ayuda.

Elementos expositivos del Centro de Interpretación Ramón y Cajal. Fuente: C. Liesa.



### Accesibilidad

La accesibilidad es otro de nuestros grandes problemas porque limita las visitas y es una de las quejas que se reflejan en nuestras encuestas de satisfacción. Se conservó la estructura original de la casa donde vivió Santiago Ramón y Cajal junto a sus padres y hermanos, aunque está todo el interior reformado. El edificio tiene tres plantas, es alargado y estrecho. De hecho, para que nos hagamos una idea de lo pequeño que es, tiene una capacidad máxima de aforo de 20 personas.



Acceso a la primera planta. Fuente: C. Liesa.



Tercera planta. Fuente: C. Liesa.

Por lo tanto, debido a sus pequeñas dimensiones, es inviable colocar un ascensor para facilitar la visita a personas con movilidad reducida. Dichas personas o bien se tienen que ir porque no pueden acceder o bien tienen que esperar en la planta baja a que bajen los familiares o amigos que estén visitándolo. Para subsanar este problema el Ayuntamiento de Ayerbe está trabajando en un proyecto de visita virtual y realidad aumentada para las personas con movilidad reducida que acuden a visitar el centro.

En cuanto a los grupos que recibimos, si son numerosos obviamente nos toca dividirlos en dos o más grupos para realizar adecuadamente las visitas guiadas. Esto supone un inconveniente para algunos de ellos que vienen con un programa muy ajustado ya que requiere invertir más tiempo del programado, una opción que no a todos convence. Por lo tanto, ante la disyuntiva de visitar una cosa u otra, digamos que la nuestra no es la primera opción y la falta de tiempo es la excusa re-

currente en estos casos. Desde el centro de interpretación damos todas las fórmulas posibles para adecuarnos a cada tipo de grupo. Pero solo aquellos realmente interesados en la visita y no los que “quieren llenar el programa” son los que finalmente la realizan. Se ajustan a las alternativas que proponemos como por ejemplo que la mitad del grupo visite el centro de interpretación mientras el resto realiza una visita guiada a Ayerbe con personal de la oficina de turismo.



Visita de grupos. Fuente: C. Liesa.

### Mayor publicidad y promoción

Junto a la señalización y accesibilidad, otra de las demandas que recibimos es la de dar mayor publicidad y promoción al centro.

En el ámbito local se han creado ofertas para las personas que visitan Ayerbe y consumen en los establecimientos de la localidad obteniendo invitaciones o descuentos para acceder al centro. Para los grupos existen también descuentos y se ofrece la visita al centro de interpretación junto con visitas guiadas gratuitas a Ayerbe o a otro monumento del municipio.

Además de esta promoción local desde el Ayuntamiento de Ayerbe se están llevando a cabo algunas acciones con relación al Centro de Interpretación de Ramón y Cajal:

- A. Formamos parte de PATRIM, una red pirenaica de centros de interpretación e innovación rural. Se trata de una red transfronteriza de museos, ecomuseos y centros de interpretación del patrimonio pirenaico. Su objetivo es valorizar el patrimonio cultural y natural de los Pirineos a ambos lados de la frontera a través de visiones compartidas de desarrollo sostenible. La red incluye socios situados en zonas rurales y montañosas de Ariège, Alto Garona, Alto Pirineos, País Vasco, Aragón y Cataluña. Trabajar en red es beneficioso ya que se comparten experiencias, se ponen en común los proyectos y surgen ideas además de nuevas iniciativas.
- B. En los últimos años el Ayuntamiento de Ayerbe ha apostado por ampliar la apertura del centro de interpretación compatibilizándolo con el horario y personal de la oficina de turismo. Esto supone un horario más amplio de apertura y más tiempo para trabajar en su promoción ya que hay dos personas al frente para llevar a cabo dichas tareas. En verano se mantiene abierto ocho horas diarias todos los días y el resto de temporada de martes a domingo. En invierno se reducen drásticamente el número de horas de atención, pero con horario más ampliado el fin de semana. Todo esto supone un gran cambio ya que, hasta hace poco, solo se podía abrir los fines de semana y era durante los meses de verano en los que se contrataba una persona más para abrir entre semana.

Sin embargo, como decimos es una promoción local. Desde las instituciones sería recomendable que se impulsaran los centros de interpretación como transmisores de conocimiento, como portadores de un legado que tenemos que contribuir a conservar y difundir para que no se pierda. En ellos se muestra una parte importante de nuestra historia y cultura al igual que en castillos, monasterios, catedrales o iglesias. Sin embargo, no hay mucha promoción al respecto en las instituciones. Se prefiere priorizar otros aspectos de nuestro turismo ¿pero por qué olvidar o dejar de lado nuestros centros de interpretación y espacios museísticos? ¿son menos interesantes? Parece que estamos un poco apartados de los circuitos turísticos. En nuestro caso tenemos que luchar para que no nos quiten de los recorridos turísticos y ofrecer todo tipo de facilidades a los grupos que nos quieren visitar para que lo incluyan en sus programas adaptando precios, horarios, etc.

Como ya hemos comentado consideramos que no se da el valor que realmente tiene nuestro centro de interpretación, a duras penas sale en los folletos turísticos y en muchos se nombra, pero no se profundiza.

Turismo de Aragón nos han situado en la lista top 50 de destinos más visitados en su página web y formamos parte de la “Ruta de los recuerdos de Ramón y Cajal”. Pero la realidad a la que nos enfrentamos es que la gente no conoce la ruta ni el centro de interpretación. Cuando informamos sobre dicha ruta la gente se sorprende y sobre todo los aragoneses porque no habían escuchado hablar de ella antes.

Tampoco llegan a concretarse los proyectos institucionales relacionados con Cajal. Por ejemplo, el de la consejería de Cultura del Gobierno de Aragón junto con el Ayuntamiento de Huesca que aspiraban a acoger el Museo Cajal con el objetivo de crear un espacio en Huesca, en el Archivo Provincial de Huesca, para la difusión del legado Cajal y que iba a contar con el Centro de Interpretación de Ramón y Cajal.

En definitiva, los principales obstáculos que observamos están relacionados principalmente con: falta de interés, competitividad con otros recursos turísticos, modernización y actualización de contenidos, financiación, accesibilidad y espacio, señalización, publicidad y promoción e implicación institucional. Todo son pequeñas dificultades que se van sumando y que al final se convierten en un problema mayor. No cejamos en nuestro empeño de salir adelante, buscar alternativas y trabajar para mantener este centro abierto y activo. Las dificultades son muchas, pero las ganas son más fuertes. Esperamos que entre todos aunemos fuerzas y consigamos que se reconozcan los centros de interpretación como legados de nuestro patrimonio. Existe mucho margen de mejora y por supuesto nosotros trabajaremos en ello. Pero no estaría de más que las instituciones y otros organismos nos acompañarán en esta labor para que, por ejemplo, en nuestro caso, entre todos demos a D. Santiago Ramón y Cajal el lugar que merece.



# La muestra de cine más pequeña del mundo.

## Un microproyecto cultural para recuperar una aldea pinenaica semiabandonada.

**Miguel Cordero Prieto** ■ Muestra de Cine de Ascaso

La Muestra de Cine de Ascaso, “la muestra de cine más pequeña del mundo” es una experiencia que, como su nombre indica, empezó siendo algo muy pequeño y que ha acabado convirtiéndose en un producto cultural importante en un sitio donde en un principio parecía difícil hacer ninguna actividad de estas características.

### ASCASO

Estamos hablando de Ascaso, una aldea del municipio de Boltaña, al norte de Huesca, en Sobrarbe, que a mediados del siglo XX tenía 56 habitantes y que fueron quedándose en una sola familia según fueron emigrando. Nunca llegó a estar abandonada, una familia quedó sola. Cuando, a finales de los 50 o principios de los 60, todo el mundo se fue, lo hizo por el único camino de salida y entrada a la aldea: un estrecho sendero de caballerías. Buscaban lo que entonces se llamaba una vida más cómoda (el coche, la lavadora, la carretera y, sobre todo, la luz eléctrica). A Ascaso llegaban, por entonces, dos cables de electricidad desde Boltaña que permitían encender una sola bombilla por casa. A finales de los cincuenta, Eléctricas Reunidas de Zaragoza (que hoy forma parte de Endesa), una empresa entonces pública, cortó la escasa electricidad que llegaba y dejó moribunda a la aldea.

Ascaso forma parte de Sobrarbe, una comarca guapa que tiene 7400 habitantes censados en invierno (seguramente menos, en la realidad), y con una densidad de 3,36 habitantes por kilómetro cuadrado, más o menos parecida a la del Sahara Occidental, pero en medio del Pirineo. Más de 50 % de su población procede de fuera, lo que la hace muy diferente a otras comarcas despobladas. Eso significa que la mayoría de la población “no es de aquí”. Aunque hayas nacido en Sobrarbe, aunque lleves 30 o 40 años en la zona, “no eres de aquí”. Cuando la mayor parte de la gente de Sobrarbe tuvo que marcharse, el vaciado fue consciente y provocado. Lo más llamativo de la zona son los pantanos, algunos realizados y otros que se quedaron en mero proyecto, como es el caso de Jánovas. Junto a la democracia llegó un cierto respeto a la conservación del medio ambiente: en las cercanías de Ordesa se descarta el pantano de Añisclo (que entra a formar parte del Parque Nacional) y nunca ve la luz el proyecto de embalse de Jánovas. Pero previamente, se ha vaciado todo el territorio que habían de ocupar los embalses, dejando un vacío poblacional con unos recursos naturales impresionantes.

La fase pantanística fue la versión sobrarbense del desarrollismo. Superada ésta, en el año 1992 se construye la pista de acceso a Ascaso que se concluye en el año 94. Hasta entonces no había podido acceder al lugar coche o camión alguno. Y esto significaba que ninguna empresa o particular se animara a rehabilitar una casa teniendo subir los materiales 4 km por un sendero.

### LA “REPOBLACIÓN”

Cuando se consigue la pista, aparecen nuevos vecinos. En 1999, tres de esos vecinos más el Ayuntamiento de Boltaña, llegan a un acuerdo con la asociación catalana SEBA para solicitar una subvención al plan PAERA (Gobierno de Aragón) e instalar una pequeña central fotovoltaica que permite a las casas tener luz eléctrica de origen solar; poca, porque no la tecnología fotovoltaica estaba poco desarrollada, pero suficiente.



