e-rph

REVISTA ELECTRÓNICA DE PATRIMONIO ARTÍSTICO



presentación

En este nuevo número de e-rph os ofrecemos siete artículos muy diversos que comparten, sin embargo, una temática común y esencial para la disciplina de la Tutela: su relación con el acceso y disfrute del Patrimonio Histórico.

Desde el ámbito legislativo, esta cuestión es abordada por Jesica Gallego en *"El derecho de visita pública en los Bienes de Interés Cultural: Análisis jurisprudencial"*, que nos proporciona una muy necesaria revisión del estado de la cuestión respecto al cumplimiento de este derecho fundamental, el cual constituye uno de los pilares básicos de nuestro sistema de protección, aunque también uno de los menos respetados.

El acceso, conocimiento, comprensión y difusión de los valores patrimoniales, que son cruciales para desarrollar en todo su significado este derecho fundamental, son, asimismo, objeto de especial análisis en e-rph 21. En primer lugar, Concepción de la Peña et. al. publican un estudio en torno a la *"Documentación, conservación y difusión de un retablo a través de la Geomática: el retablo barroco de la Iglesia de San Miguel en Murcia"*. Y, en segundo lugar, Liliana Spanedda et. al. también analizan la contribución de las nuevas tecnologías al descubrimiento, investigación y difusión de los bienes culturales presentando el caso de *"El Abrigo de Luzzanas (Ozieri, Italia): Nuevas valoraciones de los motivos rupestres pintados mediante el empleo de Dstretch"*.

La rehabilitación y recuperación funcional del Patrimonio Histórico, que es otro aspecto esencial para asegurar su disfrute público, se aborda en este número desde la perspectiva de la contribución de estas actividades al desarrollo sostenible: Por una parte, Víctor Cabrera García desarrolla una propuesta para la *"Rehabilitación y revitalización de los molinos de viento en las Islas Canarias"*,que defiende la idoneidad de devolverles su funcionalidad implantándoles una tecnología que les permita producir energía eléctrica. Y, por otra, Carmen Adams Fernández analiza una de las primeras iniciativas españolas de recuperación patrimonial con vistas a un aprovechamiento turístico sostenible en el ámbito rural en su artículo *"Hotel Castillo de Valdés Salas. Una historia de recuperación patrimonial"*.

Por último, la visita pública, con la que se abría e-rph 21, es también abordada en el marco de las instituciones del patrimonio y las iniciativas que éstas han creado en las últimas décadas, no sólo para desarrollar este derecho, sino también para impulsar nuevas formas de promoverlo conectando a los bienes patrimoniales con las tendencias culturales contemporáneas. Esta temática es el objeto de análisis de María Fernanda Melgar et. al. en *"Museos y consumo cultural. Percepciones y experiencias en la Noche de los Museos"*.

Para finalizar este número, además de la reseña realizada por María Pilar García Cuetos sobre el libro de Pilar Mogollón Cano Cortes "Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)", publicamos un artículo de Jesús Jiménez Domínguez muy relevante para todos los profesionales que abordamos el estudio del Patrimonio Histórico desde el compromiso de su didáctica y la disciplina científica de la Historia del Arte: *"Los grados de Historia del Arte en España 12 años después del Libro Blanco"*.

Esperamos que e-rph 21 os resulte tan interesante como a nosotros, y, sobre todo, ¡os deseamos unas muy Felices Navidades y un 2018 cargado de nuevos y apasionantes encuentros con el patrimonio!

El Consejo de Redacción de e-rph

e-rph

Legislación
Estudios.....6
El derecho de visita pública en los Bienes de Interés Cultural: Análisis jurisprudencial
The right of public visit to declared Cultural Properties: Jurisdictional analysis

Jesica Gallego Gómez
Graduada en Historia del Arte y Gestora Cultural

Intervención
Estudios.....39
Rehabilitación y revitalización de los molinos de viento en las Islas Canarias
Rehabilitation and revitalization of windmills in the Canary Islands

Victor Manuel Cabrera García
Doctor Arquitecto en Restauración y Rehabilitación Arquitectónica ULPGC. Profesor III de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Canarias.

Difusión
Estudios.....67
Documentación, conservación y difusión de un retablo a través de la Geomática: el retablo barroco de la Iglesia de San Miguel en Murcia
Recording, conservation and dissemination through Geomatics: the baroque altarpiece of San Miguel church in Murcia

Concepción Peña–Velasco
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia

Josefina García–León
Profesora Titular de la Universidad Politécnica de Cartagena

Paloma Sánchez Allegue
Becaria de investigación de la Universidad Politécnica de Cartagena

Estudios.....91
El Abrigo de Luzzanas (Ozieri, Italia): Nuevas valoraciones de los motivos rupestres pintados mediante el empleo de Dstretch
Luzzanas Rock Shelter (Ozieri, Italy): New insights on painting motifs throug Dstretch
Liliana Spanedda

Doctora en Historia - Dpto. Prehistoria y Arqueología – Universidad de Granada
Giovanna Dedola

Licenciada en Arqueología - Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici - Università degli Studi di Sassari

Marcos Fernández Ruiz
Colaborador del Dpto. Prehistoria y Arqueología – Universidad de Granada

Patrimonio y Desarrollo
Estudios.....117
Hotel Castillo de Valdés Salas. Una historia de recuperación patrimonial
Hotel Castillo de Valdés Salas. A history of heritage recovery

Carmen Adams Fernández
Doctora en Historia del Arte. Profesora Titular. Universidad de Oviedo.

Estudios Generales
Estudios.....137
Los grados de Historia del Arte en España 12 años después del Libro Blanco
History of Art degrees in Spain 12 years after the White Paper

Jesús Jiménez Domínguez
Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada, Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Instituciones
Estudios.....171
Museos y consumo cultural. Percepciones y experiencias en la Noche de los Museos
Professional of the social Museums and cultural consumption. Perceptions and experiences in the Night of Museums

María Fernanda Melgar
Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Profesora Ayudante de Primera en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Analía Claudia Chiecher
Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Vicedirectora del Laboratorio de Monitoreo de Inserción de Graduados en la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Romina Cecilia Elisondo
Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Vicedirectora del Laboratorio de Monitoreo de Inserción de Graduados en la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Danilo Silvio Donolo
Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Profesor Consulto en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Reseñas Bibliográficas

Reseña.....205
MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975). Cáceres: Colección Extremadura Artística. Editorial de la Universidad de Extremadura, 2017.

María Pilar García Cuetos
Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Oviedo

Legislación| Estudios

El derecho de visita pública en los Bienes de Interés Cultural: Análisis jurisprudencial

The right of public visit to declared Cultural Properties: Jurisdictional analysis



Jesica Gallego Gómez
Graduada en Historia del Arte y Gestora Cultural

Resumen
El presente artículo se centra en el estudio del marco legal existente en España en torno a uno de los principios jurídicos básicos que permiten el acceso a la cultura: el deber legal de permitir la visita pública y gratuita en los Bienes declarados de Interés Cultural (BIC), pilar básico de cualquier sociedad moderna y recogido en las distintas leyes de Patrimonio Histórico vigentes en nuestro país. Para ello, se analizará la jurisprudencia existente hasta la fecha relacionada con el derecho de visita pública mediante una serie de casos prácticos, a través de los cuales se mostrarán desde los conflictos provocados por la colisión del derecho de visita pública con otros derechos hasta la disyuntiva entre acceso a los BIC y su conservación.

Palabras clave: Acceso a la cultura. Visita pública. Patrimonio Histórico. Bien de Interés Cultural. Jurisprudencia.

Abstract
This paper delves into the study of the Spanish legal framework dealing with one of the main principles that ensure access to culture: the legal duty to allow public and free visit to Cultural Heritage properties, which is a basic pillar of any modern society, included in the various Historical Heritage laws existing in our country. For this purpose, we analyze the current jurisprudence related to the right of public visit through several practical cases, which go from the conflicts caused by the collision of the right of public visit against other rights until the dilemma between access Cultural Heritage properties and their conservation.

Keywords: Right of access to culture. Public visit. Historical Heritage. Cultural properties. Jurisprudence.



Jésica Gallego Gómez

Licenciada en Historia por la Universidad de Salamanca (2010). Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Granada (2014). Máster en Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad Complutense de Madrid (2016).

Actualmente cuenta con una beca de formación en Gestión Cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en al S.G. de Industrias Culturales y Mecenazgo y realiza distintos trabajos como Gestora Cultural independiente.

Contacto: jesicagg88@gmail.com

1.- Introducción

La protección y valoración del Patrimonio Histórico como un elemento que forma parte activa e identitaria de la sociedad no es nueva. La mayoría de los autores sitúa el nacimiento de una verdadera conciencia proteccionista en la segunda mitad del siglo XVIII, en el contexto de la Francia de la Ilustración y la posterior Revolución, momento en el que, junto a la destrucción y al vandalismo, aparecen también los primeros intentos institucionales para la conservación de los monumentos históricos con la promulgación de toda una serie de medidas oficiales, jurídicas y técnicas.

Un personaje clave en este proceso será Jean-Jacques Rousseau, uno de los primeros pensadores que introducirá la idea de la voluntad general del pueblo que tanto influirá después en la Revolución. Según Rousseau, antes de la civilización el hombre (salvaje) no conocía la propiedad, el egoísmo, la guerra, la esclavitud o los vicios, estableciendo la raíz de la desigualdad de los hombres en la constitución de la ley y del derecho de la propiedad. De hecho, en su obra *El Contrato Social nos dice que el derecho que cada particular tiene sobre sus bienes, queda siempre subordinado al derecho de la comunidad sobre todos, sin lo cual no habría ni solidez en el vínculo social, ni fuerza real en el ejercicio de la soberanía* (Rousseau, 2007:1-cap. IX). Aunque probablemente Rousseau no tenía en mente la defensa del Patrimonio Histórico al formular este enunciado, este concepto de propiedad influirá en la consideración de los bienes históricos como nacionales que surgirá posteriormente y que será vital para el nacimiento de la protección.

Pero Rousseau no será el único en preocuparse por la propiedad de los bienes históricos. Décadas después de la Revolución Francesa, Víctor Hugo encarna su ya famosa defensa de los monumentos escribiendo lo siguiente: *por más derechos de propiedad que se reconozcan, la destrucción de un edificio histórico y monumental no ha de permitirse a los especuladores (...) Hay dos cosas a valorar en un edificio: el uso y la belleza. El uso pertenece al propietario; la belleza nos pertenece a todos* (Hugo, 1832:26).

Con esta breve consigna, Víctor Hugo ponía palabras a un fenómeno que ha ido evolucionando hasta llegar a nuestros días. De hecho, esta valoración de los monumentos dará lugar con el paso del tiempo al moderno concepto de propiedad dividida elaborado por el profesor italiano M.S. Giannini (Giannini, 1976: 3-38). Debido a todo esto, la importancia de los bienes culturales es hoy una idea que está lo suficientemente asentada como para que los ciudadanos hayan podido asimilar el hecho de que aunque un bien cultural tenga un propietario privado, también tiene un carácter público; es decir, dicho bien forma también parte de la comunidad. Por ende, se entiende que la cultura y, por supuesto, la posibilidad de acceso a la misma, es uno de los pilares de cualquier sociedad moderna, un derecho que en la actualidad encontramos recogido y regulado por diversos ordenamientos jurídicos.

Teniendo esto en cuenta, el presente artículo se centrará en el estudio, desde un punto de vista tanto teórico como práctico, del marco legal existente sobre uno de los principios jurídicos básicos que permiten el acceso a la cultura: el deber legal de permitir la visita pública y gratuita en los Bienes declarados de Interés Cultural, ya sean muebles o inmuebles, que se encuentran dentro del territorio nacional, algo que se constituye como un deber para los propietarios y un derecho para los ciudadanos.

Para ello, se analizará la jurisprudencia existente hasta la fecha en España relacionada con el derecho de visita pública, un estudio que pondrá de manifiesto las dificultades existentes a la hora de reclamar o imponer este deber y la poca concienciación que existe por parte de los titulares y los ciudadanos a la hora de establecer su cumplimiento.

2.- El derecho de visita pública en los Bienes de Interés Cultural: marco jurídico

Si hay algo que no puede negarse es que la cultura de un Estado, entendiéndose el término cultura en el sentido más amplio, constituye el principal testimonio del mismo y, a su vez, un instrumento de vital importancia para la formación de la personalidad de sus habitantes. De este modo, y en gran parte gracias al nacimiento de los llamados "Estados del Bienestar", el acceso a aspectos como la educación o la cultura se han convertido en una necesidad social de tal calado que su garantía es imprescindible para el desarrollo individual y comunitario del hombre.

Llegados a este punto, a lo largo del siglo XX se hace cada vez más evidente la necesidad de un marco jurídico adecuado en materia de Patrimonio Histórico, motivo por el cual la protección y regulación del Patrimonio Cultural se ha ido introduciendo en el contexto del derecho internacional y en el propio de cada nación. Así nacen los derechos fundamentales de tercera generación[1], ya que la conexión de este sistema de derechos con el de las necesidades humanas está en la base del reconocimiento de los mismos (López Bravo, 1999a:148-151). Resulta evidente, por tanto, que los derechos culturales forman parte del inventario de derechos humanos, una vinculación que puede rastrearse hasta la Carta de las Naciones Unidas (1945).

Centrándonos ya en el caso español, hay que decir que la Constitución Española de 1978 (CE) supuso un gran paso adelante, al menos en lo que a materia jurídica se refiere, en el reconocimiento del derecho social a la cultura con la inclusión del artículo 44, que dispone lo siguiente:

> *1. Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.*
> *2. Los poderes públicos promoverán la ciencia y la investigación científica y técnica en el beneficio del interés general.*

Junto a este, encontramos también los artículos 45 y 46, a través de los cuales, especialmente del 46, el derecho social a la cultura encuentra la vía adecuada para desarrollarse con mayor contundencia con la siguiente fórmula: *los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del Patrimonio Histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico*

[1] Una de las clasificaciones más conocidas de los Derechos Humanos es aquella que distingue tres generaciones de los mismos basándose en un enfoque periódico. Los derechos de primera generación surgen con la Revolución Francesa y están formados por los denominados derechos civiles y políticos, derechos que corresponden al individuo frente al Estado. Los de segunda generación son derechos de tipo colectivo que surgen durante la primera mitad del siglo XX para procurar mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos y están sujetos a las condiciones económicas de los Estados. Por último, los derechos de tercera generación surgen de la necesidad de cooperación entre las naciones, su titular es el Estado y pertenecen a grupos de personas que tienen un interés colectivo común, como el derecho de todos los países a beneficiarse del Patrimonio común de la humanidad o de un país a elegir su propio gobierno.

y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este Patrimonio[2].