Ascaso (Huesca). Vista general.

El año 2000 se constituyó la asociación de vecinos para trabajar la relación entre esos escasos habitantes y las administraciones. Era importante mantener la idea de que, entre todos, podíamos hacer algo. El 2001 se consigue el agua canalizada que hasta entonces llegaba por una canaleta abierta a los episodios meteorológicos y a la fauna silvestre del lugar. Y, en 2005, la Asociación decide retomar lo que era el espacio de convivencia de la gente del pueblo recuperando la fiesta de San Julián: una comida popular que pudiera juntar a todos los que estábamos en la aldea y a los viejos que se habían marchado al pueblo. A partir de aquí, la fiesta de San Julián va teniendo sus altibajos hasta que, en el año 2011, cuando empezamos a pensar en la propiedad de montar un festival de cine, lo que se hace es meter la fiesta dentro del festival.

De las cuatro casas rehabilitadas, una de ellas abre en 2000 como casa rural: Casa Juez. Y entre sus actividades no lucrativas invita a gente del cine (críticos, directores, actores, etc.) a poner sus películas a la luz de la chimenea invitando a vecinos-as de la comarca. En el invierno del año 2011, algunos de esos huéspedes pensaron que eso mismo que hacíamos junto a la caldera, en invierno, podría hacerse fuera, a la fresca, en verano y para más gente. Empezamos por pensar qué tipo de cine queríamos traer: un cine pequeño, artesano, de autor. En algún momento, alguien en una entrevista, dijo es que la vida de Ascaso, antaño, había sido una vida así “de autor”.

## LA MUESTRA

Lanzados de lleno al proyecto, empezamos a crear este pequeño festival de cine buscando pequeñas joyas cinematográficas del cine español y europeo. Y empezamos a descubrir qué espacios de los que estaban completamente abandonados podrían ser útiles para hacer cine a la fresca, a la luz de la luna y bajo las estrellas de la noche pirenaica. Una de las cosas buenas que tiene tener una instalación de luz muy precaria es que el cielo de Ascaso está muy muy limpio y eso permite disponer de noches de verano con un cielo limpio y estrellado que es tan atractivo como las propias películas. El primer año, festival duró cuatro noches. A partir de 2013, se realiza de martes a domingo.

La parte más atractiva es la proyección de largometrajes por la noche en la era norte. Siempre es muy importante la presencia de directores o directoras para acabar cada proyección con un coloquio en el que compartir con ellos las



vicisitudes del rodaje, su manera de trabajar, el sentido de su película. No es un festival competitivo, por eso, nuestro empeño en llamarlo Muestra. Y no somos un espacio de mercado, donde venir a negociar derechos sobre películas ni a promocionarlas frente a ese mercado. Todo lo contrario, queremos construir un certamen que sea un lugar de sosiego y relajación en torno al cine y sus autores, donde la gente venga de vacaciones a conocer el Pirineo y, de paso, disfrutar relajados viendo una película y hablando de cine también con sus directores.



Era norte, lugar de proyección.



Proyección nocturna.

Desde el principio desde el principio nos marcamos tres objetivos:

- Acercar al medio rural un cine de calidad, muy premiado en festivales pero que no se suele encontrar en los circuitos comerciales. La mayor parte de las películas que traemos Ascaso, no se han visto en Huesca y, muchas veces, no ha pasado ni por Zaragoza.
- Dinamizar la vida cultural comarcal con un evento de cierta relevancia al que se acercan como invitados directores y gente de prestigio. Hacer algo relajado y tranquilo no significa que no queramos hacer un producto de relevancia. Y creemos que lo estamos consiguiendo.
- Por último, recuperar la vida comunitaria de lugar de Ascaso y, con ello, contribuir a recuperar físicamente sus casas, los muros, los caminos, las bordas. Pero lo más importante es crear un espacio de encuentro entre los vecinos, tanto del lugar como de la comarca.

Esa idea de generar algo potente que fuera muy atractivo para poner en valor la aldea, pretende, claro está, conseguir de las administraciones los servicios básicos que se le han negado en los últimos 80 años. Un ejemplo fue la llegada del agua potable o de la central fotovoltaica. En 2015, conseguimos que 170 directores de cine europeo (algún Óscar, algunos premios en Cannes) firmaran el manifiesto #LuzParaAscaso, pidiendo a las administraciones que garantizaran electricidad en condiciones para que cualquier familia disponga de una posibilidad de consumo similar a la de cualquier otro ciudadano español. En estos momentos y gracias al esfuerzo de la asociación (y a pesar de los palos en la rueda de la bicicleta que a veces hemos visto desde otras administraciones) estamos a punto de conseguir que la Diputación de Huesca arregle y asfalte la pista de acceso.

Pero también, la asociación se plantea el trabajo comunitario como una manera de sacar adelante la aldea: campos de trabajo, fiesta organizada por todos, etc. La muestra, organizada completamente por personas voluntarias que suben de numerosas partes de España, es un ejemplo de ese hacer colaborativo. La borda donde se celebra el festival es fruto del trabajo voluntario tras una campaña de crowdfunding en 2013, bastante exitosa que consiguió recuperar lo que hoy es el centro de la Muestra. Este esfuerzo de colaboración supuso, además, poner a Ascaso en el mapa.



## LOS ESPACIOS PARA EL CINE

En 2012, cuando empezamos a definir cómo queremos y podemos montar nuestro festival, la era norte era el único espacio horizontal de Ascaso: unos 500 metros cuadrados. Pero estaba completamente cubierto por una maraña de broza y de zarzas. Casi nadie sabía que había allí debajo de una era. Así que el primer trabajo fue llegar a un acuerdo con los propietarios para que nos lo dejaran utilizar y empezar a desbrozar y limpiar. Hoy es un prado verde, de hierba segada, dónde caben 250 personas. En la pared de la borda se instaló la pantalla.

Aquel 2012, el primer día que inauguramos la Muestra, a mitad de la película, se desató una tormenta fortísima. La escasa gente que había subido (unas 30 personas) se refugió en la borda en ruinas que había al lado de la era. Nuestra impresión es que llovía más dentro que fuera. Una vez que pasó todo, advertimos que meter a toda esa gente dentro de una ruina era muy peligroso; podía haber pasado cualquier cosa. Así que nos dimos cuenta de que, o restauramos la borda o el festival no se podría en 2013. Como no sabíamos muy bien cómo conseguirlo, nos lanzamos a una campaña crowdfunding que nos per-

mitió reunir cerca de 6000 €. Con ello, comprar materiales y contratar a un jefe de obra que nos cobró muy poco. A partir de ahí, con voluntarios, conseguimos restaurar todo un edificio con dos alas. En una hemos montado un pequeño minicine para unas 40 personas y en la otra, más grande, es donde hacemos los coloquios y donde está el bar.

En general lo que hemos generado son lugares para el encuentro. La propia era del cine se utiliza para comidas populares de antiguos vecinos de Ascaso que suben a organizar alguna celebración familiar, la propia comida popular de la muestra o actividades como encuentros con escritores-as en la Semana del Libro de Boltaña. La calle Única de Ascaso se ha convertido en una maravillosa sala de exposiciones donde hemos logrado traer cosas



PhotoEspaña en Ascaso.

importantes. Seguramente la más llamativa ha sido, por su repercusión, la del año pasado: una exposición de PhotoEspaña que fue inaugurada en Madrid, pasó por Ascaso y llegó a Morelia (México). También hemos generado una zona de acampada donde la gente puede venir con su tienda de campaña a vivir el festival, con servicios básicos (duchas, mesas).

Queremos que sean espacios para más cosas que la muestra de cine, para que se puedan utilizar en cualquier momento del año como esa actividad de la romería literaria.

Contar con toda esta infraestructura nos permite, además, recibir con cierta confortabilidad a los invitados que dan nombre a la Muestra de Cine de Ascaso. Siempre queremos que vengan los directores con sus películas. Desde 2012 por aquí han pasado Luis Miñarro, José Mari Goenaga, Jon Garaño, Arantxa Aguirre, David Valero, Fran Araújo, Ernesto de Nova, Jonás Trueba, Xavier Artigas y un largo etcétera que han venido a presentarnos su película y a estar con el público de Ascaso.

## CÓMO SE MONTA ESTO

La persona jurídica está detrás de la muestra es la Asociación de Vecinos-as y Amigos-as de Ascaso “Los Relojes” que montamos en los años 2000. Y, sobre todo, lo 30 voluntarios que suben cada año a desarrollar las tareas más variadas: dirección, parte técnica, sonido, proyecciones, bocadillos, bar, control de la acampada, incluso la ayuda a la gente que sube por la pista que tiene que aparcar. La Muestra tiene dos codirectores: uno encargado de la programación y las invitaciones y otro encargado de la organización, la logística y la comunicación. Siempre contamos además con un responsable de prensa contratado. Y, además, hemos intentado conveniar con algunas universidades como la de Zaragoza, algún tipo de sistema de becas y/o prácticas para alumnos de gestión cultural. Pero, por ahora, esto no lo hemos conseguido.

## LAS CUENTAS

Por nuestras experiencias asociativas y de voluntariado anteriores, tenemos muy claro que es importantísimo que el proyecto que no genere déficit ni dependencia. en ese sentido, pedimos subvenciones, claro está y tenemos acuerdos con patrocinadores. La propia imagen del festival y el tirón que tiene (cada noche del festival tenemos en Ascaso 250 personas) nos permite tener como primer recurso el merchandising, la venta de entradas y el bar. Además, todos los voluntarios-as pagan una cuota, ya que queremos que sean un miembro más de la Asociación con todos sus derechos y sigan en contacto y tomando las decisiones participativamente a lo largo de todo el año.

Además, hemos ido logrando empresas patrocinadoras. Por ahora, siempre en especie. por ejemplo, ENATE nos regala cada año 300 botellas de uno de sus crianzas etiquetado con el cartel de la Muestra. Morillo de Tou aloja gratuitamente a los invitados-as. El canal TCM nos paga la noche de los clásicos, etc. Tenemos un nivel inferior, las empresas colaboradoras: sobre todo, las de hostelería dan pequeños donativos a cambio de ofrecer productos (packs de alojamiento a visitantes a la Muestra).

Por último, informaros de las subvenciones. Dos pequeñas, del Ayuntamiento y la Comarca (algo más de 1000 € cada uno); unos 3000 € de la Diputación Provincial y, cuando las convocan (siempre mal y tarde) las del Gobierno de Aragón. En 2019, la falta de esta convocatoria regional por parte de la Dirección General de Cultura ha supuesto la puntilla a varios festivales. Junto a ellas, en 2019, hemos recibido una de 3000 € del Ministerio de Cultura para los programas diversos que hacemos. En total el presupuesto de 2019 ha sido 19000 €. para quien quiera más detalle, una de las cosas en las que siempre nos empeñamos es que sea el último acto de la muestra es la publicación de las cuentas en internet para que todo el mundo pueda ver cuántos tornillos nos hemos gastado, cuántas entradas hemos vendido y cuánto nos ha costado cada película. Están disponibles en el blog de nuestra página web.

## UNA IMAGEN CUIDADA

Cuidamos mucho la imagen. Seguramente, lo más llamativo son los carteles de estas nueve ediciones. Los cuatro primeros son obra de la diseñadora madrileña Ana Caos. Cuando se marchó fuera de España la sustituyó una ilustradora holandesa Anneke koster que nos ha hecho los últimos carteles de estos últimos 4 años. Con la imagen del cartel se hace todo el merchandising (camisetas, imanes de nevera, botellas de vino, etc) y los folletos de presentación de la programación. Trabajamos además mucho las redes sociales, en especial Facebook e Instagram.

Por último, tenemos una política de envío mensual de notas de prensa cada mes desde abril a junio, cada quince días a partir de entonces, cada semana en agosto y cada noche durante la Muestra. Como os decíamos antes, siempre contamos con un responsable de prensa.

A mediados del mes de julio hacemos la presentación de la programación de la muestra que incluyó la presentación del cartel, del folleto, etc. en un acto que solemos realizar en el marco del Pirineos Jazz Festival en Morillo de Tou.

## IMPLICACIÓN

Es muy importante la implicación de la gente. Todos los años tenemos demandas de ser voluntarios. Pero una de las cosas que le pedimos a la gente que nos lo solicita es que participar en la muestra de Ascaso es un compromiso no solamente con la muestra sino con la aldea. Queremos que, además, se hagan miembros de la asociación, que participen a lo largo del año. Eso significa que hay que montar al menos dos asambleas presenciales, una que se hace al inicio de primavera en las que se valoran los presupuestos del proyecto y otra que se hace al inicio de la Muestra en la que se concreta toda la organización del evento. Al tiempo, se renueva la directiva. A lo largo del año se hacen una especie de referéndums online para tomar decisiones importantes y, a finales de año se aprueban, por este método, las cuentas. Una de las características de los voluntarios que suben Ascaso a ayudarnos a montar el festival es que suelen ser, además, activistas de otros festivales con los que compartimos la red de cine grande pequeño y que montan pequeños proyectos muy similares al nuestro en pueblos parecidos a Ascaso.

## ASCASO MÁS ALLÁ ASCASO

Durante los días de la Muestra, ni en la era caben más espectadores ni en la pista más coches. Ni puede entrar más gente a la aldea ni sería conveniente por razones de seguridad. Nuestra manera de crecer no es en Ascaso, sino compartiendo la experiencia, lo que hicimos bien y lo que hicimos mal. Nos gusta trabajar en red con otras iniciativas de la comarca; en ese sentido tenemos la colaboración con el Festival de Jazz de Morillo de Tou y las colaboraciones con el Cineclub de Sobrarbe que hacemos en Boltaña. A veces, la Muestra baja a Boltaña, queremos que se nos conozca y hacer actividades en la capital del municipio: desde actividades en la feria del libro al día de los mayores. Por último, colaboramos con otros festivales pequeños: Cine de Roca, Certamen del Ocejón/Montgó, Mostra Al Nostre Ritme, festival de Porcuna, etc. En algunos casos, asistiendo como voluntarios-as; en otros aportando dinero o pagando películas si existe algún sobrante en el presupuesto de Ascaso o facilitando contactos y gestiones para poder programar.

## CÓMO COLABORAR

Nos encanta que la gente sepa qué es la Muestra de Cine de Ascaso. Y que, si quiere y puede, colabore con nosotros-as. A lo largo del año hacemos algunas campañas para intentar sacar el merchandising que nos ha quedado en la tienda online en la página web de la asociación (<https://ascaso.jimdofree.com/tienda/>) y por último hemos lanzado una campaña de donativos de 1 € para los proyectos de recuperación de la aldea. A través de <https://www.teaming.net/recuperarascaso> quien quiera aportar al mes 1 € a través de la de la plataforma teaming puede hacer una pequeña aportación mensual.

## RAZONES PARA CONTINUAR:

No creemos que en estos momentos el problema sea la dialéctica campo/ciudad. Es peor aún. Es el combate entre los intereses individuales y colectivos. Hay una ofensiva cultural fortísima por hacer que la gente salga de su cultura colaborativa, de que se ponga por encima del interés colectivo los intereses individuales. Ascaso quiere ser un lugar de encuentro a favor de lo comunitario, de la colaboración.

Por otro lado, queremos aprovechar encuentros como este para lanzar una idea a las administraciones que nos apoyan y que saben que estos proyectos son necesarios. Es imprescindible disponer de estrategias de evaluación y de medida de los microproyectos que vayan más allá de los números y que hablen de la calidad y de los impactos. No se nos puede medir con instrumentos de bancos. Hablamos y hacemos otra cosa. Y, entre todos estos proyectos tenemos que saber desarrollar e imponer esas nuevas herramientas que midan el impacto económico sobre nuestras comarcas y pueblos, el impacto que tienen para hacerlos más atractivos a gentes que no quieren vivir en el estrés de la ciudad, el tipo de relación comunitaria que generan (y, con ello, el valor añadido que significan en el mantenimiento de los servicios básicos obligatorios). Tenemos que hacernos respetar no porque cumplamos indicadores de otros sino porque dispongamos de un sistema fiable de evaluación que ponga sobre el tapete nuestra verdadera función social, rellenar la España que otros vaciaron.



# Artmosfera, residencia artística rural

**Berta Gascon Larraz** ■ Asociación ARTmosfera

¿Qué sensaciones hemos obtenido de las reuniones con los políticos, representantes de los ciudadanos?

- Desde la clase política no se valora suficientemente el esfuerzo y el empeño de todas estas instituciones por mantener estas colecciones, conservarlas, generar actividades, una programación, en fin, en dar vida a estos museos. Todas estas instituciones han recuperado, conservado y difundido gran parte del patrimonio material e inmaterial del Alto Aragón.
- El tema tan en boga de la despoblación del medio rural es un tema de moda DESDE la ciudad, con una perspectiva alejada del día a día en las localidades pequeñas.
- La gran mayoría de estos centros tienen, tanto en su origen como en la actualidad, el apoyo del voluntariado, siendo un ejemplo de que la iniciativa social se aleja de los intereses políticos.
- Falta de concreción tanto en los proyectos que se lanzan desde las instituciones públicas (DOMUS, audioguías...) como en los apoyos técnicos y económicos.

Con todos estos datos, planteamos una serie de reflexiones “desde el desierto”, haciendo un guiño al título de esta jornada: ¿Qué prioridades patrimoniales hay desde las instituciones políticas? ¿Son las mismas que las del resto de la sociedad?

Planteamos también otra reflexión, a modo de autocrítica: ¿hacia dónde van este tipo de museos?; ¿hay que reorientarlos? ¿adaptarlos a los nuevos tiempos y gustos del público?



Logo.



Monegrina.



Feria Circo.



FRAC.

ARTmosfera es un espacio rural de creación artística ubicado en Los Monegros, nacido en 2017, gestionado por Berta Gascón y Jorge Rodríguez. Este proyecto nace de la necesidad por tener un lugar propio en el que desarrollar nuestras actividades, pero que a su vez significara un aporte a la comunidad, por un lado, a la comunidad artística ofreciendo nuestro espacio a otras compañías, y por otro a la población de la zona en la que emplazásemos el proyecto, llevándoles propuestas artísticas y culturales.

En Artmosfera, además de ofrecer nuestras instalaciones a artistas y compañías para que puedan llevar a cabo parte de sus proyectos, nos dedicamos a la creación de espectáculos y actividades relacionadas con el circo y el teatro de calle, la distribución de espectáculos y servicios de organización de eventos y festivales.

En estos dos años de vida, entre otras cosas, hemos:

- Recibido 10 compañías para llevar a cabo sus creaciones, procedentes de diferentes puntos del país y también del extranjero.
- Creado 3 espectáculos y varios talleres para público familiar, que hemos llevado a diferentes pueblos y colegios de la zona.
- Co-organizado una marcha cicloclasica llamada “La Monegrina” durante 3 ediciones y que pretender seguir celebrándose anualmente.
- Acogido 2 proyectos Erasmus+ relacionados con el circo para jóvenes de la Unión Europea.
- Organizado el FRAC – festival rural de artes de calle de robres, que tuvo su primera edición en agosto de este año y pretende seguir realizándose anualmente gracias a su éxito.
- Cada año organizamos en nuestras instalaciones un pequeño evento de artes circenses, como fiesta aniversario.
- En noviembre de 2018, recibimos el premio Marcelino Orbes a la mejor iniciativa para la promoción del circo, por nuestra labor de acercar el circo al mundo rural.
- Fuimos seleccionados para presentar nuestro proyecto en la trigésimo segunda edición del Festival Internacional de Circo Contemporáneo de Auch, en Francia.

Este ha sido un breve resumen de nuestros logros y éxitos obtenidos en estos dos años de vida, pero hoy no estoy aquí para contaros lo maravilloso que es ARTmosfera, que lo es, si no para hablaros de lo difícil que puede llegar a ser “predicar en el desierto”.

ARTmosfera es un proyecto autogestionado y esta fue nuestra intención desde el principio. Porque no queríamos que nuestro proyecto dependiera de una fuente u opinión externa que pudiera incidir en el rumbo que le queríamos dar, o que no fuera capaz de sostenerse si esa subvención no llegaba, o si de repente se agotaba. Y porque, siendo sincera, si no estás familiarizada con el tema de las subvenciones, conseguirlas implica tal cantidad de trámites administrativos, documentación, tiempos de espera y justificaciones, que hacen que tu energía se pierda en el camino. Y si, además, después de todo ese trabajo que supone solicitarla, no te la dan, entonces el bajón ya es máximo. Así que toda la puesta en marcha y tam-



Postal.

bién el mantenimiento del proyecto se financia con recursos que generamos a través de las actividades que ofrecemos y organizamos. Y que en su mayoría contratan los ayuntamientos de los pueblos de la zona.