Así pues, es preciso aclarar que, aunque este derecho se encuentra recogido en el marco de lo que la constitución denomina "principios rectores de la política social y económica" y, por lo tanto, se trata de un derecho de tercera generación, aunque no subjetivo e individualizable, sino de un derecho colectivo, los artículos 44, 45 y 46 no son puras recomendaciones, son preceptos de obligado cumplimiento que en su interpretación y aplicación cuentan con el apoyo de los tratados internacionales, de los principios constitucionales y de la realidad social (Álvarez Álvarez, 2004:845).

En consecuencia, el hecho de que cualquier persona tenga acceso a la cultura tiene dos significados. Por un lado, los ciudadanos deben tener la capacidad de apreciar los productos culturales, algo que implica la necesidad de recibir la formación adecuada y, por otro, deben poder acercarse a esos bienes para conocerlos, visitarlos y disfrutarlos. Lógicamente, esto vincula a los poderes públicos y al sector privado con una serie de obligaciones que exigen una actuación activa y una legislación adecuada que haga efectivas estas dos facetas.

De este hecho puede derivarse, por tanto, que cualesquiera que sean los responsables de los Bienes Culturales del territorio español, están en la obligación de facilitar el acceso a la cultura de todos sus ciudadanos por ser una necesidad social, siendo uno de los medios principales que existen para materializar este acceso la facilitación de la visita pública y gratuita.

Según José Mª Abad Liceras, la visita pública a los bienes culturales supone la creación de una relación jurídica especial, caracterizada por una doble faceta al constituirse como un auténtico derecho-deber. Desde el punto de vista positivo, hay que decir que la visita pública constituye un derecho subjetivo y universal, ya que se trata de un derecho de origen legal, que se reconoce e impone en normas con rango de ley formal; constituye una facultad reconocida y garantizada a una persona por el ordenamiento jurídico y puede ser ejercitado por cualquier persona física, atendiendo al carácter de los Bienes Culturales como verdaderos bienes de disfrute colectivo. Desde la perspectiva contraria, la visita pública también se configura como un auténtico deber legal, caracterizado por: la atribución del mismo a los propietarios o titulares de los Bienes Culturales como sujetos pasivos; la delimitación de un rango de acción a los bienes que ostentan la máxima categoría de protección y la posibilidad de su exención total o parcial, atendiendo a la garantía de otros derechos, como el derecho a la propiedad privada, a la inviolabilidad del domicilio o el respeto a la intimidad personal y familiar, todos ellos recogidos en la Constitución Española de 1978 (Abad Liceras, 2002:36 - 39).

Si los propietarios o titulares de los Bienes Culturales constituyen el sujeto pasivo del deber de permitir la visita pública, los sujetos activos serán, por un lado, los ciudadanos, que se encuentran legitimados para solicitar a los poderes públicos la adecuada observancia del

[2] El único antecedente a este artículo en la historia del constitucionalismo español es el artículo 45 de la Constitución de 1931, que dice: toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación.

deber legal y, por otro, las Administraciones Públicas, que son las que en última instancia deben garantizar el efectivo cumplimiento de este deber. Debido a su implicación como sujeto activo y pasivo, en tanto que son titulares de gran parte de los Bienes Culturales de nuestro país, la posición de la Administración resulta ambigua en muchas ocasiones, ya que a pesar de tener que velar por su cumplimiento, es una de las grandes incumplidoras de este deber.

De forma específica, la obligación de permitir la visita pública a los Bienes de Interés Cultural ha estado presente en las leyes de Patrimonio Histórico españolas desde la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español (LPHE) en 1985.

Pero, ¿qué es lo que establece la ley estatal de Patrimonio Histórico con respecto a la visita pública? En el artículo 13.2, la ley obliga a los propietarios, por un lado, a permitir y facilitar la inspección por parte de los organismos competentes y su estudio a los investigadores, previa solicitud razonada, y, por otro, a permitir la visita pública de los bienes declarados como BIC al menos cuatro días al mes, en días y horas previamente señalados. Asimismo, contempla la posibilidad de dispensar de tal obligación, total o parcialmente, cuando medie causa justificada, aunque no concreta cuáles pueden ser esas causas. Además, en el Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español se especifica que la visita debe permitirse al menos cuatro horas en esos cuatro días y que la información debe estar visible en un lugar que sea compatible con los valores artísticos del bien. El caso de los bienes muebles es diferente, ya que debido a la posibilidad de movilidad se podrá sustituir esta obligación por el depósito del bien en un lugar adecuado durante un periodo máximo de cinco meses cada dos años.

Tras esta ley, y siguiendo lo establecido en ella en la mayoría de los casos, cada Comunidad Autónoma española elaborará su propia legislación en materia de Patrimonio Histórico y, como es lógico, el artículo referido al deber de permitir la visita pública va a estar presente en todas ellas, sin excepción. No obstante, y a pesar de que todas toman como referencia principal la norma estatal, las diferencias en cuanto a la redacción de este precepto en las distintas Autonomías son notables en aspectos como los días y horas de gratuidad, la posición y visibilidad de los horarios, los motivos de dispensa y las sanciones impuestas por su incumplimiento[3].

De este modo, contamos con dieciocho leyes diferentes, cada una con sus características propias, de tal forma que puede observarse cómo en algunas Comunidades Autónomas reducen considerablemente las garantías sobre el derecho de visita pública, siendo mucho más escuetas, mientras que en otras desarrollan con amplitud el precepto e introducen aspectos relativos a las obligaciones de la Administración, al derecho de privacidad o a la posibilidad de otorgar indemnizaciones y ayudas para su cumplimiento.

[3] Todas las leyes de Patrimonio Histórico vigentes en España tipifican el no cumplimiento de este deber como una infracción administrativa, radicando la diferencia en el nivel de gravedad que se le otorga. La diferencia principal se encuentra en el tipo de sanciones impuestas, que pueden variar desde los 600 euros a los 60.000, en el caso de las infracciones leves, y de 6.000 a unos 150.000, aproximadamente, en el caso de las graves.

3.- La visita pública en la jurisprudencia española: casos prácticos

La jurisprudencia existente en España relativa a la visita pública es bastante limitada si la comparamos con otros aspectos relacionados con el Patrimonio Histórico. No obstante, sí que existen algunos casos de relevancia, que se tratarán en profundidad en el resto del artículo[4]: el Pazo de Meirás en Sada (A Coruña), la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid del año 2013, la Catedral de Ávila, la Casa Castelao en la Villa de Rianxo (A Coruña), La Cueva de la Pileta (Málaga), el Alto Horno nº1 de Altos Hornos de Vizcaya y el Castillo de Villasar de Dalt (Barcelona).

Dado que algunos de estos casos se fundamentan en problemáticas similares, se analizarán las sentencias derivadas de los mismos de forma trasversal, agrupándolas en cinco grandes temas, en los que se resumen tanto los conflictos que pueden surgir derivados de este derecho como los actores protagonistas en cada uno de ellos, véase la Iglesia Católica, la Administración Pública y los propietarios particulares: los problemas derivados de la existencia de una ley de ámbito estatal y diecisiete autonómicas; el conflicto entre la Iglesia y la Administración pública debido a la consideración de algunos bienes como lugar cultural y de culto; la colisión entre la visita pública y la propiedad privada y, más en concreto, con el derecho a la intimidad personal y familiar; las obligaciones derivadas de la visita pública para los propietarios particulares; y, por último, el difícil equilibrio entre el acceso a los BIC y la adecuada conservación de los mismos.

3.1. El conflicto entre la ley estatal y las leyes autonómicas

La compleja relación entre el derecho estatal y el ordenamiento autonómico afecta de forma muy particular a la protección del Patrimonio Histórico. Dejando a un lado el análisis concreto del reparto de competencias que afecta a cada ámbito, lo que puede encontrarse en la mayoría de obras generales sobre el régimen jurídico del Patrimonio Cultural, puede decirse que se aprecian contradicciones significativas entre la LPHE y el ordenamiento autonómico en esta materia, que en muchas ocasiones actúa como si su competencia fuera plena. Sin embargo, la legitimidad del Estado para dictar una Ley general sobre el Patrimonio Histórico no es discutible (Barrero Rodríguez, 2009:35-36). De hecho, fue reconocida por el Tribunal Constitucional (TC) en su sentencia 17/1991, de 31 de enero, resolutoria de los recursos de inconstitucionalidad que se interpusieron contra la LPHE[5]. No obstante, la cuestión no quedó definitivamente resuelta en cuanto que el

[4] Aunque probablemente los casos estudiados sean los más paradigmáticos para este estudio, no son los únicos en los que la visita pública ha entrado en conflicto con otros preceptos o normativas. Prueba de ello es la sentencia de 15 de marzo de 1994 del Tribunal de Justicia de la Unión Europea, que declaró que el Estado español estaba incumpliendo los artículos 7 y 59 del Tratado Constitutivo de la Comunidad Económica Europea, relativos al principio de no discriminación y libertad de prestación de servicios, al aplicar el artículo 22 del Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. Conforme a lo establecido en este artículo, los ciudadanos españoles, los extranjeros residentes en España y los jóvenes menores de veintiún años de otros estados miembros de la CEE podían acceder gratuitamente a los museos estatales, mientras que los nacionales de los demás Estados miembros debían abonar una entrada.

[5] Las Comunidades Autónomas impugnaron numerosos preceptos relacionados con la propia definición y concreción del Patrimonio Histórico (artículos 1, 3 y 9); las limitaciones establecidas a la facultad de disposición de los bienes que lo integran (artículo 38); el régimen de expropiación (artículos 30 y 32); la

reconocimiento de esta potestad no se vio acompañado de una delimitación precisa de su alcance. Es cierto que el TC no declaró inconstitucionales ninguno de los artículos que habían sido recurridos por las Comunidades Autónomas, pero tampoco se pronunció sobre el contenido de la potestad reconocida al Estado por el artículo 149.1.28 de la CE y otros títulos competenciales relacionados.

Veintiocho años después de la aprobación de la LPHE, la Comunidad de Madrid promulgó su segunda ley de protección del Patrimonio Histórico, la Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, una de las últimas en aprobarse en territorio español, a excepción de la reciente Ley 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia. Lejos de aprovechar la publicación de esta nueva Ley para corregir las deficiencias de algunos aspectos de la LPHE, puestas de relevancia a lo largo de casi treinta años de experiencia en protección del Patrimonio Cultural, tal y como nos indica Ana Yáñez en la Ley 3/2013 no existe un compromiso claro con la educación, ni con la difusión de los valores que representan los Bienes Culturales, no se ha otorgado un papel siquiera secundario a la ciudadanía, la conservación preventiva apenas aparece y las obligaciones que asumen los poderes públicos están diluidas en una redacción bastante laxa repleta de "podrán" (Yáñez, 2013:94).

Tras su promulgación, un grupo de cincuenta y siete Senadores de los Grupos Parlamentarios Socialista y Mixto consideraron que parte de esta Ley 3/2013 rebajaba el nivel de protección de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico respecto a lo que establece la Ley estatal, por lo que interpusieron un recurso de inconstitucionalidad contra la formulación de los siguientes artículos: 2.2, 4.2, 8.5, 19.2, 23.1, 23.2, 24.2, 24.5, 26.1 y 27, que es el que regula el régimen de visita pública en los BIC. Dicho recurso fue admitido a trámite el 8 de octubre de 2013 y se resolvió mediante la STC 122/2014, de 17 de julio de 2014.

El contenido original del artículo 27 de la Ley 3/2013 decía lo siguiente: *los titulares o poseedores de bienes inmuebles de titularidad pública declarados de Interés Cultural deberán permitir la visita pública al menos una vez al mes. La Consejería competente en materia de patrimonio histórico podrá dispensar de dicha obligación cuando concurra causa justificada.*

En base a lo que establece la LPHE en su artículo 13.2., los recurrentes consideran que con el contenido del artículo 27 se produce la plena derogación del principio de difusión de los Bienes de Interés Cultural de titularidad privada y de los muebles de titularidad pública, pues solo permite la visita pública de modo restringido a los bienes de titularidad pública, sin especificar nada sobre los inmuebles de titularidad privada o los bienes muebles de titularidad pública. Este régimen afectaría al disfrute de los mismos y, en consonancia, a su

competencia estatal en relación con los diferentes instrumentos y técnicas al servicio de la difusión y conocimiento de los Bienes Históricos (artículos 2.2 y 3, 12.1, 13.1, 26.1, 51.1 y 53); su potestad para la ejecución de la Ley (artículo 6.b); o algunas cuestiones relativas a la competencia de cooperación atribuida a los municipios (artículo 7). No recurrieron, sin embargo, ninguno de los artículos que definen el régimen jurídico de los bienes inmuebles con la excepción del artículo 18, en el que se dispone que tras declarar que los Bienes de Interés Cultural son inseparables de su entorno, su desplazamiento deberá ser acordado conforme al procedimiento previsto en el artículo 9, párrafo 2 de la LPHE, es decir, el que corresponde a la declaración como BIC, que según este precepto corresponde al Estado. Aunque la Sentencia respaldó la constitucionalidad de estos artículos, la interpretación de la que fue objeto el artículo 9 hará que la competencia pase finalmente a las Comunidades Autónomas.

función social, lo que determina la vulneración de los artículos 46, en cuanto a la conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico, y 149.1.28, de la competencia estatal de defensa de tales bienes contra la expoliación, de la Constitución. De esta forma, los recurrentes se ciñen a la falta de referencia a los bienes muebles y a los inmuebles de titularidad privada, sin cuestionar la reducción de los días de visita pública establecidos en la LPHE.

La Asamblea de Madrid, por su parte, señala en su argumentación que no puede aceptarse la relación que el recurso establece entre el acceso, contemplación y disfrute de los bienes, cuya visita regula este precepto autonómico, con la defensa frente a la expoliación del artículo 149.1.28 CE; que la no inclusión de los bienes muebles no implica necesariamente que no puedan ser visitados de ningún modo; y que la Ley autonómica contiene suficientes previsiones protectoras de estos bienes, y aun de muebles que ni siquiera han sido declarados de interés cultural, para preservarlos de su posible expoliación. Además, sostiene que corresponde a la Comunidad de Madrid, en exclusiva, la regulación del régimen de visitas a los bienes de interés y en el caso de los bienes de titularidad privada, el derecho de los ciudadanos a la difusión del Patrimonio Histórico se modula para proteger otros legítimos derechos derivados del derecho de propiedad y del derecho al domicilio.