Creamos por ejemplo un programa llamado “Apadrina un artista” a través del cual un ayuntamiento puede financiar parte del proceso creativo de una compañía y esta le ofrece a cambio un espectáculo en su pueblo. Esta es una forma de subvención a través de la cual todos salen beneficiados.

No ha sido tarea fácil conseguir entrar en la zona, ya que a algunos todavía les cuesta confiar en nuevas propuestas, porque más vale llevar algo que ya sabes que funciona, aunque eso implique repetir cada año la misma actividad. Pero a día de hoy podemos decir que estamos muy contentos con la acogida que hemos tenido y la confianza que varios municipios depositan en nosotros a la hora de diseñar sus programaciones culturales.

La autogestión, aunque es muy satisfactoria, conlleva ciertos problemas, sobre todo cuando no dispones de grandes ahorros, como era nuestro caso. Los tiempos son mucho más lentos, porque solo puedes ir haciendo y creciendo a medida que vas generando recursos económicos, y como todos aquí sabemos, generar dinero en el mundo del arte no siempre es tarea fácil.

Nosotros, además, hemos optado por utilizar materiales recuperados para la mejora de nuestras instalaciones, lo cual también supone un retraso en los tiempos, porque antes de ponerte manos a la obra, necesitas haber encontrado esos materiales. Aunque lo cierto es que hemos tenido bastante suerte, y nuestras redes de amigos han estado muy atentas (sobre todo al principio, que era cuando más necesidades teníamos) y hemos podido ir consiguiendo todo lo que necesitábamos: desde ventanas para cerrar la nave, que conseguimos en un colegio que estaba de reformas, hasta colchonetas para entrenar, que nos dieron en un gimnasio de Toulouse, pasando por suelo de parqué para la sala de ensayos, o camas para nuestros invitados, que nos regalaron en un internado que renovaba su mobiliario.

Transformar una vieja torre agrícola en desuso desde hacía años en un espacio de creación artística, no ha sido tarea fácil. Sobre todo, teniendo en cuenta que no somos propietarios de la finca, y que el dueño es un agricultor mayor, para quien el circo (al menos como nosotros lo entendemos) era algo totalmente desconocido. Y no solo para él, muchos vecinos de la zona, cuando llegamos nos decían que estábamos locos ¿circo?, ¿en Monegros? Y nos miraban con cara de iqué raros sois!

Y es que no habíamos llegado para abrir una nueva granja de cerdos, o un criadero de pollos o a trabajar unos campos, que hubiese sido lo más normal y lo habrían aceptado con total naturalidad... No, nosotros queríamos acercar el arte y la cultura a una zona que está más acostumbrada a ver como la población se va, que a recibir nuevos vecinos.

A día de hoy, quizás sigan pensando que estamos locos, pero ahora que ya nos conocen y saben más sobre nuestro proyecto, nuestras propuestas las reciben con entusiasmo y cariño.

Aunque esa sensación de desconfianza hacia nosotros, también la hemos sentido por ejemplo cuando la Guardia Civil, en más de una ocasión nos ha parado al salir de la finca, nuestra propia casa, para pedirnos documentación y detalles sobre nuestra residencia y nuestra actividad. Y es que por desgracia a los que nos dedicamos al arte y sobre todo a disciplinas como el circo o el teatro de calle, todavía se nos tacha de “hippies” en el sentido despectivo de la palabra y se nos pone en duda. No creo que a un trabajador saliendo de la granja vecina, le paren sin ningún motivo.

Así que, por más que lleves media vida dedicándote profesionalmente al mundo del espectáculo, lo cierto es que todavía queda camino por recorrer para que se nos dé el reconocimiento y la consideración que se les da a otros profesionales.



También a nivel económico, ¿cuántas veces nos habrán pedido que vayamos a hacer nuestro trabajo por la mitad de lo que vale, o incluso gratis? Porque total, ir a entretener un rato a los críos, tampoco es tanto esfuerzo ¿no? Además, te lo pasas bien y te dará visibilidad porque va a venir mucha gente...

Y es que muchos no ven lo que implica ir a entretener a un público durante media hora, una hora, o el tiempo que dure la actividad o el espectáculo. No ven el trabajo que hay detrás, ni la inversión en materiales, ni las horas de creación. Por no hablar de las cuotas de autónomos o impuestos, que también pagamos. ¡Ojalá nuestras cuentas y gastos mensuales se pagasen con miradas o aplausos!

Aunque la verdad es que aquí tengo que hacer también algo de autocrítica, porque es nuestra labor defender nuestro estatus profesional, hacer entender lo que conlleva vivir del arte y la cultura y sobre todo no malvender nuestro trabajo, para no malacostumbrar a los posibles clientes.

Con la prensa o los medios de comunicación tampoco ha sido fácil y hemos sentido que a los proyectos autogestionados se les da menos importancia que a aquellos que llevan sellos de diputaciones o gobiernos, cuando en alguna ocasión se nos ha dejado tirados a última hora, por tener que ir a cubrir otra noticia con presencia de algún organismo público. O sin ir más lejos cuando Europa Press se hizo eco de esta jornada “Predicar en el desierto” y citó todos los proyectos participantes, excepto el nuestro. ¿Quizás por error? O quizás por pensar que éramos menos importantes...

Pero más allá de consideraciones sociales, a la hora de poner en marcha este proyecto en un entorno rural, nos hemos encontrado otras dificultades, que probablemente en una ciudad ni se nos habrían planteado o se hubiesen resuelto con mayor rapidez. Porque ARTmósfera se encuentra aislada del núcleo de población: estamos a 3 km de Frula y Montesusin y a 6 km de Grañén o Robres y eso significa, entre otras cosas, que no llega la electricidad.

La casa estaba equipada con placas solares, baterías acumuladoras, y un grupo electrógeno para utilizar en caso necesario. El propietario nos aseguró que todo funcionaba a la perfección como para abastecernos durante una semana sin hacer uso del grupo. Lamentablemente esto no fue así. La instalación era muy vieja y deficiente, por lo que tuvimos que acostumbrarnos a vivir escuchando casi a diario durante unas cinco horas, el ruido del generador, algo que chocaba enormemente con la tranquilidad del lugar. Aprendimos a conciliar su horario con el nuestro, hasta que por fin en 2019 conseguimos nuevas placas y a día de hoy podemos vivir casi sin encenderlo y de forma más sostenible. Por supuesto cambiamos

toda la instalación de luces a led, y prescindimos de aparatos y electrodomésticos que generen un alto consumo.

La conexión a internet también fue algo que, si bien no llegó a ser un gran problema, no fue tan simple como llamar a Movistar y listo. Ninguna de las compañías más conocidas, nos podía dar servicio en nuestra ubicación, así que hubo que buscar un poco más hasta encontrar una empresa, por cierto, aragonesa (Embou) que sí nos podía dar servicio.

La meteorología es otro tema que nos ha jugado alguna mala pasada. Tras dos años, por fin conseguimos transformar el almacén agrícola donde se acumulaban viejos aperos, trastos y basura inservible en nuestra nave de entrenamiento. Apenas habían pasado dos meses desde que la terminamos, cuando una gran tormenta, en agosto



Foto del grupo.

de 2018, nos voló el tejado, inundándola por completo y afectando a colchonetas, suelo de madera, equipos de sonido, etc. Conseguimos rescatar casi todo, pero estuvimos seis meses sin tejado, porque en primer lugar era de uralita, así que

tenía que venir una empresa especializada, que tardó dos meses. Y una vez retirados los escombros, el albañil del pueblo tenía tanto trabajo que tardó 4 meses más en venir a arreglarlo. Supongo que en una ciudad los tiempos de espera no habrían sido tan largos. Como tampoco lo fueron para las fincas agrícolas afectadas de la zona, porque ellos eran prioridad. Una vez más, nadie parecía entender, que ese era nuestro lugar de trabajo, y que no tenerlo operativo también suponía pérdidas para nosotros.

Otro de los males que afecta enormemente al medio rural, son las comunicaciones con otras poblaciones. Si no tienes vehículo propio, estás perdida. Esto puede además suponer un gran problema para un proyecto que dependa de la afluencia de público. Por suerte nosotros tenemos una estación de tren cercana (en Grañén) que conecta con Zaragoza o Lleida, aunque solo sea 2 o 3 veces al día, según el día. Aun así, a la hora de programar alguna actividad, siempre está el miedo de si llegará gente o no, por estar tan apartados del núcleo urbano.

Pero a pesar de todo hemos conseguido que a ARTmosfera, a los Monegros, hayan llegado personas de diferentes rincones del mundo, como Chile, Argentina, Italia, Dinamarca, Bulgaria o Estados Unidos, entre otros. Personas que no creo que por otros motivos hubiesen conocido esta zona. Así que, en cierta medida, supongo que podemos decir que también somos un pequeño aporte al turismo rural.





# Sugerencias para el estudio y actuación desde los museos locales sobre la despoblación y los despoblados

**Josefina Roma i Riu** ■ Doctora en Antropología

Los Museos locales están incardinados en el territorio y son su voz y representación, aunque a veces se les considera casi como un almacén nostálgico de recuerdos clónicos a los que, en un momento de debilidad, las instituciones dejaron que se crearan. Más tarde, la falta de recursos, de mantenimiento, el ahogo económico y, sobre todo, la falta de respaldo institucional y de apoyo técnico, ha impedido convertir el entusiasmo local inicial en la organización tecnológica que les permitiera avanzar más allá del heroísmo de sus conservadores. No les ha proporcionado un sistema de becarios, cursillos y asistencia, que recorriera sus instalaciones y organización, y las hiciera homologables con toda la red museística de Aragón, y por tanto no ha abierto ante ellos unas posibilidades de actuación, de conocimiento y colaboración, tanto a nivel de Aragón como en círculos más amplios, en toda Europa.

Y sin embargo, los museos locales interpretan la sociedad a la que representan y sirven, y en muchos casos, como en los ecomuseos, son el centro de su dinamización y en estos momentos, en que la sensibilidad general para con los pueblos abandonados ha aflorado por todas partes, los museos locales tienen mucho que decir y sobretodo, mucho que hacer en su territorio.