Una vez presentadas las alegaciones de ambas partes, la reflexión emitida por el TC parte del hecho de que la función social última de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, y en especial de los que son declarados formalmente BIC, es asegurar que dichos valores puedan ser conocidos y disfrutados por todas las personas, siendo este fin último el que justifica las medidas que se adopten para impedir su destrucción o deterioro. Por ello, configurar como vinculante un sistema de visita pública de mínimos, que impida que los bienes que hayan sido calificados como BIC queden completamente sustraídos al goce de todos aquellos que no sean sus titulares, es un medio necesario para garantizar esta función social y, por tanto, debemos entender que la sujeción de los bienes muebles y de los inmuebles de titularidad privada a un sistema de visitas de mínimos, tal como dispone el artículo 13.2 de la LPHE, se ajusta plenamente a la extensión limitada que tiene la competencia exclusiva estatal mediante el artículo 149.1.28 de la CE. Ahora bien, prosigue en esta reflexión, la regulación de la visita pública de los BIC, más allá del régimen mínimo orientado a garantizar su función social, defendiéndolos así de esta clase de expoliación, puede sin duda servir a otras finalidades de entre las que son propias del Patrimonio Histórico, por lo que las Comunidades Autónomas con competencia en la materia están habilitadas para proceder a tal regulación, siempre que con ésta no se menoscabe la competencia estatal.

En este contexto, el TC considera que tanto al prever un régimen de visita pública inferior a la norma estatal como al excluir la mención a los bienes muebles y a los inmuebles de titularidad privada, la Ley 3/2013 incurre en una contradicción en su artículo 27, excediéndose de la competencia autonómica e invadiendo las competencias atribuidas al Estado por el artículo 149.1.28 de la CE.

Por lo tanto, el TC declara inconstitucional el artículo 27 de la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, al igual que todos los demás artículos impugnados a excepción del 26.1. Con esta decisión, aparte de clarificar en cierta medida algunos de los conflictos competenciales entre el ordenamiento estatal y autonómico en materia de Patrimonio Histórico, el TC contribuye al establecimiento de unos estándares mínimos en

cuanto a la visita pública: los recogidos en el artículo 13.2 de la LPHE, que deberían ser respetados en las futuras normas de protección del Patrimonio Cultural que puedan surgir al amparo de las Comunidades Autónomas.

3.2. La visita pública y el derecho a la intimidad personal y familiar

El derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen quedó establecido en la CE de 1978 mediante el artículo 18, y fue desarrollado posteriormente por la Ley Orgánica 1/82, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

Sin embargo, el ejercicio del derecho a la intimidad no es ilimitado, tal y como se desprende de la Exposición de motivos de la Ley Orgánica 1/82, de 5 de mayo. El límite de este derecho se encontraría en el carácter de la intromisión, mejor dicho, en el carácter ilegítimo de la intromisión, reconociendo expresamente en el artículo 8.1 que no se reputarán intromisiones ilegítimas las actuaciones autorizadas o acordadas por la Autoridad competente de acuerdo con la ley, ni cuando predomine un interés histórico, científico o cultural relevante. Por lo tanto, cuando el fin y los efectos de una inspección se reducen a la defensa del Patrimonio Histórico, no puede pensarse en un atentado a la intimidad privada o al derecho de propiedad (Nieto, 1987:30).

Pero, ¿cómo afectan estas limitaciones al derecho de acceso a los BIC del Patrimonio Histórico Español? ¿Y a las actuaciones de la Administración? Los mecanismos de concreción de que puede hacer uso la Administración con respecto al deber de conservación y el derecho de acceso a la cultura pasan por la inspección de la situación de los BIC y la garantía de la visita pública y gratuita a los mismos. La información necesaria sobre el estado de conservación de los BIC lleva aparejada en muchos casos la entrada en el domicilio de los particulares, algo que es preciso compatibilizar con el derecho a la inviolabilidad del domicilio. Con la regulación constitucional de este derecho y la indefinición de la LPHE en este aspecto, no se deja margen a la Administración para que ordene por sí misma la entrada de sus agentes, necesitándose resolución judicial. Esto implica que en caso de que la Administración lleve a cabo actos de inspección habilitada por la LPHE, pero sin la autorización judicial, tal actividad puede ser reputada como inconstitucional y las pruebas obtenidas pueden carecer de valor en un subsiguiente procedimiento administrativo sancionador o proceso penal (Alonso Ibáñez, 1992:290-296). Igualmente, en lo que respecta a la visita pública, cuando ésta colisiona con algún otro derecho, serán los tribunales los que deban valorar en cada caso los intereses en conflicto.

Debido a esto, el derecho a la intimidad personal y familiar y a la inviolabilidad del domicilio es uno de los aspectos principales a tener en cuenta a la hora de estudiar la visita pública, sobre todo si hablamos de BIC inmuebles, ya que tanto la inspección de los mismos por parte de la Administración como la permisión de la visita pública, dos de los mecanismos básicos con los que cuenta para garantizar el deber de conservación y de acceso a la cultura, implican la entrada en el domicilio de algunos propietarios particulares.

Evidentemente, juzgar el frágil equilibrio que existe entre dos derechos tan importantes como son el derecho a la intimidad personal y familiar y el derecho de acceso a la cultura, no es nada fácil. No obstante, en los últimos años, son varios los casos que han llegado a

los tribunales españoles, destacando tres de ellos: el del Pazo de Meirás, el de la Casa Castelao y el del Castillo de Vilassar de Dalt.

Sin duda, uno de los casos más polémicos y conocidos de los últimos años, si no el que más, es el protagonizado por el Pazo de Meirás, el inmueble propiedad de la familia Franco situado en Sada (A Coruña). El conflicto en torno al Pazo de Meirás puede dividirse en dos vertientes, ampliamente relacionadas y que derivan en un proceso judicial extenso y complejo. Por un lado, la vertiente ocasionada por la intención de la Xunta de Galicia de realizar una visita pública al Pazo con fines de inspección el 30 de agosto de 2007. Por otro, la pretensión por parte de la propietaria del Pazo de la suspensión del Decreto 299/2008, de 30 de diciembre, que declaró Bien de Interés Cultural, con la categoría de sitio histórico, las Torres de Meirás.

El inicio de este caso puede situarse el 23 de agosto de 2007, momento en que la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia comunica a la propietaria del Pazo de Meirás la realización de una visita con fines de inspección y de un reportaje fotográfico completo el día 30 del mismo mes, inspección que de no permitirse llevaría aparejada una multa de hasta 60.000 euros según lo dispuesto en la Ley 8/1995, de 30 de octubre, de Patrimonio Cultural de Galicia, vigente en ese momento. La propietaria del inmueble interpone un recurso de casación contra esta resolución, que se resolverá en pieza separada de medidas cautelares en el Auto del Tribunal Superior de Justicia de Galicia de 9 de octubre de 2007.

Como puede deducirse del razonamiento jurídico realizado por el TSJ Galicia en este Auto, la parte recurrente alega como argumento principal para solicitar la suspensión de la inspección y el reportaje fotográfico que esta medida no respeta su derecho a la inviolabilidad del domicilio. Ante este argumento, el Tribunal recurre a la jurisprudencia anterior y concluye que en la ponderación de los intereses enfrentados goza de prevalencia el interés público sobre el particular. Para respaldar esta afirmación se recurre, en primer lugar, a la apariencia de buen derecho que se desprende de la actuación de la Administración, que sienta como punto de partida la inclusión del Pazo de Meirás en el Inventario General de Patrimonio Cultural de Galicia, una inclusión que no fue recurrida en su momento. Asimismo, basándose en lo que establece el artículo 26 de la Ley 8/1995, que dispone que los propietarios, poseedores y demás titulares de derechos reales sobre los bienes integrantes del patrimonio cultural de Galicia facilitarán el acceso con fines de inspección, a la Administración competente, la Administración estaría ejerciendo una potestad legalmente reconocida al inspeccionar el Pazo.

Por lo tanto, el Auto certifica que la inspección recurrida no tiene otra finalidad que la comprobación por parte de los técnicos de la Administración del estado actual y el nivel de conservación del edificio y su entorno. Asimismo, aclara que el reportaje fotográfico que se pretende realizar debe limitarse a todas aquellas fotografías que revelen el estado del edificio y su entorno, sin otro uso que su incorporación al expediente, garantizando así el derecho constitucional a la intimidad personal y familiar.

Desestimado el recurso, la propietaria del Pazo de Meirás interpone un nuevo recurso contra el citado Auto, que se resuelve en la STS de 9 de octubre de 2009. En esta sentencia, se avala la decisión del Auto anterior de permitir la inspección del inmueble por parte de la Administración, pero no ocurre lo mismo con la autorización para la realización de un

reportaje fotográfico completo. Según lo expuesto por el TS, la restricción de un derecho debe ser proporcionada al objetivo perseguido, hecho que no se respetó en el Auto anterior al simplemente resolver que no había lugar a la suspensión, es decir, el TSJ Galicia debió proceder a una modulación de la medida impuesta por la Administración delimitando cuáles eran las partes del edificio de las que se debía realizar la constatación fotográfica. De esta forma, al no haber accedido a la suspensión del reportaje fotográfico completo, se contravino la doctrina constitucional y del TEDH sobre la protección del domicilio.



Imagen 1: Concentración frente al Pazo de Meirás en mayo de 2009. Autor: Carlos Pardellas. Fuente: farodevigo.es

Finalmente, la inspección del Pazo de Meirás por parte de los técnicos de la Xunta de Galicia se realizó en abril del año 2008, ocho meses después de lo dispuesto en un principio, iniciándose en agosto de ese mismo año los trámites para su declaración como BIC, lo cual se produjo mediante el Decreto 299/2008, de 30 de diciembre. Como era de esperar, la propietaria del Pazo recurre este Decreto, que tras varios recursos es confirmado por la STS, de 29 de septiembre de 2010. Al declararse el Pazo de Meirás como BIC en el año 2008, entraba en juego otra de las obligaciones para los propietarios prevista en el artículo 26 de la antigua Ley de Patrimonio Cultural de Galicia: la de permitir la visita pública y gratuita al menos 4 días al mes, que se aplica solamente a los bienes declarados formalmente como BIC. No obstante, la motivación principal de la parte recurrente para solicitar la anulación de esta declaración se basa en el perjuicio económico que ocasionaría para los propietarios permitir la visita pública y no en el respeto a la intimidad personal y familiar.



Imagen 2: Visitantes en el Pazo de Meiras en 2013. Autor: Gabriel Tizón. Fuente: elpais.com.

La última sentencia relacionada con la declaración como BIC del Pazo de Meirás es la STS de 29 de septiembre de 2009, por la que se ratifica la declaración de BIC de las Torres de Meirás. Sin embargo, el conflicto ha continuado fuera de los tribunales, teniendo además una amplia cobertura en la prensa local y nacional. Las visitas públicas al Pazo de Meirás comenzaron en marzo del año 2011, en que se llegó a un acuerdo con la Xunta de Galicia para sufragar los gastos de seguridad y organización de las mismas. Tras dos años, la Xunta decide rescindir el convenio, momento desde el cual no se han dejado de suceder los problemas e impedimentos por parte de la familia Franco para la visita del Pazo, a pesar de que existe un calendario de visitas regulado[6]. De hecho, desde el año 2016 se han multiplicado las quejas de los visitantes que no han podido reservar la visita en los días establecidos o incluso habiéndolo hecho se han encontrado el edificio cerrado a su llegada. La situación ha empeorado hasta tal punto que en el último año, las visitas, gestionadas actualmente por la Fundación Nacional Francisco Franco, han sido paralizadas durante largas temporadas alegando motivos de seguridad[7]. Las administraciones locales, por su parte, no han cesado en todo este tiempo en su empeño de que el pazo sea devuelto al pueblo gallego. A finales de septiembre de 2017 la Xunta de Galicia aprobó la creación de una comisión de expertos que analice cómo llevar a cabo la devolución del pazo al patrimonio público. Por otro lado, el pasado 13 de octubre se aprobó también el Plan General de Ordenación Municipal (PGOM) de la localidad coruñesa de Sada, que contempla un plan especial de protección para el Pazo de Meirás y su entorno y para que sean devueltos sin coste alguno al patrimonio público. Se trata de la primera ocasión en que un documento legal establece por escrito la posibilidad de que el pazo pase a ser propiedad del Estado[8].

[6] https://elpais.com/ccaa/2013/05/23/galicia/1369336758_903090.html [consulta: 29/10/2017].
[7] http://www.publico.es/politica/fundacion-franco-cancela-visitas-al-pazo-meiras-motivos-seguridad.html [consulta: 29/10/2017].
[8] http://www.publico.es/politica/xunta-aprueba-plan-urbanistico-preve-devolucion-pazo-meiras.html [consulta: 22/10/2017].

Como vemos, cada vez son más las voces que reclaman la devolución legal del Pazo de Meirás, un hecho que de producirse acabaría con un largo conflicto que, por el momento, parece estar lejos de solucionarse.

Un caso muy parecido al que se acaba de exponer del Pazo de Meirás es el que afectó a la Casa Familiar de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, figura de gran relevancia en la España de la primera mitad del siglo XX y uno de los padres del nacionalismo gallego. El conflicto surge con la promulgación del Decreto 61/2009, de 12 de marzo, que declaró Bien de Interés Cultural, con la categoría de sitio histórico, la Casa Castelao en la villa de Rianxo, provincia de A Coruña. Al igual que ocurría con el Pazo de Meirás, la familia de Rodríguez Castelao, propietarios del inmueble, interpone varios recursos contra este Decreto, culminando el proceso con la STS de 21 de febrero de 2012.



Imagen 3: Fachada principal de la Casa Castelao en Rianxo. Autor: Luis Miguel Bugallo Sánchez. Fuente: wikipedia.org.

Uno de los principales argumentos de la parte recurrente en este caso es que el interés privado quedaría afectado por la declaración al deber abrir la casa al público, ya que constituye la vivienda habitual de la familia. Sin embargo, según el TS en el Decreto 61/2009 queda sobradamente probado el interés cultural de la vivienda, siendo evidente el interés general que supone, aunque esta prevalencia del interés público no implica que los intereses que defiende el recurrente no sean también dignos de consideración y protección. Por tanto, si bien los intereses particulares no pueden desactivar el deber de acceso que establece el artículo 26.3 de la Ley 8/1995, sí que deben ser considerados para que el cumplimiento de la obligación legal sea en el modo menos gravoso posible para la propiedad, recogiéndose en este punto como antecedente, precisamente, la STS de 29 de septiembre de 2010, que declaraba BIC las Torres de Meirás, siendo el mismo argumento de aplicación este caso. En consecuencia, el TS no ha lugar al recurso de casación interpuesto y ratifica la declaración como BIC de la Casa Castelao.

La prevalencia del interés general sobre el particular está presente también en el caso del Castillo de Vilassar de Dalt, declarado Monumento Histórico-Artístico en el año 1931 y BIC desde la promulgación de la LPHE. En julio del año 2002, los propietarios del Castillo de Vilassar de Dalt formulan una petición de dispensa total de la visita pública a la Dirección General del Patrimonio Cultural, basándose en lo dispuesto en el artículo 30.2 de la Ley 9/1993,de 30 de septiembre, de Patrimonio Cultural Catalán. Al haber transcurrido tres meses sin que la Administración dictase resolución alguna, se concede la dispensa por silencio administrativo positivo mediante Resolución del 29 de octubre de 2002, según lo dispuesto en el artículo 43.2 de la Ley del Procedimiento Administrativo Común.