Existen proyectos muy universalizantes, como el de Transpireneos, en que se quiere mapificar los despoblados y sus diferentes causas y efectos, pero estos son proyectos muy ambiciosos y a largo plazo, que no inciden de momento en la problemática social que supone el despoblamiento. Sin embargo, estamos en contacto con ellos para colaborar y beneficiarnos mutuamente de nuestros avances y contactos, así como de los resultados. La realidad social es la misma, por esto es necesaria la colaboración.

En Aragón, este problema ha atraído los esfuerzos, desde hace años, de muchos investigadores, que han comenzado ya este trabajo de inventario. Nos referimos a investigaciones históricas, demográficas, de subcomarcas o generales. Ya desde los años 80 empiezan a abundar, como el de Antonio Ubieto Arteta: *Los pueblos y los despoblados* (1981); Gaspar Mairal: *Perder el pueblo* (1993); Faustino Calderón: *Los pueblos deshabitados*; Arturo González Rodríguez: *La montaña olvidada*; Luí Acín Fanlo: *Paisajes con memoria* (1997); José María Satué: *Sobrepueblo, naturaleza en silencio* (1999); M. Isabel Ayuda Bosque: *El problema de la despoblación en Aragón* (2000). Otros trabajos son monografías de pueblos sumergidos por la construcción de embalses: José Ramón Marcuello: *Fayón, la historia sumergida* (2005); Mari Sancho Menjón: *Jánovas, víctimas de un pantano de papel*, 2006; Alberto Sabio Alcutén: *Mediano, el ojo del pasado*, 2011; Pero es con Cristian Laglera, siguiendo el ejemplo de José M<sup>a</sup> Gavín, que se sistematiza el inventario de despoblados por comarcas, (Ribagorza-Litera; 2015- Sobrarbe y Somontano; Jacetania-Alto Gállego-Hoya de Huesca ) y a los que hemos de añadir los inventario de ermitas, únicos cerros testigos, además de los arqueológicos, de los que nos podemos servir. Tenemos el trabajo de Roberto Serrano: *Ermitas de Sobrarbe*, (1997); Enrique Satué Oliván: *Religiosidad Popular y romerías en el Pirineo* (1991); Paco Martí: *Ermitas de Ribagorza*; y el inventario de ermitas del extraordinario Cristian Laglera, de Jacetania, Alto Gállego y Hoya de Huesca (2017); de Ribagorza (2019), Sobrarbe, actualmente a punto de publicarse. Destaca por su significado que nos concierna directamente, el trabajo de Sixto Marín, de 2018, *Pueblos Recuperados en el Alto Aragón*. Últimamente hay que añadir

el gran inventario de las repoblaciones forestales con su contrapartida de abandono forzoso de pueblos: *Pinos y Penas* de Carlos Tarazona Grasa, 2018.

Sólo he querido mencionar algunos de los trabajos de los que considero que nos pueden ayudar y dirigir. Autores con los que hemos de contar para nuestro trabajo inmediato, de manera que sus publicaciones tengan también una traducción aplicada a la sociedad afectada por la despoblación.

A estos investigadores hay que atraerlos a una colaboración, por su experiencia y seriedad de su trabajo. Así, desde los museos locales se dan circunstancias particulares que al mismo tiempo pueden derivarse en investigaciones y actuaciones que pueden modificar esta realidad de vaciamiento al mismo tiempo que pueden servir de modelo a otras zonas con problemas parecidos.

Los pueblos abandonados presentan unas características para la clasificación, de las que quisiera destacar unas cuantas, grosso modo:

- Despoblaciones sólo conocidas arqueológicamente o a través de las leyendas.
- Despoblaciones históricas con reubicaciones conocidas.
- Despoblación por falta de infraestructuras, con emigración a poblaciones mayores y más dotadas.
- Despoblaciones de los años 50-60-70 del s. XX. por desequilibrio de comunicaciones e infraestructuras, y supresión de muchas de ellas, como escuelas, párrocos, médicos, etc.
- Despoblación por desaparición envejecida de los pobladores masculinos, por emigración femenina.
- Despoblación por expulsión con las obras públicas, de embalses y otras.
- Venta del municipio a entidades que lo utilicen o lo destruyan, para caza, turismo, para fines muy distintos de los de sus antiguos habitantes.

Pueden ser, de desaparición del núcleo poblacional físico, o sólo de las tierras de cultivo.

He querido hacer esta pequeña clasificación inicial, provisional a pesar de que reconozco que cada caso es significativo y peculiar, pero esto es sólo una pequeña aproximación que se desarrollará con el trabajo sobre el terreno.

Mis sugerencias van en el sentido de utilizar los inventarios que se van publicando sobre despoblados por comarcas, contando, naturalmente con el asesoramiento de sus autores, para elegir como primer paso, un municipio despoblado, o en vías de despoblamiento, cuyas características nos permitieran trabajarlo más intensamente.

Tenemos delante problemáticas distintas para abordarlas positivamente. En el caso de pueblos en proceso de despoblamiento, la primera fase del trabajo es más inmediata, puesto que los mismos habitantes pueden proporcionar los datos de quienes se fueron, de los nombres de casas, de los motivos, de sus sentimientos, de las posibles soluciones. A ellos hay que añadir los esfuerzos de recuperación (31 reconocidos), cuyos habitantes actuales tienen mucho que contar de su experiencia.

En el caso de despoblados totales, esta primera fase ha de hacerse de forma indirecta, buscando a sus habitantes o descendientes de ellos, en centros aragoneses de las ciudades alejadas, por ejemplo, para empezar investigaciones cualitativas de historias de vida que nos permitan, trazar una monografía. Reconstruir la historia y los acontecimientos de la inflexión poblacional, pero no sólo como se ha hecho hasta ahora en publicaciones que recogen los restos de los recuerdos, sino con ánimo de entender la personalidad de aquella población.

Para lograr un mayor conocimiento y potenciar los contactos, siguiendo a Angel Gari, proponemos crear una web, después de recorrer las webs ya instaladas sobre este mismo tema, recogiendo sus sugerencias, que agrupe todas las publicaciones, tanto de libros como de reportajes, artículos, filmografía sobre despoblados, junto con las direcciones y actuaciones de los Museos Locales y toda la documentación oficial generada en torno a despoblados, como la de Poblaciones y lugares Dependientes de la Administración y criterios para su repoblación, de Paloma Martínez y Ángel Jarne, de los años 80 del s. XX o toda la información al respecto, del Instituto de Estudios AltoAragoneses.

Todo ello podría entrar en la página del Patrimonio Etnológico de Aragón, del Gobierno de Aragón. Para este fin, proponemos una búsqueda del mejor modo de hacer visible el proyecto en Internet, sin solaparnos con otros esfuerzos existentes. Y al mismo tiempo, pasar un formulario que luego seguiría colgado en la web, para atraer la sinergia de todo el que posea una información sobre los antiguos pobladores de los hoy despoblados. Este cuestionario lo redactamos para que

pueda inspirar y ser modificado, llegando a las manos interesadas. De momento, proponemos el Espacio Pirineos de Graus, que ha iniciado con la jornada “Predicar en el Desierto”, esta reflexión, como receptor de esta información hasta el momento en que dispongamos de una red.

Una vez seleccionados los pueblos despoblados sobre los que cada museo pueda actuar, y habiendo encontrado parte de sus pobladores, habría que volver con algunos de los antiguos habitantes al pueblo para pensar conjuntamente las líneas de futuro. También encaminar una posible reunión en una fiesta patronal, para recrear lazos de relaciones sociales. Estudiar y rehacer los caminos que unían el pueblo con los pueblos vecinos, de manera que puedan rehacerse rutas de visita, excursiones, y conocimiento de leyendas, toponimia, partidas e historia.

Finalmente, proyectar una investigación a nivel de comunidad europea, para reconstruir alguna de las casas emblemáticas, la iglesia, etc, para convertirla en un centro de interpretación, o incluso de museo al aire libre, así como de centro de estudio y vacacional para las futuras generaciones que aprendan su historia in situ. Quizá, se podría lograr con este incentivo, que antiguos pobladores rehicieran sus casas y vieran nuevas posibilidades de supervivencia en el lugar. Pero sobretodo hemos de entender que son los antiguos pobladores, de los que hemos de aprender, para que el pueblo siga siendo la evolución de la antigua sociedad y no un parche dirigido desde fuera.

Tenemos esperanza en la variedad de pueblos deshabitados que han decidido actuar, de ellos debemos aprender mucho, y son los museos locales quienes pueden hacer de intermediarios para dinamizar las ilusiones y las realidades de nuestros despoblados.

Éste es pues, el cuestionario incipiente que pongo a consideración de todos para su discusión, modificación, pero también para la puesta en marcha de una investigación de campo que haga real el trabajo con las comunidades desplazadas, en diáspora, que merecen que se las considere colectivamente para que su experiencia vital no se vea disuelta ni olvidada.

### **Cuestionario para recoger información sobre los pueblos despoblados**

- ¿Conoce algún pueblo despoblado del que pudiera localizar a alguno de los antiguos habitantes o sus descendientes?  
¿De qué comarca?
- ¿En qué población se encuentran hoy día?
- ¿Cuáles fueron sus últimos habitantes y en qué fecha abandonaron el lugar?
- ¿Cuál fue el motivo de su abandono?
- ¿Quedan casas en pie? ¿Cuales? ¿La iglesia sigue en pie?
- ¿Se abandonaron las casas? ¿Los terrenos?
- ¿Siguen siendo de su propiedad o qué empresa pública o privada los posee?
- ¿Han vuelto los habitantes a celebrar alguna fiesta patronal, o en romería a alguna ermita?

Si se puede poner en contacto con algunos antiguos habitantes, hágales llegar esta dirección para que nos envíe como quiere que contactemos con ellos:

Estudio de los Despoblados

Espacio Pirineos. 22430-GRAUS (Huesca). [dire@espaciopirineos.com](mailto:dire@espaciopirineos.com); [www.espaciopirineos.com](http://www.espaciopirineos.com)





## BIBLIOGRAFÍA

- AAS, CHRISTINA; LADKIN, ADELE y FLETCHER, JOHN (2005). "Stakeholder collaboration and heritage management" en *Annals of Tourism Research*. N. 32(1), pp. 28-48.
- AAVV. (2005). *Encuentra. 1º Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Norte y Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2006). *Encuentra. 2º Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Norte y Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2007). *Encuentra. 3º Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Norte y Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2009). *Encuentra 09. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2010). *Encuentra 10. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2011). *Encuentra 11. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2012). *Encuentra 12. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- AAVV. (2013). *Encuentra RoadExpo. Encuentro de artistas en Uncastillo*. Zaragoza: Ediciones Fundación Uncastillo.
- ACIN FANLO, J. L. (1994) *Las otras Lluvias. Pueblos deshabitados del Altoaragón*. 1st edn. Zaragoza: Ibercaja.
- ACIN FANLO, J. L. (1997) *Paisajes con memoria. Viaje a los pueblos deshabitados del Alto Aragón*. Prames, S.L.
- ALIENDE, ANA Y GARRIDO, JULIÁN (2016). *Centro Henri Lenaerts y Jardín de Paulette*. Irurre: Edición Fundación Henri Lenaerts.
- Web: <https://centrohenrilenarts.com/>
- ALMUNIA, EVA; CHAVARRIA, BENEDICTO y LUESMA, TERESA (1989). *Encuentro de Escultores Valle de Hecho Huesca*. Huesca: Diputación de Huesca/Ayuntamiento de la Villa de Hecho.
- ALONSO FERNÁNDEZ, LUIS (2002). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.
- AMO and Koolhaas, R. (2020) *Countryside a Report*. 1st edn. Colonia: TASCHEN.
- ARA OLIVÁN, J. L. (1990). "El II Encuentro de Escultores del valle de Echo" en *diario del Altoaragón: Sol y Sombra*. 19 de julio de 1990, p. 14.
- ARMAJANI, SIAH. "El arte público en el contexto de la democracia americana" en Siah Armajani (2000). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- ARMENDÁRIZ, JAVIER (2017): *Museo y Yacimiento Arqueológico Las Eretas (Berbinzana, Navarra)* en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº extra 35. Madrid, pp.1960-1963.
- Web: <http://eretas.es/es/informacion/introduccion.php>
- ARRIBAS, DIEGO (1999). *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Teruel: Centro de Estudios del Jiloca.
- (2002). *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Teruel: Artejiloca.
- (2006). *Arte, industria y territorio 2*. Huesca: CDAN Fundación.
- (2018). "Kunstfabrik. La transformación de antiguas fábricas y minas en espacios para el arte en Alemania", en Álvarez Areces, M.A. (Ed.). *Patrimonio, paisajes urbanos, creación industrial y culturas contemporáneas*. Colección Los Ojos de la Memoria, nº 20. INCUNA, Asociación de Arqueología Industrial. Gijón: CICEES Editorial.
- ARRIETA URTIZBEREA, IÑAKI (2021). "Neoliberalismo e instrumentalización de los museos y el patrimonio cultural: cuando el derecho a la cultura retrocede" en *Museos en transformación* 13-40. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Disponible en <https://addi.ehu.es/handle/10810/50650> (consulta: marzo de 2021).
- ARROLLO, M. (2012). "De las fábricas de luz a la creación de un sistema. La organización regional de Fuerzas Hidroeléctricas del Segre, 1920-1952". En *Símpoio Internacional Globalización, innovación y construcción de redes técnicas urbanas en América y Europa*, pp. 23-26.
- ARTAL, ROSA M. (1980). "El simposio de arte del valle de Hecho, una experiencia única de creación colectiva" en *El País*. 19 de agosto de 1980.

ASENSIO, MIKEL y POL, ELENA (2015). "Nuevas tendencias en museología: museos de identidad y museos de mentalidad" en BLÁNQUEZ, J., CELESTINO, S., BERMEDO, P. y SANFUENTES, O.A (eds.) *Patrimonio cultural y desarrollo sostenible en España y Chile 163-183*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

Auge, M. (2004) *Oblivion*. 1st edn. University of Minnesota Press.

BALLESTEROS, JESÚS (1985). "Hacia un modo de pensar ecológico" en *Anuario Filosófico*. Volumen 18, nº2, octubre 1985, pp. 169-176. Disponible en <https://philpapers.org/rec/LLOHUM>

BELL, DAVID y OAKLEY, KATE (2015). *Cultural Policy*. Londres y Nueva York: Routledge.

BENITO, SANTIAGO (1989). "El Simposium de Cultura de Echo vuelve a celebrarse este verano" en *Diario del Altoaragón: Comarcas*. Jacetania. 14 de abril de 1989, p. 7.

Bernad Rivera, P. M. (1994) 'Despoblados del Pirineo Aragonés. Fundamentos para un programa de recuperación', *Revista del Centro de Estudios del Sobrarbe*, 1, pp. 13-31.

BERNÚÉS, JUAN I.; LORENTE, JESÚS (2013). Los Simposios Internacionales de Escultura de Hecho (Huesca): Una utopía hippie de convivencia y su museo (1975 - 1984). *On the waterfront*, [en línea], Núm. 26, p. 48-68. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/271364> (última consulta: 25 de mayo de 2020). También disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/viewFile/18948/21408> (última consulta: 25 de mayo de 2020).

BERNÚÉS, JUAN I.; PÉREZ-LIZANO, MANUEL (2002). *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho (1975-1984)*. 10 años de Arte y Cultura en el Pirineo Aragonés. Huesca: Excmo. Ayuntamiento del Valle de Hecho.

BERNÚÉS SANZ, JUAN IGNACIO (1999). "El escultor Pablo Serrano y sus relaciones con el Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca)". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Número LXXV-LXXVI, Zaragoza, pp. 105-124.

- (2000). Una utopía artística: "el «symposium internacional de escultura y arte del valle de Echo» (Huesca)" en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 13, 2000, págs. 579 - 604. Madrid: UNED.

Biarge, F. and Biarge, A. (2000) *Piedra sobre piedra - el paisaje pirenaico humanizado*. 1st edn. Edited by F. Biarge and A. Biarge. Huesca: Autoedición.

BIEL IBÁÑEZ, PILAR (2007). *Jornadas de Patrimonio industrial y la obra pública*. Colección Actas, nº 71. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

- (2013): Informe para la protección de Fundación Averly S.A., a solicitud de APUDEPA (Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés), recuperado de <http://apudepa.com/wp-content/uploads/2016/02/Averly-DR-IT-2013.05.24-Informe-M%C2%AA-Pilar-Biel-Ib%C3%A1%C3%B1ez.pdf>

- (2020). "Unidad de Producción Térmica Teruel (Andorra): el final de un modelo energético y el inicio de un proceso de patrimonialización". En *ROLDE*, revista nº 172-173. Zaragoza. Rolde de estudios aragoneses.

BLANCO, ANA (1990). "Hecho una oportunidad para escultores noveles. Las obras realizadas en este II encuentro de Escultores permanecerán un año en la localidad oscense" en *el Día: Verano*. Pirineo. 12 de julio de 1990.

BLÁZQUEZ, JIMENA (2006). *Parques de esculturas. Guía de Europa*. Madrid: Documenta Artes y Ciencias Visuales.

BLÁZQUEZ, JIMENA (2006). *Sculpture parks in Europe. A guide of art and nature*. Basel: Birkhäuser.

BORSODORF, ALEX; SÁNCHEZ, RAFAEL, HIDALGO, RODRIGO Y ZUNINO, HUGO (2014) *Transformaciones globales en los Andes sudamericanos*. Instituto de Geografía UC. Santiago de Chile: Andros.

BURILLO CUADRADO, Mª Pilar, BURILLO MOZOTA, Francisco y RUIZ BUDRIA, Enrique, Serranía Celtibérica (España). *Un proyecto de Desarrollo Rural para Laponia del Mediterráneo*, Centro de Estudios Celtibéricos de Ségeda, 2013, p. 13. Disponible en <http://www.celtiberica.es/flipping/Serrania.pdf> (última consulta: 16 de noviembre de 2019).

BURILLO CUADRADO, Mª Pilar, BURILLO MOZOTA, Francisco, "Regiones desfavorecidas de España ante la Política de Cohesión 2021-2027", Monografías Instituto Serranía Celtibérica, nº 2, Instituto de Investigación y Desarrollo Rural. Serranía Celtibérica, Teruel, 2018. Disponible en <file:///C:/Users/Asus/Downloads/6-Monografi%C3%A1s-ISC-n%C2%BA2-copia.pdf> (última consulta: 16 de noviembre de 2019).

CAPELLA, ANNA; DE MONTAUZON, GILLES; PRIETO, JOSÉ y RUIZ, VEGA (1997). *Vega Ruiz-José Prieto. Alerta tras los montes*. Gerona, Saint-Cyprien: Ayuntamiento de Gerona, Centre d'Art Contemporain de Saint-Cyprien (Francia), Gobierno de Aragón.