Aunque gran parte del conflicto presente en este caso se basa en la confirmación o no de la resolución que otorgó la dispensa total de la visita pública mediante silencio administrativo, lo realmente interesante son los motivos alegados por los propietarios para solicitar esta dispensa en primer lugar y en la valoración del TSJ Cataluña en la Sentencia del 26 de junio de 2007 de dichos argumentos.

La petición de esta dispensa por parte de los propietarios se ampara en el artículo 30.2 de la Ley de Patrimonio Cultural Catalán, que contempla que la Administración podrá dispensar, total o parcialmente, del régimen de visita pública a los bienes en casos justificados, precepto que es calificado por el TSJ Cataluña en el fundamento jurídico quinto de esta sentencia como un verdadero concepto jurídico indeterminado, ya que en ningún momento la Ley concreta en qué pueden consistir esos casos justificados. En este caso, los propietarios alegan como motivo justificado que el Castillo de Vilassar de Dalt constituye la residencia habitual de la familia. Esta petición, fue estimada parcialmente por la resolución de 15 de septiembre de 2003 del Consejero de Cultura de la Generalitat de Cataluña, en la que se concedió una dispensa parcial espacial de las visitas, excluyendo del recorrido los lugares vinculados directamente con la vida doméstica. No obstante, los propietarios consideran insuficiente esta dispensa e interponen un nuevo recurso.



Imagen 4: Vista del Castillo de Vilassar de Dalt. Fuente: costadebarcelonamaresme.cat.

El TSJ Cataluña, sin embargo, considera en este aspecto que la resolución anterior minimizó en lo posible las molestias para los propietarios, no resultando irrazonable o desproporcionada en la medida en que limita el régimen de visitas a los espacios más vinculados con el carácter histórico del edificio. En cambio, sí considera inapropiado que no se otorgara también una dispensa temporal, ya que considera que el mantenimiento de los cuatro días mensuales que establece la Ley de Patrimonio Cultural de Cataluña incide en la vida familiar de los propietarios del Castillo. Así, en esta sentencia, el TSJ Cataluña falla la estimación parcial del recurso interpuesto en lo relativo a las fechas en que deben producirse las visitas públicas al Castillo de Vilassar de Dalt, limitándolas al primer martes de cada mes, exceptuando el mes de agosto.

Contra esta sentencia, los propietarios del Castillo interpusieron un nuevo recurso, que se resolvió mediante el ATS de 20 de noviembre de 2008, que desestimó dicho recurso y confirmó la STSJ Cataluña del 26 de junio de 2007. Agotados los recursos, finalmente se firma un convenio entre el Ayuntamiento de Vilassar de Dalt y los propietarios del Castillo que permitirá abrir ciertas zonas del inmueble 11 días al año, aunque no los primeros martes de cada mes como indicó el TSJ Cataluña, sino en fechas señaladas para la localidad.

Como puede comprobarse en los tres casos expuestos, la tendencia seguida por los tribunales, siempre y cuando las medidas adoptadas estén amparadas en la ley y no sean desproporcionadas, es la prevalencia del interés general de los bienes declarados formalmente como BIC frente a los intereses de los particulares o propietarios de los mismos.

3.3. La visita pública y las obligaciones derivadas para los propietarios

Las obligaciones derivadas de una declaración como BIC de un inmueble ocasionan unos gastos económicos que no todos los propietarios están dispuestos o preparados para asumir, por lo que constituirán uno de los argumentos principales tanto a la hora de recurrir la declaración como BIC como de solicitar la dispensa total o parcial de la visita pública.

Con la promulgación de la LPHE en el año 1985 se establecieron determinadas medidas de fomento del Patrimonio Cultural. Entre ellas se encontraban una serie de beneficios fiscales, como la exención del impuesto sobre bienes inmuebles y una preferencia en cuanto al acceso al crédito oficial de la financiación de obras de conservación, mantenimiento y rehabilitación, además de lo que comúnmente se conoce como el "uno por ciento cultural" (Fernández Guerrero, 2012:50). Estas medidas de fomento han tenido siempre en la legislación una gran importancia conceptual, ya que constituyen uno de los mecanismos principales con los que el legislador ha querido paliar las imposiciones establecidas para los bienes históricos. No obstante, en los últimos años hemos asistido a la reducción o suspensión de algunas de estas medidas, como las subvenciones a la rehabilitación de inmuebles históricos o la suspensión del uno por ciento cultural durante los años 2012 y 2013, medidas que han causado verdaderos estragos en nuestro Patrimonio Cultural (Yáñez, 2013:106). Algunas de ellas se han repuesto, o incluso incrementado, prueba de ello es la decisión de aumentar al 1,5% cultural desde el 15 de octubre de 2013. Aun así, la aportación real de estas medidas de fomento sigue siendo muy insuficiente, echándose en falta auténticos incentivos que realmente alienten a los propietarios particulares a difundir el Patrimonio Cultural más allá del mínimo exigido por la Ley.

El perjuicio económico que conllevaría abrir el espacio al público es el principal argumento utilizado por los propietarios del Pazo de Meirás y la Casa Castelao para recurrir la declaración de BIC de ambos inmuebles. En ambos casos, los tribunales consideraron que los gastos económicos alegados tenían carácter hipotético y los recursos fueron desestimados. Un caso muy distinto es el del Alto Horno nº 1, perteneciente a Altos Hornos de Vizcaya, en cuya declaración como BIC jugó un papel fundamental el factor económico.

En el año 1999, mediante el Decreto 253/1999, de 15 de junio, se calificó como BIC, con la categoría de Monumento, el Alto Horno nº 1 de Altos Hornos de Vizcaya, Decreto contra el cual los propietarios del mismo interpusieron un recurso ante el TSJ País Vasco, que resuelve mediante la Sentencia de 9 de abril de 2003.



Imagen 6: Vista del Alto Horno nº 1 junto a las vías del tren. Foto: Javier Mediavilla Ezquibela. Fuente: Wikipedia.org.

Los argumentos de la parte recurrente se basan en varios supuestos, pero el principal es el estado de ruina del Alto Horno que, según su criterio, impide la visita al mismo y requiere una importante inversión financiera para asegurar las condiciones de seguridad y mantenimiento del mismo. Para el demandante, esta carga no podría atribuirse ni al titular del horno ni a los del terreno, alegando el principio genérico de igualdad (artículo 14 CE) y el de equidad en sostenimiento de los gastos públicos (artículo 31.1. CE), defendiendo por ello que las cargas deben costearse con cargo a fondos públicos, teniendo en cuenta además que el bien objeto de protección no reporta ninguna utilidad a su propietario y sobre él existe una obligación contractual para su demolición que perjudica el desarrollo industrial. Partiendo de esta base, los demandantes califican la imposición como de imposible cumplimiento si no se financia con fondos públicos, defendiendo por ello que el efecto conseguido será la ruina del Monumento.

Teniendo en cuenta esto, el TSJ País Vasco considera que la Administración no ha realizado una valoración singular de la incidencia que la declaración tendría en las entidades afectadas, sobre todo si atendemos a los elevados costes que conllevaría la adaptación del horno como Monumento, calculados de forma aproximada en un informe pericial: de 3,75 millones de euros, en el caso de la adecuación para la contemplación y visita, y de 0,94 millones para su mantenimiento. Si a estos costes económicos, se suma que el horno no podrá tener ningún uso ordinario para los propietarios, el Tribunal considera que se vendría a imponer una obligación de conservación del inmueble que excedería del régimen ordinario establecido en el artículo 20.1 de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco.

La singularidad de este caso se ve agravada, además, por el hecho de que, en pleno proceso judicial, en el año 2000 los propietarios del Alto Horno nº 1 donaron el inmueble a la Administración, donación que fue rechazada considerando que su aceptación sería gravosa y supondría un trato privilegiado para el donante. De este hecho, el Tribunal deduce que en el fondo lo que se estaría imponiendo con la declaración de BIC sería que una entidad particular viniera a asumir por decisión de la Administración la condición de "conservacionista" o "museista" de forma forzosa, y, además, en relación con una actuación que ha de considerarse no rentable económicamente, sino gravosa, como vino a reconocer la propia Administración al rechazar la donación del Bien Cultural.

Por todo ello, se concluye que aunque la Administración puede ejercitar su potestad para declarar como BIC el Alto Horno nº 1, debe precisar también las circunstancias concretas que concurren en este caso, valorando la repercusión económica de su conservación y adecuación para la contemplación y visita pública. Se estima de esta forma el recurso interpuesto y se ordena retrotraer las actuaciones del expediente administrativo con el fin de incluir en el mismo las motivaciones económicas singulares presentes en este caso.

Anulado el Decreto anterior, se redacta uno nuevo, el Decreto 130/2005, de 7 de junio, por el que se califica de nuevo como Bien Cultural, en la categoría de Monumento, el Alto Horno nº 1 de Altos Hornos de Vizcaya, incorporando una serie de medidas de fomento para la conservación del mismo, como la inclusión por parte del Gobierno Vasco en sus programas anuales de ayudas dirigidas a la conservación del Patrimonio Cultural de subvenciones específicas para colaborar con los titulares del horno en el mantenimiento de la instalación y su entorno. A pesar de esto, los propietarios interponen un nuevo recurso contra este Decreto, resuelto por la STSJ País Vasco de 11 de mayo de 2015.



Imagen 5: Grupo de alumnos de Ingeniería Industrial visitando el Alto Horno nº1 en diciembre de 2015. Autor: Emilio Zunzunegi. Fuente: deia.com.

Teniendo en cuenta las alegaciones expuestas por ambas partes, la Sala falla la estimación parcial del recurso interpuesto ratificando la declaración como BIC del Horno, justificada por su valor cultural pero declarando disconformidad con la imposición a la propiedad del mismo, aunque sea parcialmente, de la obligación de conservación de la instalación para garantizar la pervivencia del bien.

A tenor de lo dispuesto en esta resolución, el Ministerio de Cultura tuvo que realizar una importante inversión en el Alto Horno nº 1 con el objetivo de consolidar su base y poder comenzar las obras de rehabilitación del mismo. Unos años después, con las obras ya avanzadas, se iniciaron las visitas al monumento, primero como parte del desarrollo de un programa de puesta en valor de bienes en proceso de restauración y, más tarde, para dar a conocer a la ciudadanía el papel social, económico y tecnológico que jugó la siderurgia en el País Vasco, todo ello con cargo a la Administración Pública.

El caso del Alto Horno nº 1 de Altos Hornos de Vizcaya es, sin duda, un caso singular, ya que no es frecuente, que los tribunales dispensen a un propietario de la obligación de conservación del Bien Cultural que posee, en este caso justificada por el desproporcionado coste económico.

3.4. La visita pública y el valor de culto

El derecho a la propiedad privada quedó establecido en el artículo 33 de la CE, en cuya redacción se reconoce la doble vertiente de este derecho: la vertiente individual, integrada por la utilidad del bien para su propietario; y la vertiente institucional, integrada en la función social del derecho e identificada con el interés general que en cada momento histórico demande la utilización de dichos bienes (Alonso Ibáñez, 1992: 234-235).

Para algunos autores, como Eduardo García de Enterría, el problema específico de los Bienes Culturales es el conflicto potencial entre estas dos utilidades; es decir, el problema de la interferencia del derecho de fruición colectiva con el derecho a la pertenencia económica individual. Según este jurista, para resolver este problema la regla general es que deben ser mantenidas las dos mientras sean compatibles y, en última instancia, si no lo son, prevalecerá el derecho al disfrute colectivo, una interpretación basada en el artículo 128 de la CE, que establece que *toda la riqueza del país en sus distintas formas y sea cual fuere su titularidad está subordinada al interés general* (García de Enterría, 1983:584).

Teniendo esto en cuenta, es preciso aclarar que la titularidad de un Bien Cultural no debe ser un factor fundamental a la hora de determinar la normativa que se le aplica. El régimen jurídico de los bienes que integran el Patrimonio Histórico español no puede girar en torno a la situación de pertenencia de dichos bienes, sino que debe basarse en el valor cultural del que son soporte y en la posibilidad de acceso al mismo (Abad Liceras, 2002: 34). Eso sí, la función social del Patrimonio Cultural y el interés general que se desprende del mismo hace que estos bienes obtengan un tratamiento especial en lo que respecta a la propiedad, que terminó de establecerse con la promulgación de la LPHE y las distintas leyes autonómicas, que instauraron una serie de preceptos de obligado cumplimiento para todos los propietarios como el deber de conservación y los de permitir y facilitar la inspección, la investigación y, sobre todo, la visita pública de sus bienes. De todo esto, se deduce que el régimen jurídico de tutela del Patrimonio Histórico español, en los términos en que se recoge en las distintas leyes de protección del Patrimonio Histórico y en las disposiciones que las desarrollan, hay que interpretarlo partiendo de esta peculiar naturaleza jurídica, en tanto que son bienes dotados de una utilidad cultural, de carácter inmaterial, pública y jurídica, que coexiste con una utilidad patrimonial (Alonso Ibáñez, 1992: 227-234).

Pero, ¿qué ocurre cuando el propietario de un BIC es la Iglesia Católica? A pesar de la firma del Acuerdo entre el Estado español y la Santa Sede sobre enseñanza y asuntos culturales el 3 de enero de 1979, y del hecho de que los bienes eclesiásticos no son ajenos al cumplimiento del artículo 46 de la CE, la consonancia entre el valor de cultura y el valor de culto en los numerosos BIC que están en posesión de la Iglesia Católica en España ha enfrentado en ocasiones a esta Institución con la Administración y las distintas entidades de defensa del Patrimonio Cultural. Entre todos estos conflictos destaca, quizás por la intervención de los tribunales, el surgido en torno a las obras realizadas en el Presbiterio de la Catedral de Ávila[9].

[9] Sin duda, aunque no se llegó a los tribunales, otro de los casos más llamativos en cuanto a la visita pública y gratuita de los BIC en posesión de la Iglesia Católica de los últimos años es el de la Iglesia de Santa María de los Alcázares de Úbeda (Jaén), que tras una interminable restauración de veintiocho años, en la que la Junta de Andalucía había invertido unos seis millones de euros, reabrió sus puertas cobrando entrada a todos sus visitantes. En este caso, la movilización ciudadana consiguió que la Junta de Andalucía iniciara un proceso de negociaciones con la Diócesis de Jaén que culminó con la publicación en el año 2013 de un listado de horarios en los que los templos de la provincia se podrían visitar gratuitamente, cumpliendo así con lo establecido en la LPHA.

En el año 1999 la Diócesis de Ávila proyecta una obra de remodelación de la Catedral de esta misma ciudad, que tenía por finalidad acomodar la Capilla Mayor a las exigencias del Concilio Vaticano II, que exige que el altar mayor se sitúe separado de la pared y de cara al público, es decir, en un lugar centrado y visible. Para ello, se pretendía colocar una estructura de madera más una rejilla y una losa de piedra sobre las tumbas en las que se han ido enterrando sucesivamente los Obispos de Ávila desde el siglo XIV, que constituyen un conjunto de un gran valor histórico y artístico. Debido a esto, la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Consejería de Castilla y León, mediante resolución de 4 de mayo de 2000, desautoriza el proyecto porque ponía en cuestión la compatibilidad de la solución estructural propuesta con el mantenimiento de los valores que lleva implícita la consideración como BIC. La Iglesia Católica, por su parte, entiende que esta Resolución vulnera el Acuerdo Internacional con la Santa Sede, por lo que solicita la mediación del entonces Director General de Asuntos Religiosos, Alberto de la Hera, quien propicia un encuentro entre las partes en discordia.



Imagen 7: Vista del presbiterio con las lápidas cubiertas. Foto: Ricardo Muñoz. Fuente: elmundo.es.

Derivado de ese encuentro, el Obispo renuncia al proyecto y se constituye una Comisión Mixta formada por técnicos de la Junta de Castilla y León y del Obispado, de la que surge un nuevo proyecto, que es aprobado por Resolución de 5 de diciembre de 2001 de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural. No obstante, y a pesar de que el proyecto contaba con el beneplácito de la Administración, la Real Academia de la Historia presentó un recurso de alzada contra esa resolución, desestimado en un primer momento por Orden de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León de 10 de abril de 2002. Por ello, la Real Academia interpuso un recurso contencioso-administrativo ante el TSJ Castilla y León, que fue estimado en la Sentencia de 28 de enero de 2005. El Obispado y la Diócesis de Ávila interpusieron un recurso de casación contra esta sentencia, que se resolvió en la STS de 10 de febrero de 2009 (Aldanondo Salaverría, 2009: 206-208).

La parte recurrente, en este caso el Obispado y la Diócesis de Ávila, basa su recurso en argumentos de distinta naturaleza cuyo eje central es, claro está, la conciliación entre los aspectos litúrgicos y culturales de la Catedral de Ávila. En el artículo XV del Acuerdo sobre Enseñanza y Asuntos Culturales, la Iglesia reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio Histórico y el respeto al marco del artículo 46 de la CE. Sin embargo, en este recurso la Diócesis se remite a la aprobación del Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre Patrimonio Histórico-Artístico el 30 de octubre de 1980 por la Comisión Mixta Iglesia-Estado, dentro del cumplimiento del ya citado artículo XV, en cuyo artículo 3.a) se establece con respecto a los bienes eclesiásticos *el respeto del uso preferente de dichos bienes en los actos litúrgicos y religiosos y la utilización de los mismos, de acuerdo con su naturaleza y fines por sus legítimos titulares.*

Este argumento aparecía ya en la STSJ Castilla y León de 28 de enero de 2005, que en su fundamento jurídico 5º se planteaba si es más importante proteger el derecho de los ciudadanos a contemplar un monumento funerario o el derecho de la Iglesia a realizar la función social religiosa de la Catedral. En este caso, la Sala no se pronuncia sobre este hecho al entender que existen medios técnicos adecuados para permitir el cumplimiento de las dos funciones, contemplando distintas alternativas como emplear otro losado, de vidrio por ejemplo, que permitiera dar seguridad a la conservación del conjunto, dejándolo visible, y facilitar el normal desarrollo de la función sagrada. Pero este tipo de propuestas no convencen a las autoridades eclesiásticas, que aducen en el recurso a esta sentencia que ésta ha debido acoger como preferente uso del Presbiterio el litúrgico o religioso sobre cualquier otro. El TS rechaza estas consideraciones porque la sentencia recurrida no advierte incompatibilidad entre las dos funciones, al existir medios que permiten compatibilizarlas. Por ello, según se expresa en el fundamento jurídico 4º, no se puede admitir que la sentencia haya debido de acoger como preferente uso el litúrgico o religioso, pues solo sería exigible cuando estuviera acreditada la absoluta incompatibilidad entre los dos usos. Llegados a este punto, es preciso señalar que, tal como expresa Isabel Aldanondo, es de lamentar que el Tribunal Supremo haya desaprovechado esta oportunidad de profundizar en la interpretación de un asunto que debiera haber desarrollado en proporción a su importancia (Aldanondo Salaverría, 2009: 210).

Junto a la preferencia o no del uso litúrgico, encontramos como argumento para fundamentar el recurso la aplicación indebida de los artículos 4 y 13.2 de la LPHE, relativos a la expoliación y al derecho de visita pública. La base de esta afirmación se centra en que las laudas o tumbas no tienen la obligación de acatar lo dispuesto en estos artículos, pues ni tienen valor histórico-artístico ni gozan de la declaración administrativa de BIC, ya que lo declarado BIC es la Catedral exclusivamente como Monumento o realización arquitectónica o de ingeniería. El TS rechaza estas objeciones con argumentos bien claros: según el artículo 14 de la LPHE *son bienes inmuebles, además de los enumerados en el artículo 334 del Código Civil, cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su entorno.* Evidentemente, la declaración como BIC de la Catedral conlleva la de los elementos consustanciales, a los cuales se aplicará el régimen jurídico previsto para los inmuebles declarados BIC.

En consecuencia, el TS desestima el recurso interpuesto por el Obispado y Diócesis de Ávila contra la STSJ Castilla y León, de 28 de enero de 2005. Tras la publicación de esta resolución, el TSJ Castilla y León dictó un auto que certificaba el acatamiento de esta sentencia, elaborándose un nuevo proyecto de obra que devolviera a la vista las lápidas ocultas y que asegurara su conservación. El proceso culminó con la inauguración del resultado de estas obras en marzo de 2013, catorce años después de la elaboración del primer proyecto de remodelación.



Imagen 8: Vista del presbiterio en la actualidad. Fuente: Avilared.com.

3.5. La visita pública y la conservación

Desde hace unos años, ha crecido exponencialmente la preocupación por el establecimiento de cuotas de acceso para la visita pública en los principales monumentos de nuestro país. Debido al aumento constante del número de visitantes, muchos de ellos han tenido que enfrentarse a verdaderas situaciones de saturación y congestión que ponen en peligro la conservación de los Bienes Culturales.

Uno de los primeros conjuntos en abordar este problema fue La Alhambra de Granada, el primer monumento de España en adoptar la regulación de la visita pública en virtud del Real Decreto de 19 de noviembre de 1908, gracias al cual se normalizó el cobro de entradas y el control de las visitas, que hasta ese momento se realizaban sin ningún orden ni vigilancia (Hernández López, 2016:305-306). Desde comienzos del siglo XX, sin embargo, el flujo de visitantes no ha dejado de aumentar, llegando a la cifra récord de 2.615.188 millones en el año 2016, lo que ha obligado a los responsables del conjunto a replantearse cada pocos años la sostenibilidad de esas visitas.

La tendencia ha sido la de minimizar el impacto de la afluencia masiva de visitantes. Debido a esto, la organización de la visita al conjunto monumental no está determinada por la demanda potencial sino por los límites en la oferta de plazas que se impone desde el propio monumento, una cuota que ha ido descendiendo con el paso de los años. El número máximo de visitantes que puede recibir diariamente el conjunto se determina por el aforo máximo establecido para los Palacios Nazaríes, que si bien en 1999 era de 400 personas cada media hora, en el año 2013 se rebajó a 300[10]. No obstante, la venta de entradas en la Alhambra es desde hace años un asunto problemático. A finales de 2016 se dejó visto para sentencia el juicio por un presunto fraude ocurrido entre 2002 y 2005 en la venta de entradas para los Palacios Nazaríes. Al evidente perjuicio económico que este presunto fraude supuso para las arcas del Monumento, hay que sumar también los daños contra el Patrimonio Histórico ocasionados por el exceso de aforo de la venta de dichas entradas, valorado como un posible delito durante la celebración del juicio, aún sin sentencia. Para evitar estas y otras irregularidades, el Patronato de la Alhambra ha puesto recientemente en marcha un nuevo sistema de venta de entradas cuya implantación no será definitiva hasta el 1 de enero de 2018[11].

Junto con el de La Alhambra, es preciso destacar también el caso de otro BIC: la Cueva de Altamira. Durante décadas, la cueva, que abrió por primera vez al público en 1917, mantuvo una política de visitas continuadas, llegando a ser visitada por cientos, o incluso miles, de personas al día. En octubre de 1977, Altamira se cierra por primera vez al público y no se reabre hasta 1982, gestionada ya por el Ministerio de Cultura, momento en que se establece el cupo de visitantes entre 10 y 40 diarios. Aun con esta restricción, en el año 2002 vuelve a cerrar sus puertas debido a la aparición de una serie de manchas verdosas en el techo de la Sala de Polícromos. Finalmente, no sin polémica, en el año 2014 se determina que la presencia humana no era la causa del deterioro de las pinturas, por lo que se inicia un programa de visitas experimentales que ha culminado con el establecimiento de un régimen de acceso controlado y limitado que consiste en una visita guiada a la semana, de cinco personas elegidas por sorteo entre aquellas que visitan el Museo de Altamira ese día, y una duración de 37 minutos, todo ello bajo un estricto protocolo de indumentaria e iluminación.

Ninguno de estos casos tuvo que resolverse en los tribunales, al contrario de lo que ocurrió con el enfrentamiento que afectó a la Cueva de la Pileta, situada en Benaoján (Málaga), descubierta en 1905 por el campesino José Bullón Lobato, que adquirió posteriormente el terreno donde se ubicaba y que permanece todavía en manos de sus descendientes. Durante décadas, la Cueva, administrada por la familia Bullón, ha estado recibiendo visitas sin ningún control por parte de la Administración. Debido a esto, la Delegación Provincial de Málaga emitió una Resolución el 17 de mayo de 2001, por la que se acordó la paralización de actividades y adopción de medidas en la Cueva de la Pileta.

---

[10] La visita a La Alhambra se regula actualmente en base a la "Resolución de 26 de septiembre de 2016, del Patronato de la Alhambra y Generalife, por la que se publica la normativa de visita, comercialización y otros usos públicos del Conjunto Monumental de la Alhambra y el Generalife y en sus bienes adscritos". Según esta resolución, se establece también un aforo máximo de visitantes al año, cifrado en 2.763.500 personas, que aún no se ha llegado a superar.

[11] https://elpais.com/cultura/2017/09/29/actualidad/1506696517_302830.html [consulta: 29/10/2017].

El objetivo principal de esta resolución era realizar un estudio del estado de conservación de la Cueva que permitiera decidir si, por un lado, la medidas de conservación preventivas adoptadas por la familia eran adecuadas y suficientes y, por otro, si se estaba sometiendo a la misma a un nivel de visitas superior a lo aconsejado. La familia Bullón consideró que la Administración no tenía la potestad de imponer la realización de este estudio, que además obligaría a cerrar el espacio durante dos años, e interpuso un recurso contra la misma en el año 2003, que se resolvió mediante la STSJ Andalucía de 28 de junio de 2010.

En dicho recurso, los demandantes alegaron que la Resolución de 2001 carecía de motivación, considerando que las medidas impuestas vulneraban las facultades de goce de la propiedad. Sin embargo, la Sala considera, en primer lugar, que la Administración dispone de potestad para verificar y controlar el uso de un BIC de conformidad en lo previsto en el artículo 36 de la LPHE, pudiendo intervenir en este campo con autorizaciones o prohibiciones cuyo objetivo sea evitar el peligro para los valores que aconsejen su conservación. En segundo, que no se trata de entablar un debate sobre el estado de conservación de la Cueva sino de adoptar, cautelarmente, unas medidas que se estimaron necesarias para la protección del bien, sobre todo teniendo en cuenta que la Administración no contaba con información suficiente para determinar si las actuaciones de conservación puestas en marcha en la Cueva eran o no convenientes. Por último, no comparte tampoco la consideración de las medidas como lesivas del derecho de propiedad, al contrario, las considera favorecedoras del mismo en cuanto que están orientadas a la conservación del BIC, sin más limitación que la de favorecer la labor de los técnicos encomendados por la Administración, confluyendo tanto el interés particular como el público. Por todo esto, el TSJ Andalucía desestima el recurso interpuesto contra la Resolución de 17 de mayo de 2001[12].



Imagen 9: Entrada a la Cueva de la Pileta. Fuente: malagahistoria.com.

[12] No conformes con esta sentencia, los propietarios de la Cueva de la Pileta interponen un recurso contra la misma, en el que se repiten prácticamente los mismos argumentos vistos anteriormente, desestimado también por STS de 26 de junio de 2012. Actualmente, la cueva permanece abierta todos los días del año, con un aforo controlado de 25 personas máximo por pase, y un precio para los adultos de 8 euros, no especificando ningún día de visita gratuita.



Imagen 10: Pinturas en la Cueva de la Pileta. Fuente: malagahistoria.com.

Al margen de otras cuestiones, como la acusación de perjuicio al derecho de propiedad, lo que queda claro en este caso, y en los otros dos que se han expuesto en este apartado, es que la visita pública debe desarrollarse siempre teniendo en cuenta las condiciones de conservación del BIC, siendo responsabilidad de la Administración velar porque la visita se lleve a cabo en condiciones de sostenibilidad.

4.- Reflexión final

Como puede comprobarse por todos los casos expuestos en este artículo, existen ya ciertas pautas o directrices marcadas por los tribunales que condicionarán los conflictos que puedan surgir en los próximos años en torno al derecho de visita pública, véase la prevalencia del interés general sobre el particular o la consideración de lo establecido en la LPHE como unos estándares mínimos de protección.

No obstante, no me gustaría terminar este estudio sin realizar una breve reflexión sobre el papel de la ciudadanía en el correcto desarrollo del derecho de visita pública, ya que, independientemente del nivel de cumplimiento de este deber que demuestren los titulares, públicos y privados, de los Bienes Culturales, aún hoy el grado de reclamación por parte de la mayoría de los ciudadanos de este derecho es muy bajo, ya sea por desinformación o por desidia, una situación que parece presentar signos de mejora gracias a la proliferación de asociaciones de defensa del Patrimonio Histórico en la última década. La existencia del Patrimonio Cultural descansa directamente en el valor que los ciudadanos le han otorgado, por lo que la sociedad no puede ser un sujeto pasivo, comenzando por la otorgación de un papel protagonista y de verdadera colaboración en las leyes de Patrimonio Histórico que puedan surgir en el futuro, oportunidad que desaprovechó la Ley 3/2013.

De hecho, algunos de los casos estudiados en este artículo no pueden entenderse sin la colaboración ciudadana, entre los que encontramos el recurso de inconstitucionalidad interpuesto contra la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, para el que fue fundamental la labor de la asociación "Madrid Ciudadanía y Patrimonio", o el del Pazo de Meirás, en el que los ciudadanos de la localidad de Sada se han manifestado varias veces reclamando la devolución y apertura del Pazo.