- CARNEIRO, ALBERTO. "As árvores florescem en Huesca" en Alberto Carneiro (2006). Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.
- CHOAY, F. (2007) *Alegoría del Patrimonio* Gustavo Gili.
- CLARK, K. (2019) *Playing with the Past: Exploring Values in Heritage Practice*. London: Berghahn Books.
- CLIFFORD, JAMES (1999). *Itinerarios culturales*. Barcelona: Gedisa.
- COLLANTES, F. (Universidad de Z. and Pinilla, V. (Universidad de Z. (2011) *Peaceful Surrender: The Depopulation of Rural Spain in the Twentieth Century*. 1st edn. Edited by F. (Universidad de Z. Collantes and V. (Universidad de Z. Pinilla. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- CRUZ PÉREZ, LINAREJOS. ESPAÑOL-ECHÁNIZ, IGNACIO (2009). *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Madrid: Editorial Liteam.
- DAVIS, PETER (2011). *Ecomuseums: a Sense of Place*. Londres y Nueva York: Continuum.
- DEL MOLINO, S. (2016) *La España Vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Zaragoza: Turner.
- DEL MOLINO, S. (2021), *Contra la España vacía*, Barcelona: Alfaguara.
- DÍAZ BALERDI, IGNACIO (2002). "¿Qué fue de la Nueva Museología? El caso de Quebec" en *Artigrama*. N. 17, pp. 493-516.
- DIPUTACIÓN DE HUESCA (1989). "I Encuentro de Escultores Valle de Hecho" en *Fondos de la Diputación Provincial de Huesca*. Signaturas 01700/014 y 02872/010 (información, documentación y proyectos seleccionados). Huesca: Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca.
- (1990). "II Encuentro de Escultores Valle de Hecho" en *Fondos de la Diputación Provincial de Huesca*. Signaturas 01700/016, 01701/001 y 01701/002 (información, documentación y proyectos seleccionados). Huesca: Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca.
- (1991). "III Encuentro de Escultores Valle de Hecho" en *Fondos de la Diputación Provincial de Huesca*. Signaturas 04008/004 y 04017/024 (información, documentación y proyectos seleccionados). Huesca: Centro de Archivo Documental y de la Imagen de la Diputación de Huesca.
- DIPUTACIÓN GENERAL DE ARAGÓN, "Ley 7/1986 de 5 de diciembre, de museos de Aragón", *Boletín Oficial de Aragón*, nº 123, 9 de diciembre de 1986, p. 1762. Disponible en <http://www.boa.aragon.es/cgi-bin/EBOA/BRSCGI?CMD=VEROBJ&MLKOB=183667354631> (última consulta: 2 de enero de 2020).
- DIRECCIÓN GENERAL DE BIODIVERSIDAD Y CALIDAD AMBIENTAL DEL MINISTERIO PARA LA TRANSICIÓN ECOLÓGICA, MITECO (2019). Resolución de 27 de septiembre de 2019 por la que se formula informe de impacto ambiental del proyecto Desmantelamiento de la central térmica de Teruel, T. M. Andorra (Teruel). BOE de 9 de octubre de 2019.
- DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL DE ARAGÓN (2021). Resolución de la Directora General de Patrimonio Cultural de 12 de marzo de 2021 por la que se desestima la solicitud de declaración como Bien Catalogado o subsidiariamente como Bien Inventariado de la Unidad de Producción Técnica de Teruel conocida como Central Térmica de Andorra, situada en Andorra (Teruel). Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- DIRECCIÓN GENERAL DE POLÍTICA ENERGÉTICA Y MINAS, MITECO (2020). Resolución de 29 de junio de 2020, por la que se autoriza a Endesa Generación, SA, el cierre de la Central Térmica de Teruel, en el término municipal de Andorra (Teruel). BOE de 9 de julio de 2020.
- DROUGUET, NOEMIE (2015). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. París: Armand Colin.
- ESPAÑOL ECHÁNIZ, IGNACIO. "El paisaje como percepción de las dinámicas y ritmos del territorio" en *Paisaje y territorio [actas]* (2008). Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.
- FERNANDES, J. (2019). "El poder del arte" en AAVV. *El poder del arte. Obras de la exposición del Museo Reina Sofía*. Madrid. 2019.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V., CARAVACA BARROSO, I. (2005) "Patrimonio y Territorio" en FERNÁNDEZ SALINAS, V., CARAVACA BARROSO, I., SÁNCHEZ DE LAS HERAS, C. (coord.) *Jornadas de Patrimonio y Territorio*. Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- FESTIVALES DE HUESCA 90 (1990). *II Encuentro de escultores*. Huesca: DH.
- FEYERABEND, PAUL (1996). *Adiós a la Razón*. Madrid: Editorial Tecnos.

- GALOFARO, LUCA (2003). *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARRAUD, COLETTE (2007). *L'artiste contemporain et la nature: parcs et paysages européens*. París: Hazan.
- GAVASA, JUAN (1990) "Seis artistas noveles devuelven a Hecho su condición de museo escultórico al aire libre" en *Diario16*. 20 de julio de 1990.
- GAVIRIA LABARTA, Mario, (2003), "Zaragoza contra Aragón, 25 años después", en INFANTE DÍAZ, Jorge (coord), *Las Comarcas de Aragón: territorio y futuro*, Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- GIRAULT, YVES y ORELLANA RIVERA, ISABEL (coords.) (2020). *Actas coloquio internacional. Museología Participativa, Social y Crítica*. Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.
- GRANDE, JOHN K. (2005). *Diálogos Arte-Naturaleza*. Tegui: Fundación César Manrique.
- GRAY, CLIVE (2007). "Commodification and Instrumentality in Cultural Policy" en *International Journal of Cultural Policy*. N. 13(2), pp. 203-215.
- GRAY, CLIVE (2008) "Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries" en *Cultural Trends*. N. 17(4): 209-222.
- GRAY, CLIVE (2015). *The politics of Museums*. Londres: Palgrave Macmillan.
- GREFFE, XAVIER y KREBS, ANNE (2010). *Les relations entre les musées et les municipalités en Europe*. Bruselas: ENCATC.
- GREFFE, XAVIER; KREBS, ANNE y PFLIEGER, SYLVIE (2017). "The future of the museum in the twenty-first century: recent clues from France" en *Museum Management and Curatorship*. N. 32(4), pp. 319-334.
- HOUELLEBECQ, Michel (2011), *El mapa y el territorio*, Madrid: Anagrama.
- KOLEN, J. (2006) 'Rejuvenation of heritage', *Scape*, 2, pp. 50-53.
- LASANTA, T. y GARCIA-RUIZ, J. M. (2018) 'El Pirineo Aragonés como paisaje cultural', *Pirineos. Revista de Ecología de Montaña*, 173(Paisaje Cultural). <https://doi.org/10.3989/pirineos.2018.173005>.
- LATOUR, BRUNO (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Argentina: Siglo XXI editores.
- LONGAS, TXIMI (1989). "Medio centenar de esculturas se encuentran instaladas en Hecho" en *Diario16Aragón: Pirineos*. Abril de 1989.
- LORENTE, JESÚS PEDRO (2007). "Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana" en BELLIDO GANT, MARÍA LUISA (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista* 145-166. Gijón: Trea.
- LORENTE, JP (2018). *Arte público y museos*. Asturias. Ed. Trea.2019.
- MADERUELO, JAVIER. *El paisaje: génesis de un concepto* (2006). Madrid: Abada.
- Maderuelo, Javier. "As árvores florescem em Huesca" en Alberto Carneiro (2006). *Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas*.
- Maderuelo, J. (Dir) et al. (2010) *Paisaje y patrimonio*. 1st edn. Madrid: ABADA Editores.
- MAIRESSE, FRANÇOISE (2010). *Le musée hybride*. París: La Documentation Française.
- MAIRESSE, FRANÇOIS (2000). "La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie" en *Publics et Musées*. N. 17-18, pp. 33-56.
- MANGSET, PER (2020). "The end of cultural policy?" en *International Journal of Cultural Policy*. N. 26(3), pp. 398-411.
- MARCOS, JAIRO Y FERNÁNDEZ, M.ª ÁNGELES (2019). "Memorias ahogadas. Una inmersión en las vidas desplazadas por las grandes represas hidroeléctricas del Estado español. Jánovas como caso de estudio de un relato bajo las aguas que se construye entre imposiciones de poder y concesiones opacas" Informe encargado por la oficina europarlamentaria de Xabier Benito Ziluaga, miembro del Grupo Confederal de la Izquierda Unitaria Europea/Izquierda Verde Nórdica. Disponible en [www.desplazados.org](http://www.desplazados.org)
- MARÍN GAVÍN, S. (2018) *Pueblos recuperados en el Alto Aragón*. 2nd edn. Edited by S. Marín Gavín and B. Otal. Huesca: Diputacion Provincial de Huesca.

MARTINEZ DE PISON, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. 1st edn. Madrid: Biblioteca Nueva.

MARTÍNEZ URTASUN, J.M. (1989). “Las polémicas esculturas del valle de Hecho. Pedro Tramullas amenaza con llevarse las piezas a Olorón” en *El Día*. 6 de agosto de 1989.

MARTÍNEZ YÁÑEZ, CELIA (2006) *El Patrimonio Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización*. Granada. Editorial de la Universidad de Granada.

MOREU CARBONELL, ELISA (2002): “La mina de Ojos Negros, patrimonio cultural aragonés”, en Arribas, Diego (coord.). *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel: Artejiloca, p. 246.

MORRIS, NINA (2011). “Night walking: Darkness and sensory perception in a night-time landscape installation” en *Cultural Geographies*. Volumen 18, nº 3, junio 2011, pp. 315-342.

MOSZYNSKA, ANNA (2013). *Sculpture Now*. London: Thames & Hudson Ltd.

P.T. (1991). “Las actividades fueron presentadas ayer en Huesca. Hecho y Alquezar organizan este verano dos proyectos escultóricos de alto nivel” en *Diario del Altoaragón: Comarcas*. 2 de julio de 1991, p. 10.

PÉREZ, CRISTINA (1990). “Siete alumnos de Bellas Artes realizan su proyecto. Hecho vuelve a convertirse en, taller de escultores” en *Diario del Altoaragón: Domingo*. 15 de julio de 1990, p. 3.

PÉREZ ROMERO, Rosa, SARTO FRAJ, Pilar y VILLARROYA BULLIDO, M<sup>a</sup> Pilar, “Centro de Interpretación del Fuego y de la Fiesta (Estercuel)”, BCI (Boletín de Cultura e información de la Comarca Andorra- Sierra de Arcos, nº 24, junio de 2014, CELAN y Comarca de Andorra – Sierra de Arcos, pp. 11-13. Disponible en [http://www.celandigital.com/images/pdfs/bci24/bci24\\_centro\\_fuego.pdf](http://www.celandigital.com/images/pdfs/bci24/bci24_centro_fuego.pdf) (última consulta: 2 de enero de 2020).

POULOT, DOMINIQUE (2009). “Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et ‘territoire de projet’” en *Ethnologies*. N. 31(1), pp. 165-200.

PRIETO, AMPARO (2021). “Claroscuro, ecología de la visibilidad” en *Mediateca Libre*. 5to Encuentro de Arte, Ciencia y Cultura Digital (5EACCD), organizado por Corporación Chilena de Video y Artes Electrónicas – CChV. Disponible en [https://mediatecalibre.cl/wp-content/uploads/2020/12/Ensayo\\_-Claroscuro-ecologia-de-la-visibilidad.pdf](https://mediatecalibre.cl/wp-content/uploads/2020/12/Ensayo_-Claroscuro-ecologia-de-la-visibilidad.pdf)

PRIOR, NICK (2006). “Postmodern Restructurings”, en *Companion to Museum Studies* 509-524. Oxford: Blackwell.

Página oficial de rutas por el Valle de Hecho (Hecho-La Cuesta). Disponible en: <http://www.rutasvalledehecho.com/ruta/hecho-la-cuesta/> (última consulta: 25 de mayo de 2020).

Página oficial de Wikiloc [senderismo (Rutas senderismo en España Aragón Hecho). La cuesta con subida al <Semáforo>].

Disponible en: <https://es.wikiloc.com/rutas-senderismo/la-cuesta-con-subida-al-semaforo-6289879> (última consulta: 25 de mayo de 2020).

RAQUEJO, TONIA. “Nuevos herbarios para sentir la naturaleza: el arte de cultivar la consciencia ecológica” en *Herbarios imaginados: entre el arte y la ciencia* (2019). Madrid: Universidad Complutense.

REDACCIÓN ALTOARAGON (1989a). “Echo recuperará su certamen de escultura” en *Diario del Altoaragón: El Viejo Aragón*, Nº 44. El noticiario. 15 de abril de 1989, p. 4.

- (1989b). “Se han dotado siete becas. I Encuentro de Escultores en el Valle de Echo” en *Diario del Altoaragón: El Viejo Aragón* Nº 53. 17 de junio de 1989, p. 15.

- (1989c). “Nueve jóvenes escultores realizan sus obras en el Valle de Echo” en *Diario del Altoaragón: Sol y sombra. A la sombra del Pirineo*. 15 de julio de 1989, p. 13.

- (1989d). “Saura estará en la clausura del encuentro de escultores de Echo” en *Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania*. 29 de julio de 1989, p. 7.

- (1989e). “El pintor serrablés Arranz logra la beca <<Ramón Acín>>” en *Diario del Altoaragón: Huesca*. 1 de agosto de 1989, p. 6.

- (1989f). “Saura aboga por la continuidad del taller escultórico de Echo” en *Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania*. 2 de agosto de 1989, p. 7.

- (1990a). “Desde el pasado domingo hasta el 15 de julio. Echo celebra su segundo encuentro de escultores” en *Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania*. 3 de julio de 1990, p. 10.

- (1990b). “Clausuran el Encuentro de Escultores de Echo” en *Diario del Altoaragón: Comarcas. Jacetania*. 16 de julio de 1990, p. 7.

- (1990c). “Exposiciones” en *Diario del Altoaragón: Guía*. 21 de julio de 1990.



REDACCIÓN EL DÍA (1989a). "Participan en el Encuentro de Hecho. La Diputación beca a siete escultores" en *El Día*. 17 de junio de 1989.

- (1989b). "Echo quiere recuperar su ambiente artístico" en *El Día*. 2 de agosto de 1989.
- (1990a). "La población altoaragonesa pretende ser centro de encuentro de jóvenes artistas. Hecho, quince años en contacto con la escultura" en *El Día: Hoy, en el día de Huesca*. 12 de julio de 1990, p. 17.
- (1990b). "Agenda. Sugerencias" en *El Día: El día por delante*. 12 de julio de 1990, p. 6.
- (1990c). "Valle de Hecho. Encuentro de escultores: hoy finaliza el II Encuentro de escultores..." en *El Día: El día por delante*. 15 de julio de 1990.

REDACCIÓN HERALDO DE ARAGON (1989). "Escultores en Hecho" en *Heraldo de Aragón*. 17 de junio de 1989.

- (1990a). "Hecho" en *Heraldo de Aragón*. 23 mayo de 1990.
- (1990b). "Siete escultores trabajan en Hecho" en *Heraldo de Aragón*. 5 de julio de 1990.
- (1990c). "Encuentro en Hecho" en *Heraldo de Aragón*. 18 de julio de 1990.

REVILLA, A. "THE BROAD. Los Ángeles", ARTECONTEXTO. Revista Digital de Cultura y Arte Contemporáneo (14 de enero de 2016). Disponible en: [https://www.artextexto.com/es/blog/the\\_broad\\_los\\_angeles.html](https://www.artextexto.com/es/blog/the_broad_los_angeles.html)

ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES (2019). *Un nuevo uso para las torres de la térmica de Andorra*. Zaragoza: Rolde de estudios aragoneses.

ROMERO, IVÓN Y PULIDO, ALEXANDER (2018). "Aplicaciones del método de análisis de palabras asociadas (Co-Words)" en Ávila Toscano, J. E. (coord.), *Cienciometría y bibliometría. El estudio de la producción científica: Métodos, enfoques y aplicaciones en el estudio de las Ciencias Sociales*. Colombia: Corporación Universitaria Reformada pp. 147-194. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6652724>

ROSADO, PALOMA (2019). "Alberto Bañuelos, el escultor honesto" en revista *Anoche tuve un sueño*. Disponible en: <https://anochetuveunsueno.com/alberto-banuelos-el-escultor-honesto/> (última consulta 31 de mayo de 2020).

Sabate Bel, J. (2011) 'Paisajes Culturales. El patrimonio como recurso básico para un nuevo modelo de desarrollo', *Urban*, May, pp. 8-29. doi: 2174-3657.

SALVOCH, ÓSCAR (2018). *La voz del paraíso*. Pamplona: Ediciones Eunete.

-Web: <http://www.juliangayarre.com/>

SAN GREGORIO, LUIS (2020). "La imagen-energía: Hacia una concepción revisada de la imagen" en *Re-visiones*. Volumen 10, 2020, pp 1-16. Disponible en <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/375/706>

SANCHEZ-CRUZAT, V. (1989). "Resurge el Simposio de Hecho con críticas a la organización" en *Heraldo de Aragón: Huesca*. 26 de abril de 1989.

SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía, "Prácticas cercanas a la Nueva Museología en un territorio especialmente despoblado. La Comarca del Maestrazgo (Teruel)", *Cuaderniu*, nº 7, La Ponte Ecomuséu, Villanueva de Santu Adrianu (Asturias), 2019, pp. 87-116. Disponible en <https://laponte.org/cuadiernu/cuadiernu-no7/maestrazgo/> (última consulta: 27 de marzo de 2020).

SANDELL, RICHARD (2006). *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Londres y Nueva York: Routledge.

SANTANA-TALAVERA, AGUSTÍN (2020). "Turismo, un objeto de estudio para la antropología social" en *Disparidades*. Revista De Antropología. N. 75(1). Disponible en <https://doi.org/10.3989/dra.2020.001a> (consulta: marzo de 2021).

SANZ GUILLÉN, ALEJANDRO M. (2019), "Ojos Negros (Teruel) y su patrimonio minero: un futuro incierto", en *Artigrama*, nº 34, pp. 487-501. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

SATUE, E. (1984) *El Pirineo abandonado*, Zaragoza: Gobierno de Aragón.

SAUER, C. O. (1925) 'The Morphology of Landscape', in *University of California publications in geography*. 1st edn. Berkeley: University of California Press, pp. 19-53.

SERRANO, PABLO (1978). "Carta de Pablo Serrano a la alcaldesa de Hecho (Huesca)" en *Heraldo de Aragón: Huesca*. 20 de septiembre de 1978. Y en el semanario *Andalán*, nº 185, Zaragoza, 29 de septiembre, al 5 de octubre de 1978.

SMITHSON, ROBERT. "Towards the development of an Air Terminal Site" en Flam, Jack (ed.). *Robert Smithson: he collected Writings* (1996). San Francisco: University of California Press.

TARAZONA, C. (2019) *Pinos y Penas. Repoblación forestal y despoblación en Huesca*. 1st edn. Zaragoza: Bartolo Edizioni.

TORRIJOS, I (1977). “III Symposium Internacional de Escultura en Hecho” en *Heraldo de Aragón*. 19 de agosto de 1977.

ULIBARRENA, JOSÉ (1990). Catálogo del Museo etnográfico del Reino de Pamplona. Arteta (Valle de Olla): Edición Fundación Mariscal Pedro de Navarra.

-Web: <https://museoetnograficoarteta.wordpress.com/>

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR. STELLAE, Revista de Arte (2020). Covilha (Portugal): Universidade da Beira Interior.

URGEL MASIP, ASUNCIÓN (2007): “Ocasiones perdidas en el patrimonio industrial aragonés o lo que pudo haber sido”, en Biel Ibáñez, Pilar (2007). *Jornadas de Patrimonio industrial y la obra pública*. Colección Actas, nº 71. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

VARBOVA, V.,-SCOTT, L., (2017) *Citizen engagement in the protection of cultural heritage*. París. URL. [https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user\\_upload/plp\\_uploads/policy\\_briefs/2017-23-08\\_TO\\_6\\_Cultural\\_heritage\\_and\\_engagement.pdf](https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user_upload/plp_uploads/policy_briefs/2017-23-08_TO_6_Cultural_heritage_and_engagement.pdf)

VARBOVA, V.,- ZHECHLOV, R. (2017) *Sustainable tourism: an opportunity for regions to benefit from their cultural and natural heritage*. París. . URL. [https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user\\_upload/plp\\_uploads/policy\\_briefs/TO6\\_\\_\\_\\_April\\_2018\\_Policy\\_brief\\_on\\_cultural\\_heritage\\_and\\_sustainable\\_tourism.pdf](https://www.interregeurope.eu/fileadmin/user_upload/plp_uploads/policy_briefs/TO6____April_2018_Policy_brief_on_cultural_heritage_and_sustainable_tourism.pdf)

VARINE, HUGUES DE (2009). “Musées et aménagement du territoire Quelques expériences et un essai de problématisation”. Colloque de Faro, 26 de septiembre de 2008.

VARINE, HUGUES DE (2020). *El ecomuseo singular y plural: un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Santiago de Chile: Ediciones ICOM Chile.

VICENTE REDÓN, Jaime, “Recursos museísticos en la provincia de Teruel”, en VVAA., “El futuro de Teruel. Propuestas de desarrollo para la provincia de Teruel”, *Cartillas Turolenses*, nº 8-9, IET, Teruel, 1991.

VV.AA. (2021), *En España. Fotografías, encargos, territorios 1983-2009*, Madrid: Fundación ICO.

VINDEL, JAIME (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la Energía y crisis ecosocial*. Barcelona: Arcadia.

VISSER, BIANCA. “La naturaleza como experiencia natural” en *Cultivando la naturaleza* (2004). Tegui: Fundación César Manrique.

YÚDICE, GEORGE (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

ZARDOYA, AMAYA y BLÁZQUEZ, AURELIA (2009). *Guía del Museo del Tudela*. Tudela: Edición Palacio Decanal de Tudela. Web: <http://museodetudela.com/>



Esta publicación editada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses recoge el análisis, las ideas y las reflexiones sobre los conceptos de cultura, territorio y patrimonio en torno a los cuales se articulan una serie de textos que pretenden ofrecer nuevas perspectivas para pensar y construir el territorio en áreas poco pobladas mediante la participación ciudadana y la innovación pública a través de la cultura.