En cualquier caso, lo que está claro es que en la actualidad siguen existiendo muchos Bienes Culturales en España que corren el grave peligro de desaparecer de cara a las generaciones futuras, ya que si no conocemos nuestro patrimonio, difícilmente podremos apreciarlo y conservarlo.

5.- BIBLIOGRAFÍA

ABAD LICERAS, J.M. (2202)."El principio jurisprudencial del derecho social a la cultura: análisis y manifestaciones", *Patrimonio Cultural y Derecho*, n. 6, pp. 11-45.

ALDANONDO SALAVERRÍA, I. (1983). "La Iglesia y los bienes culturales (Aproximación al estudio de la disciplina canónica)", *Revista española de derecho canónico,* n. 114, pp. 451-488.

ALDANONDO SALAVERRÍA, I. (2009). "La interpretación jurisprudencial sobre la coordinación entre valor de cultura y valor de culto en la Sentencia del Tribunal Supremo de 10 de febrero de 2009", *Patrimonio Cultural y Derecho,* n. 13, pp. 205-218.

ALEGRE ÁVILA, J.M. (1994). *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*. 2. vol. Madrid: Ministerio de Cultura.

ALONSO IBÁÑEZ, Mª.R. (1992). *El Patrimonio Histórico. Destino público y valor cultural.* Madrid: Civitas.

ALONSO IBÁÑEZ, Mª.R. (1997). "Un nuevo supuesto de incumplimiento del Derecho comunitario por el Estado español: el régimen legal de visita pública de los Bienes de Interés Cultural". *Patrimonio Cultural y Derecho,* n. 1, pp. 209-211.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L. (1989). *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español y la Ley de 25 de Junio de 1985.* Madrid: Civitas.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L. (2004). *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España.* Madrid: Ediciones Jurídicas y Sociales.

ANGUITA VILLANUEVA, L.A. (2001). *El derecho de propiedad privada en los bienes de interés cultural*. Madrid: Dykinson.

BARRERO RODRÍGUEZ, C. (1990). *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico.* Madrid: Civitas.

BARRERO RODRÍGUEZ, C. (2009) "Las contradicciones entre la Ley estatal y las leyes autonómicas en materia de Patrimonio Histórico y Cultural: sus posibles soluciones en vía normativa", *Patrimonio Cultural y Derecho*, n. 13, pp. 35-54.

CHOAY, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.

FERNÁNDEZ GUERRERO. (2012). "La fiscalidad de los bienes de interés cultural", Revista ph. *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 82, pp. 50-53.

GARCÍA DE ENTERRÍA, E. (1983). "Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural", *Revista española de derecho administrativo*, n. 39, pp. 575-594.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (2008). *Estudios sobre el derecho del Patrimonio Histórico.* Madrid: Fundación Registral.

GIANNINI, M.S. (1976). "I beni culturali", *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico*, año XXVI, pp. 3-38.

GONZÁLEZ-VARAS, I. (1999). *Conservación de Bienes Culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, Mª.E. (2016). "La Alhambra, la primera regulación de la visita pública", *Revista del CEHGR,* n. 28, pp. 287-307.

HUGO, V. "Guerre aux démolisseurs". *Revue de Deux Mondes* (1 marzo de 1832), p. 26. Disponible en http://rddm.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=28148 [Consulta: 21/07/ 2016].

LASAGA SANZ, R. (2003). "La Protección del Patrimonio Artístico, Histórico y Cultural como derecho social", en *Constitución y Democracia: 24 años de Constitución democrática en España. Bilbao: 19 a 21 de noviembre de 2003*. Madrid: Centro de estudios Políticos y constitucionales, pp. 665-678.

LLULL PEÑALBA, J. (2005). "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural", *Arte, Individuo y Sociedad*, n. 17, pp. 175-204.

LÓPEZ BRAVO, C. (1999a). *El patrimonio cultural en el sistema de derechos fundamentales.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

LÓPEZ BRAVO, C. (1999a). "Los bienes culturales en el Derecho estatal y autonómico de España", *Patrimonio Cultural y Derecho,* n. 3, pp. 11-32.

LÓPEZ CALERA, N. (2010). "El interés público: entre la ideología y el derecho", *Anales de la Cátedra Francisco Suárez,* n. 44, pp. 123-148.

MIRANDA, J. (2010) "Notas sobre Cultura, Constitución y derechos culturales", *Revista de Derecho Constitucional Europeo,* n. 13, pp. 47-66.

NIETO, A. (1987). "Actos administrativos cuya ejecución precisa una entrada domiciliaria", *Revista de administración pública,* n. 112, pp. 7-60.

PÉREZ LUÑO, A.E. (1986). *Los Derechos Fundamentales*. Madrid: Tecnos.

PÉREZ-PRAT DURBÁN, L. (2014). "Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano". *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio,* n. 15, pp. 319-342.

PETSCHEN, S. (1996). *Europa, Iglesia y Patrimonio Cultural. Textos internacionales.* Madrid: Biblioteca de Autores cristianos.

PRESAS BARROSA, C. (1994). *El Patrimonio Histórico Eclesiástico en el derecho español.* Santiago de Compostela: Universidad.

ROUSSEAU, J.J. (2007). *Contrato social*. Madrid: Espasa-Calpe.

RUIZ MIGUEL, C. (2002). *La configuración constitucional del derecho a la intimidad.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones.

SÁNCHEZ AGESTA, L. (1989). *Sistema político de la Constitución española de 1978.* Ensayo de un sistema: diez lecciones sobre la Constitución de 1978. Madrid: Edersa.

VIDAL GALLARDO, M. (1999). *Bienes Culturales y libertad de conciencia en el derecho eclesiástico del Estado*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

YÁÑEZ, A. (2013). "Claroscuros normativos. Reflexiones a propósito de la Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid", *Patrimonio Cultural y Derecho*, n. 17, pp. 89-110.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

Ley 8/1995, de 30 de octubre, de Patrimonio Cultural de Galicia.

Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

Ley 12/2002, de 11 de julio, de Patrimonio Cultural de Castilla y León.

Ley 7/ 1990 de 3 de julio de Patrimonio Cultural Vasco.

Ley 9/1993 de 30 de septiembre de Patrimonio Cultural Catalán.

Constitución Española, 1978.

Tribunal Superior de Justicia de Galicia (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 2ª, ponente: Juan Carlos Trillo Alonso). Auto de 9 de octubre de 2007. Nº recurso 4447/2007.

Tribunal Superior de Justicia de Galicia (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 2ª, ponente: Cristina Paz Eiroa). Sentencia de 17 de septiembre de 2009. Nº recurso: 4447/2007.

Tribunal Supremo (sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 4ª, ponente: Celsa Pico Lorenzo). Sentencia de 9 de octubre de 2009. Nº de recurso 311/2008.

Tribunal Supremo (sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 4ª, ponente: Santiago Martínez-Vares García). Sentencia de 29 de septiembre de 2010. Nº recurso: 6167/2009.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 1ª, ponente: Mariano de Oro-Pulido y López). Auto de 1 de abril de 2004. Nº recurso 6419/2002.

Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León, Burgos (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 1ª, ponente: José Matías Alonso Millán). Sentencia de 28 de enero de 2005. Nº recurso 344/2002.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 1ª, ponente: José Manuel Sieira Míguez). Auto de 9 de febrero de 2006. Recurso 1023/2005.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 1ª, ponente: Ricardo Enríquez Sancho). Auto de 31 de mayo de 2007. Nº recurso 1998/2006.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 4ª, ponente: Antonio Martí García). Sentencia de 10 de febrero de 2009. Nº recurso: 1998/2006.

Tribunal Constitucional (ponente: Juan José González Rivas). Sentencia 122/2014, de 17 de julio de 2014. Recurso de inconstitucionalidad 5277/2013.

Tribunal Superior de Justicia de Cataluña (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 5ª, ponente: Alberto Andrés Pereira). Sentencia de 26 de junio de 2007. Nº recurso: 814/2003.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 1ª, ponente: José Manuel Sieira Míguez). Auto de 20 de noviembre de 2008. Nº recurso: 4616/2007.

Tribunal Superior de Justicia de Galicia (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 2º, ponente: Cristina María Paz Eiroa). Sentencia de 1 de diciembre de 2011. Nº Recurso 4237/2009.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 4ª, ponente: Antonio Martí García.). Sentencia de 21 de febrero de 2012. Nº recurso 5374/2010.

Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, Sevilla (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 1ª, ponente: Eugenio Frías Martínez). Sentencia de 28 de marzo de 2001. Nº recurso 580/1997.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 7ª, ponente: José Díaz Delgado.). Sentencia de 29 de junio de 2007.

Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, Málaga (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 3ª, ponente: José Baena de Tena.). Sentencia nº 2655/2010 de 28 junio de 2010. Nº Recurso 722/2003.

Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso-Administrativo, sección 4ª, ponente: Antonio Martí García.). Sentencia de 26 de junio de 2012. Nº recurso: 4998/2010.

Intervención| Estudios

Rehabilitación y revitalización de los molinos de viento en las Islas Canarias

Rehabilitation and revitalization of windmills in the Canary Islands



Víctor Manuel Cabrera García

Doctor Arquitecto en Restauración y Rehabilitación Arquitectónica ULPGC. Profesor III de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Canarias. Investigador Principal del Grupo de Investigación "Arquitectura y Desarrollo Turístico Sostenible" de la Universidad Europea de Canarias en la línea de Investigación: Regeneración y puesta en valor del Patrimonio como producto turístico cultural.

Resumen
La conservación de los molinos de viento resulta problemática ya que pertenecen al pasado y en la mayoría de los casos han quedado en desuso, por lo que se muestran inadecuados para la sociedad actual y en consecuencia se facilita el abandono de los mismos.
Este artículo propone recuperar el funcionamiento de los tradicionales molinos de viento de las Islas Canarias dotándolos de un nuevo uso, implantándoles una tecnología que les permita producir energía eléctrica. Esta nueva iniciativa posibilitaría recuperar lo que aún no se perdido de estas construcciones tan singulares procedentes de la cultura industrial tradicional canaria.

Palabras clave: Molinos de viento. Patrimonio Cultural. Restauración. Rehabilitación. Conservación. Islas Canarias.

Abstract
The conservation of windmills is problematic, since they belong to the past and in the majority of cases they have been in disuse. For this reason, they are inadequate to fulfil today society needs, which has prompted their abandonment.
This paper proposes to recover the operation of the Canary Islands traditional windmills by providing them with a new use, implanting a technology that allows them to produce electric energy. This new initiative would make it possible to recover what has not yet been lost from these singular constructions coming from traditional canarian industrial culture.

Keywords: Windmills. Cultural heritage. Restoration. Rehabilitation. Conservation. Canary Islands.



Víctor Manuel Cabrera García

Doctor Arquitecto en Restauración y Rehabilitación Arquitectónica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Arquitecto con las especialidades de Edificación y Urbanismo por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Técnico Superior en Sistemas Electrotécnicos y Automatizados por el IES Felo Monzón, Grau Bassas en Las Palmas de Gran Canaria. Experto en Inspección Técnica de Edificios (I.T.E) por la Universidad de la Laguna, Tenerife. Arquitecto especialista en diseño, cálculo y ejecución de estructuras en la edificación.

Profesor III en el Grado de Arquitectura de la Universidad Europea de Canarias. Investigador Principal del Grupo de Investigación de la Universidad Europea de Canarias denominado "Arquitectura y Desarrollo Turístico Sostenible". Investigador adscrito al Grupo de Investigación de la Universidad Europea de Valencia denominado "APP. Arquitectura-Pensamiento-Procesos" y coordinado por el Investigador Principal Dr. D. José Fernández-Llevez Muñoz. Investigador adscrito al Grupo de Investigación denominado "TIDES-URSCAPES en el Área de Conocimiento Ingenierías y Arquitectura" con la línea de investigación denominada "Sistemas estructurales energéticamente eficientes" cuya coordinadora es Dra. Dña. Flora Pescador Monagas perteneciente al Departamento de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Investigador adscrito a la Asociación para la Conservación y Estudio de los Molinos "ACEM", entidad sin ánimo de lucro interesada en el estudio de los molinos y su entorno, los edificios, los elementos y los mecanismos que utilicen para su funcionamiento las distintas energías tradicionales.

Contacto: victormanuel.cabrera@universidadeuropea.es - victormanuel.cabrera@ulpgc.es

1.- Introducción

Los molinos de viento tradicionales existentes en las Islas Canarias son unos ingenios artesanales que sirven de testigo de como se desarrolló una parte de la cultura agrícola e industrial tradicional de Canarias. Estos molinos de viento que han sobrevivido al paso del tiempo no sólo ofrecen datos sobre la economía y técnicas artesanales que se usaban en épocas anteriores, sino también sobre la capacidad de los habitantes canarios para aprovechar los materiales disponibles en el entorno insular, y que actualmente forman parte del Patrimonio Etnográfico y paisajístico de las islas.

Los molinos de viento forman parte del Patrimonio Histórico Español junto con otros bienes que poseen valores arqueológicos, artísticos, arquitectónicos o etnográficos y que con el paso del tiempo nos deja como testigos de la evolución cultural de una determinada comunidad, y es por ello por lo que debemos de conocerlo, conservarlo y difundirlo a la sociedad. En este sentido, la protección de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español constituyen es una obligación fundamental que vincula a todos los poderes públicos, según se indica en el artículo 46 de la Norma Constitucional, por lo que los bienes más relevantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser inventariados y/o declararlos de interés cultural en los términos previstos por la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español (LPHE´85). Así mismo, el artículo 29.9 del Estatuto de Autonomía de Canarias otorga a la Comunidad Autónoma de Canarias competencias exclusivas respecto del Patrimonio Histórico y desde 1990 se confió a los Cabildos Insulares la tarea de velar por la conservación y administración de los Bienes Culturales (B.I.C) de cada Isla. La declaración de Bien de Interés Cultural conlleva el establecimiento de un régimen singular de protección y tutela, otorgándose la máxima protección jurídica a los bienes más relevantes del Patrimonio Histórico Canario.

En las Islas Canarias se han incoado y declarado como Bienes de Interés Cultural (B.I.C) atendiendo principalmente a dos categorías: Monumentos y/o Sitios Etnológicos a varios de los molinos de viento tradicionales situados en determinadas islas del archipiélago canario. La isla de Fuerteventura tiene declarados veintitrés molinos de viento[1], y las islas de Tenerife[2], de Gran Canaria[3], y de Lanzarote[4], tienen declarados tan solo un molino de viento en cada isla, quedando exentas de protección las islas de La Palma, El Hierro y La Gomera en cuanto a los molinos de viento se refiere.

Los molinos de viento incoados y declarados hasta este momento como B.I.C. (Bien de Interés Cultural) en las islas responden principalmente a dos tipos: Molinos de viento harineros "Tipo Torre" y molinos de viento harineros "Las Molinas".

[1] BOC. DECRETO 162/1994 de 29 de julio, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de monumento, los molinos de la isla de Fuerteventura

[2] BOC. DECRETO 418/2007, de 18 de diciembre, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de Sitio Histórico "El Molino de Barranco Grande", situado en el término municipal de Santa Cruz de Tenerife, isla de Tenerife, delimitando su entorno de protección

[3] BOC. DECRETO 51/2008, de 25 de marzo, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de Sitio Etnológico "El Molino Quemado", situado en el término municipal de Mogán, isla de Gran Canaria, delimitando su entorno de protección.

[4] BOC DECRETO 164/2004 de Miércoles 25 de Agosto, por el que se hace pública la Resolución de 11 de junio de 2003, relativa a la incoación del expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, a favor del Molino de José María Gil, término municipal de San Bartolomé.

Sin embargo, no se han incoado ni declarado hasta el momento como Bien de Interés Cultural (B.I.C) el resto de los molinos de viento tradicionales existentes en varias de las islas, como lo son los molinos de viento harineros del "Sistema Ortega" construidos en la isla de La Palma y del "Sistema Romero" en la isla de Gran Canaria, ya que estos dos tipos de molinos de viento tradicionales difieren mucho de los que se conocen en el resto de las islas del archipiélago canario y del resto del territorio nacional. La desaparición de los modos de vida a los que estos inmuebles iban ligados así como la fragilidad de sus construcciones relacionados con el envejecimiento de los materiales de construcción frente a las inclemencias climáticas (viento, sol y lluvia) y el ausente mantenimiento de los mismos durante décadas, los hacen especialmente vulnerables ante el abandono y el desinterés sistemático por parte de la sociedad actual, quedando en pie en muchos casos viejas estructuras y vestigios de lo que fueron en épocas pasadas.

La mayor parte de los edificios aislados de la arquitectura tradicional como es el caso de los molinos de viento, se buscan soluciones para su restauración y conservación como recuerdos históricos de las antiguas técnicas artesanales, agrícolas o industriales por su gran valor didáctico y para incentivar el estudio de la evolución de la sociedad en el curso del tiempo. En consecuencia, en la actualidad se generan numerosos "museos al aire libre", que se limitan a conservar los edificios como documentos etnográficos estáticos, asumiendo la pérdida de la forma de vida a las que daban origen.

En las islas de Fuerteventura y Lanzarote se llegaron a plantear diversas estrategias para la recuperación y restauración de los molinos de viento tradicionales. En la isla de Fuerteventura, en junio de 1985 el Cabildo puso en marcha un programa de restauración, rehabilitación y difusión del Patrimonio Histórico, con el objetivo profundizar sobre la conservación de los bienes muebles e inmuebles y la ampliación de la oferta cultural de la isla, tanto para la población insular como para las personas que la visitan y que desean conocer la cultura tradicional. El Cabildo creó una red insular de Museos y Centros de Interpretación con el fin de dotar a la isla de una infraestructura museística que recoja las principales manifestaciones culturales del devenir histórico insular. Se procedió a la recuperación de 23 molinos de viento tradicionales, con el objetivo de ampliar la oferta cultural de la Isla, mediante la creación de la "ruta de los molinos" que se culminaba con la creación del Centro de Interpretación de Tiscamanita. El viaje cultural por la citada ruta supuso un amplio recorrido por la geografía insular majorera, visitando y contemplando los distintos tipos de molinos de viento que se ubican en los diferentes municipios. El recorrido incluye el Centro de Interpretación de Tiscamanita, donde el visitante encuentra una amplia y variada información sobre los elementos singulares de la cultura tradicional de Fuerteventura.

En la isla de Lanzarote, en junio 1992 el Cabildo inició un plan de restauración de numerosos molinos de viento tradicionales con la finalidad de que se restaurasen los edificios, los rotores de aspas, los mecanismos de las maquinarias y de esta manera incorporarlos a la oferta museística de la isla, como recuerdos históricos estáticos de las antiguas técnicas artesanales, agrícolas e industriales que hubieron en épocas pasadas en la isla.

2.- Pautas de intervención para la recuperación de los molinos de viento

Para facilitar la conservación de los molinos de viento tradicionales existentes en las islas Canarias se proponen varias líneas de intervención:

2.1. La protección mediante la legislación

La mayoría de los molinos de viento existentes en las islas del archipiélago canario son de propiedad privada, y tan solo una veintena son de propiedad publica declarados como Bien de Interés Cultural siendo los Cabildos Insulares los que tutelan dichos bienes, asignando partidas presupuestarias especificas para garantizar el mantenimiento y la conservación de los mismos. En este sentido, las intervenciones más significativas realizadas en el archipiélago canario por las administraciones públicas (Cabildos y Ayuntamientos) son en las islas de Fuerteventura y de Lanzarote respecto a la restauración y la conservación de estas construcciones, sin embargo en la actualidad la mayoría de estos inmuebles se encuentran algo deteriorados debidos principalmente a la erosión de los materiales constructivos ante la falta de mantenimiento, por lo que garantizar la conservación de estos elementos de la arquitectura tradicional por parte de las administraciones públicas arroja una sobra de dudas.

Cabe decir que a pesar de que todos los molinos de viento tradicionales están inventariados en diversos catálogos arquitectónicos de los respectivos ayuntamientos de las islas, no se han desarrollado estrategias específicas de recuperación y/o labores de manteniendo de los mismos debido a las limitaciones económicas existentes en las corporaciones municipales para estos fines. Los propietarios particulares de estos inmuebles carecen en numerosas ocasiones de los recursos económicos apropiados y suficientes para garantizar las labores de mantenimiento, a pesar de que por Ley están obligados a conservarlos. Por lo tanto, la escasez y/o la inexistencia de recursos económicos suficientes por parte de las administraciones públicas y de los propietarios particulares de estos inmuebles pertenecientes al Patrimonio Arquitectónico y que en la actualidad carecen de uso, facilita que pasen al olvido y por consiguiente, se fomenta la desaparición de estos bienes patrimoniales con el paso del tiempo.

No obstante, según el artículo 4 del Titulo Preliminar de la Ley 4/1999 del 15 de marzo de Patrimonio Histórico de Canarias, se especifica que *"los ciudadanos y los poderes públicos tienen el deber de respetar y conservar el patrimonio histórico canario y de reparar el daño que se les cauce a los mismos".*

"las administraciones competentes asegurarán el mantenimiento y conservación de los bienes del patrimonio histórico canario, con independencia de su titularidad o régimen jurídico, garantizando que su gestión se produzca sin merma de su potencialidad y de modo compatible con la finalidad de protección, preservándolos para las futuras generaciones".

Los bienes que "ostenten notorios valores históricos, arquitectónicos, artísticos, arqueológicos, etnográficos o paleontológicos que constituyan testimonios singulares de la cultura canaria" se declararán Bienes de Interés Cultural (B.I.C). La declaración de Bien de Interés Cultural conlleva el establecimiento de un régimen singular de protección y tutela, otorgándose la máxima protección jurídica a los bienes más relevantes del Patrimonio

Histórico Canario. Los molinos de viento tradicionales son por tanto bienes inmuebles que poseen valores históricos, arquitectónicos y etnográficos que constituyen testigos singulares de evolución de la cultura agrícola e industrial de la sociedad canaria.

Por lo tanto, la protección de estos inmuebles a través de la legislación mediante la incoación y la declaración como Bien de Interés Cultural de los distintos tipos de molinos de viento tradicionales existentes en el archipiélago canario y que se encuentren en condiciones materiales aceptables con la idea de fomentar su recuperación, debe de ser una estrategia vital, ya que obliga a la administraciones publicas a poner los recursos económicos necesarios para garantizar su conservación tanto para la sociedad actual como para las generaciones futuras.

2.2. La revitalización del medio rural

Actualmente se tiene asumido que para conservar el Patrimonio Histórico situado en el medio rural es necesaria la modernización de su economía. Cualquier sociedad pasa por ciclos de crecimiento, declive y de transformación. Estos últimos ciclos conllevan cambios de usos y a veces abandono de la actividad en los edificios, por lo que son pocos los edificios procedentes de la arquitectura tradicional que supongan un activo para la reactivación de la economía local.

Uno de los retos que se plantean actualmente es la de garantizar una protección eficaz mediante diversas legislaciones, con la consiguiente revalorización de todos los bienes integrantes en el Patrimonio Histórico dentro del desarrollo local de una comunidad. El Patrimonio Histórico es perfectamente compatible con las necesidades económicas actuales y es un recurso potencial para nuestro futuro. En este sentido La ley 45/2007, de 13 de diciembre, para el Desarrollo Sostenible del Medio Rural pretende contribuir a que los ciudadanos que habitan en el medio rural puedan alcanzar un desarrollo suficiente y al mismo duradero. Para su aplicación la Ley exige la colaboración de todas las administraciones públicas, entre las cuales se encuentran las administraciones locales que deben de contribuir al desarrollo sostenible del mundo rural mediante la puesta en marcha de programas de desarrollo rural.

Dentro de estos programas, el turismo ocupa el primer lugar, y supone la principal fuente de ingresos para la Comunidad Autónoma de Canarias. La apuesta por un turismo sostenible enfocado hacia el patrimonio, la cultura, y la naturaleza supondría una contribución eficaz al desarrollo económico del medio rural. En la actualidad, el llamado turismo rural que incluye el ecoturismo, el agroturismo, el turismo arqueológico (histórico-cultural) y el turismo de aventura tienen un desarrollo importante, contribuyendo igualmente al desarrollo económico del medio rural. Estos cambios del turismo son debidos al cambio del perfil del turista quien posee cierto nivel cultural, educativo y mejores condiciones de vida.

Otro de los programas que se llevan a cabo para el desarrollo del medio rural es la agricultura ecológica, potenciando el consumo de productos locales de la tierra, apoyando la implantación de mercadillos de los propios agricultores donde se ofrecen varios productos rurales de calidad sin perder la identidad cultural, alimentos tradicionales y sanos que permitirían una revitalización del paisaje agrícola y de la

economía en el medio rural de las islas del archipiélago. El aprovechamiento y el incremento de los productos agroalimentarios de los programas de desarrollo del medio rural han sido gracias a la mejora de la calidad, la modernización de las estructuras productivas y la diversificación con nuevos productos. La artesanía y los productos gastronómicos típicos benefician al medio rural ofreciendo a los ciudadanos de una comunidad como a los visitantes numerosos productos naturales, artesanales y turísticos con valores medioambientales.

La creación de un entorno sostenible en el medio rural con los recursos del lugar ligado con las alternativas de ocio compatibles con la preservación ambiental de turismo alternativo supone realizar actuaciones que impulsen el empleo en aras de garantizar la economía sostenible a partir de los recursos naturales, así como la protección del medio rural. De esta manera un desarrollo integral del medio rural impulsado por la economía local hará productiva la inversión en la recuperación de nuestro Patrimonio Histórico.

Otro programa del desarrollo rural es la creación de las denominadas rutas turísticas, que son itinerarios que permiten conocer de forma organizada un proceso productivo en el medio rural o urbano como expresión de una identidad cultural. La organización de distintas y diversas rutas como son las gastronómicas, artesanales, industriales, culturales y ambientales posibilitan la reactivación de la economía local, y siempre con la participación ciudadana fruto de la colaboración estrecha entre el sector público y el sector privado. La valorización y la recuperación de nuestro Patrimonio Histórico suponen un valor potencial para las necesidades actuales y futuras y para ello el apoyo a los oficios tradicionales mediante las escuelas taller resultan imprescindibles.

En las Islas Canarias la recuperación y la conservación de los molinos de viento se han realizado con la intención de conservar los edificios como recuerdos históricos de antiguas técnicas artesanales, agrícolas o industriales por su gran valor didáctico a través de la creación de Centros de Interpretación y museos al aire libre. Con el paso del tiempo se ha comprobado que estas acciones resultan insuficientes para garantizar la conservación en buenas condiciones de estas construcciones singulares de la arquitectura tradicional, ya que se incorporan a la sociedad actual como museos y no participan activamente en la vida diaria de los habitantes de una sociedad cada vez más tecnificada.

2.3. La conservación y la revitalización de los molinos de viento

De los veintiséis molinos de viento tradicionales protegidos por la legislación y declarados como B.I.C en el archipiélago canario, tan solo se conservan en buen estado el molino de viento "Tipo Torre" en Tiscamanita y el molino de viento "La Molina" en Tefía, ambos en la isla de Fuerteventura. Estos molinos de viento conservan su uso como recurso turístico, se ponen en funcionamiento con la finalidad de obtener el gofio que posteriormente se vende como un producto tradicional en las tiendas de artesanía que conviven con los molinos. Se concluye por tanto que el mejor método para conservar los edificios procedentes de la cultura tradicional es dotarles de uso, incluso, de proponer nuevos usos que sean compatibles con sociedad actual y que al mismo tiempo sean respetuosos con estas construcciones tradicionales procedentes de nuestros antecesores. El resto de molinos de viento existentes en las islas al carecer de uso presentan deterioros importantes de los elementos materiales en los edificios, los rotores de aspas y en la maquinaria debidos fundamentalmente a la falta de mantenimiento y a la erosión de los materiales de construcción debido a los agentes atmosféricos.

En la actualidad, las máquinas eólicas se utilizan generalmente para producir energía eléctrica a través de los aerogeneradores, buscando incorporar a las energías renovables al sistema de la red eléctrica. Sin embargo, los tradicionales molinos de viento harineros son elementos de la arquitectura tradicional que pertenecen al pasado debido a que han desaparecido los modos de vida a los que iban ligados y por ello resulta que no son útiles para la sociedad actual (CABRERA GARCÍA, 2010).

Como alternativa a las diversas estrategias existentes destinadas a procurar la conservación de estas construcciones pertenecientes a la arquitectura tradicional canaria se propone recuperar el funcionamiento de estos molinos de viento dotándoles de un nuevo uso, es decir, implantándoles una tecnología específica que les permita producir energía eléctrica mediante el acoplamiento de un generador de baja potencia, iniciativa similar a la propuesta por el Ayuntamiento de Campos, en Palma de Mallorca con el Proyecto de Recuperación Patrimonial "Molins de Campos" en Mallorca, en el año 2000.

En la actualidad es posible la implantación de una tecnología adecuada para estas construcciones y que posibilitaría la obtención de energía eléctrica permitiendo ofrecer a la sociedad actual la obtención de energía eléctrica, para poder utilizarla en los lugares donde no exista red general eléctrica debido a la inexistencia de infraestructuras o como complemento a la red eléctrica existente. La energía eléctrica obtenida se podría utilizar para dar servicio a las instalaciones complementarias vinculadas a los molinos como son los diversos talleres artesanales, así como para dar servicio al alumbrado público, tanto para la red viaria como para los parques, jardines y plazas urbanas. Esta nueva propuesta posibilitaría dar respuesta a la inoperatividad actual de los diversos tipos de molinos de viento tradicionales, incorporándoles un nuevo uso (producir energía eléctrica), y que es perfectamente compatible con estas construcciones de la arquitectura tradicional canaria. Con la iniciativa planteada se podría recuperar lo que aún no se perdido de estas construcciones procedentes del patrimonio industrial tradicional canario, y que al mismo tiempo el nuevo uso es compatible con las necesidades sociales actuales en el interés creciente por obtener energía eléctrica a través de las energías limpias y renovables, en aras de disminuir la emisiones de CO2 a la atmósfera (Protocolo de Kioto, Japón).

Este artículo de investigación se aborda desde el planteamiento de un objetivo principal, realizar un estudio donde se indique la energía eléctrica que se podría obtener de los tradicionales molinos de viento, realizando los cambios oportunos, con la intención de recuperar, incorporar, reutilizar y de revitalizar los tradicionales molinos de viento, que en la actualidad se encuentran abandonados y en estado de ruinas mediante la puesta en valor de dichas construcciones proponiendo un uso alternativo (producir energía eléctrica) a los ya existentes como método alternativo de conservación de estos elementos singulares de la arquitectura tradicional canaria.

3.- Aspectos geométricos de los molinos de viento

En las Islas Canarias existen tres categorías de máquinas eólicas atendiendo principalmente al uso a cual se destinan. En primer lugar se construyeron los denominados los molinos harineros tradicionales, en segundo lugar se construyeron los denominados aeromotores y en tercer lugar, se construyen los aerogeneradores con el objetivo de generar energía eléctrica a partir de la energía renovable y limpia como es la energía eólica.

La Real Academia Española de la lengua, define molino a:

"1. Máquina para moler, compuesta de una muela, una solera y los mecanismos necesarios para transmitir y regularizar el movimiento producido por una fuerza motriz, como el agua, el viento, el vapor u otro agente mecánico"

"2. Artefacto con que, por un procedimiento determinado, se quebranta, machaca, lamina o estruja algo"

La Real Academia Española de la lengua, define máquina a:

"1. Artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza"

"2. Conjunto de aparatos combinados para recibir cierta forma de energía y transformarla en otra más adecuada"

Un molino de viento es una máquina que convierte una determinada forma de energía procedente de su fuerza motora, el viento, el agua, un combustible, etc., en energía mecánica, capaz de mover un mecanismo que produce un trabajo útil para el hombre. Aunque el término molino está relacionado con "moler", se ha aplicado esta denominación a toda máquina cuya energía se capta con un dispositivo giratorio, aunque su objetivo último no sea moler grano (VALERA MARTÍNEZ - SANTOS, 2010).

Los tradicionales molinos de viento harineros son aquellas máquinas que transforman la energía cinética del viento en energía mecánica aprovechable para la trituración de las semillas vegetales, obteniendo harina y posteriormente, el gofio en las Islas Canarias.

3.1. El molino de viento harinero "Tipo Torre"

Éste molino de viento es una construcción de forma troncocónica de planta circular y habitualmente de tres plantas de altura, que se remata con una cubierta cónica ó piramidal irregular de madera en la que una de sus partes queda abierta para dar salida a un eje ligeramente inclinado que sostiene al rotor compuesto habitualmente por cuatro aspas y en ocasiones por seis aspas y que se orientaba según la dirección del viento mediante un eje, timón ó rabo situado en el extremo opuesto del rotor. La maquinaria de molturación de este molino viento se sitúa bajo la cubierta cónica de madera.



Ilustración 1. Molino de viento harinero "Tipo Torre". Llanos de la Concepción. TM Puerto del Rosario. Fuerteventura. Fotografía: Néstor Rodríguez Rodríguez (Con permiso para su publicación en e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico).



Ilustración 2. Molino de viento harinero "Tipo Torre". TM Puerto del Rosario. Fuerteventura. Fotografía: Néstor Rodríguez Rodríguez (Con permiso para su publicación en e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico).

La estructura total del edificio se puede descomponer en dos secciones. La primera tiene forma troncocónica de planta circular de aproximadamente 6.00 metros de diámetro y consta de tres plantas de altura de dimensiones entre los 6.00 metros y 7.00 metros, siendo el elemento fijo y sustentante del molino. La segunda está constituida por una cubierta cónica peraltada de armazón de madera con unas dimensiones entre los 2.00 metros y 3.00 metros de altura, sostiene el rotor de aspas del molino de viento y es el elemento móvil.

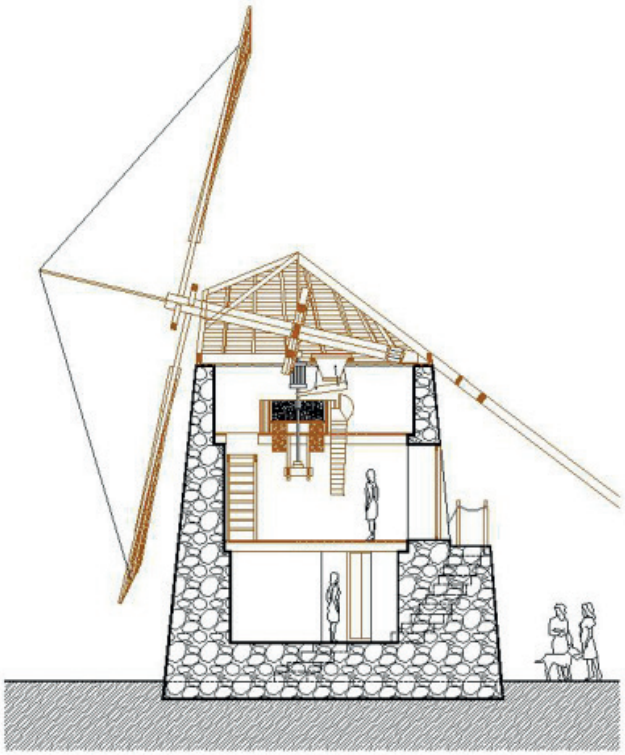


Ilustración 3. Sección del molino harinero "Tipo Torre" Dibujo: Víctor Manuel Cabrera García.

Proporciones geométricas del molino de viento

El molino de viento harinero "Tipo Torre" guarda una proporción aproximada a la razón áurea, media áurea o divina proporción, que es una proporción numérica específica con un cierto ideal de belleza y geometría. El valor numérico de esta razón se simboliza normalmente con la letra griega "Φ" y su valor viene dada por la expresión Φ=(1+√5)/2=1,618034… La fama que tiene de estético le viene dada por el rectángulo áureo cuya altura y anchura están en la proporción de 1 a Φ, es decir la relación entre su altura (B) y su anchura (A) se cumple que (B/A = 1,618034…). Si analizamos el rectángulo áureo en el edificio del molino de viento "Tipo Torre" vemos que la relación entre su altura y su anchura se cumple una proporción muy cercana a la razón áurea (B/A = 1,618034..) (CABRERA GARCÍA, 2009).

En otro orden de magnitudes, las dimensiones totales del rotor de aspas guardan proporción con la anchura y la altura del elemento fijo y sustentante del molino, que es edificio de forma troncocónica de planta circular. Las aspas del rotor presentan dos formas diferentes. Una de forma rectangular y otra de forma trapezoidal. En ambos casos tienen una dimensión de longitud muy cercana al ancho del edificio del molino (A) y la otra dimensión que es la anchura es una parte proporcional de la altura del edificio (B). Las proporciones aquí mostradas dependen fundamentalmente de las tolerancias existentes en la construcción de este tipo de molinos de viento.

En ambos casos las aspas se construyen de forma alabeada, cuyo ángulo va aumentando desde la base del aspa hasta el otro extremo. Para hacer frente a las variaciones del viento es necesario modificar la superficie de la lona que cubre el aspa, plegando o desplegando las lonas según sea necesario.

3.2. Molino de viento harinero "Sistema Ortega"

Éste molino de viento es una construcción de planta rectangular de una planta de altura y que se remata en la parte exterior por una torre de planta cuadrada de madera que sostiene el rotor, que posee un mínimo de ocho aspas y un máximo de doce aspas compuestas de palas o fajas de madera de forma trapezoidal.



Ilustración 4. Molino de viento harinero "Sistema Ortega". TM Villa de Mazo. La Palma. Fotografía: E. Barreto Cabrera (Con permiso para su publicación en e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico).



Ilustración 5. Molino de viento del "Sistema Ortega". TM Garafía. La Palma. Fotografía: Víctor Manuel Cabrera García.

En líneas generales el edificio es un volumen de una altura y de planta habitualmente rectangular. La torre de madera está dividida en dos partes, una de ellas es exterior al edificio y que sobresale del mismo con una altura que oscila entre los 6.00 metros y 7.00 metros. La otra parte es interior al edificio y tiene una altura que oscila entre los 2.00 metros y 2.60 metros, siendo la altura total entre los 9.00 metros y 10.00 metros.

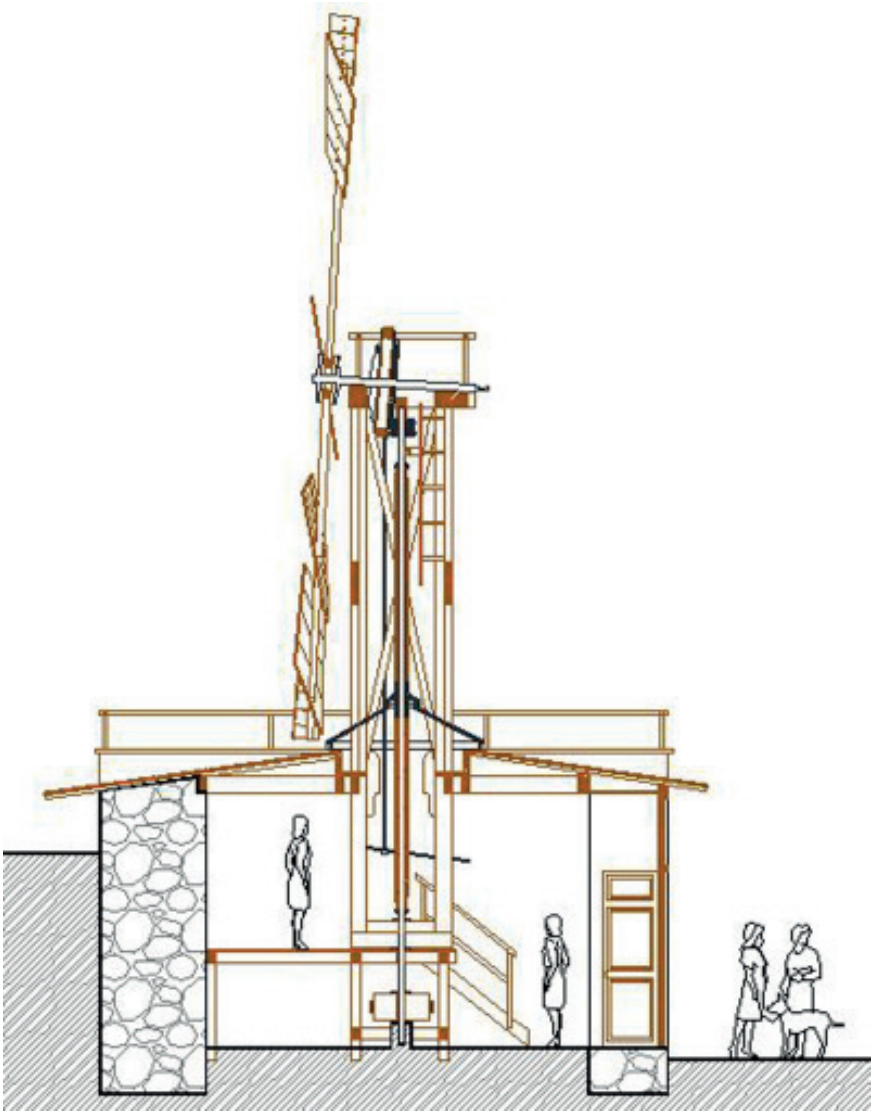


Ilustración 6. Sección del molino harinero "Sistema Ortega". Dibujo: Víctor Manuel Cabrera García.

Proporciones geométricas del molino de viento

El molino de viento harinero "Sistema Ortega" guarda una proporción aproximada a la Ley de Tercios, que es una norma clásica de composición muy utilizada en el Renacimiento durante el siglo XV y que es una regla imprescindible en la actualidad para la pintura, la fotografía, el cine y la arquitectura. La formulación de la Ley de Tercios está directamente relacionada con la teoría de la Sección Áurea y que encierra cierta complejidad en su cálculo exacto. La obtención de estas líneas de tercios se consigue al dividir la composición en tres partes iguales, tanto en horizontal como en vertical.

Este molino de viento se organiza en tres tercios, siendo las dimensiones de magnitud de los tercios la altura del edificio (B), con una altura total que oscila entre de 3.00 metros y 4.00 metros. La primera línea horizontal corresponde a la cubierta del edificio, la segunda línea horizontal se sitúa en la parte superior de la torre cuadrada de madera y la caja de aspas del rotor y la tercera línea horizontal corresponde a la parte superior de la circunferencia del rotor de aspas (CABRERA GARCÍA, 2009).

Las dimensiones en planta de la torre cuadrada de madera es un tercio de la altura del edificio y la altura de la torre guarda una relación muy cercana a la Sección Áurea, tomando como magnitud la altura total del edificio (B). Las dimensiones totales del rotor abarcan dos tercios del total y las aspas o fajas de madera tienen forma trapezoidal distribuida en cuatro partes. Para hacer frente a las variaciones del viento es necesario modificar el número de fajas de madera en las aspas, aumentando o disminuyendo las mismas según sea necesario.

3.3. Molino de viento harinero "Las Molinas"

Éste molino de viento es una construcción de planta rectangular de una planta de altura y que se remata en la parte exterior por una torre de planta cuadrada de madera que sostiene el rotor, que poseen cuatro, seis o doce aspas compuestas de palas de madera o lonas y que tiene un palo de orientación del rotor de aspas. La torre se apoya sobre la cubierta del edificio y la maquinaria de molturación se sitúa en el interior del edificio, en la base de la torre de madera.



Ilustración 7. Molino de viento harinero "La Molina" en Tefía. TM de Puerto del Rosario. Fuerteventura. Fotografía: Néstor Rodríguez Rodríguez. (Con permiso para su publicación en e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico).

La morfología y las dimensiones del edificio del molino de viento “Las Molinas” al igual que los molinos de viento “Sistema Ortega” son de naturaleza variable. La torre de la Molina es el elemento intermedio entre el rotor y la maquinaria de molturación. La torre de madera está dividida en dos partes. Una de ellas es exterior al edificio y que sobresale del mismo con una altura que oscila entre los 3.50 metros y 5.00 metros. La otra parte es interior al edificio y tiene una altura que oscila entre los 3.00 metros y 4.50 metros, siendo su altura total la que oscila entre los 7.00 metros y 10.00 metros.

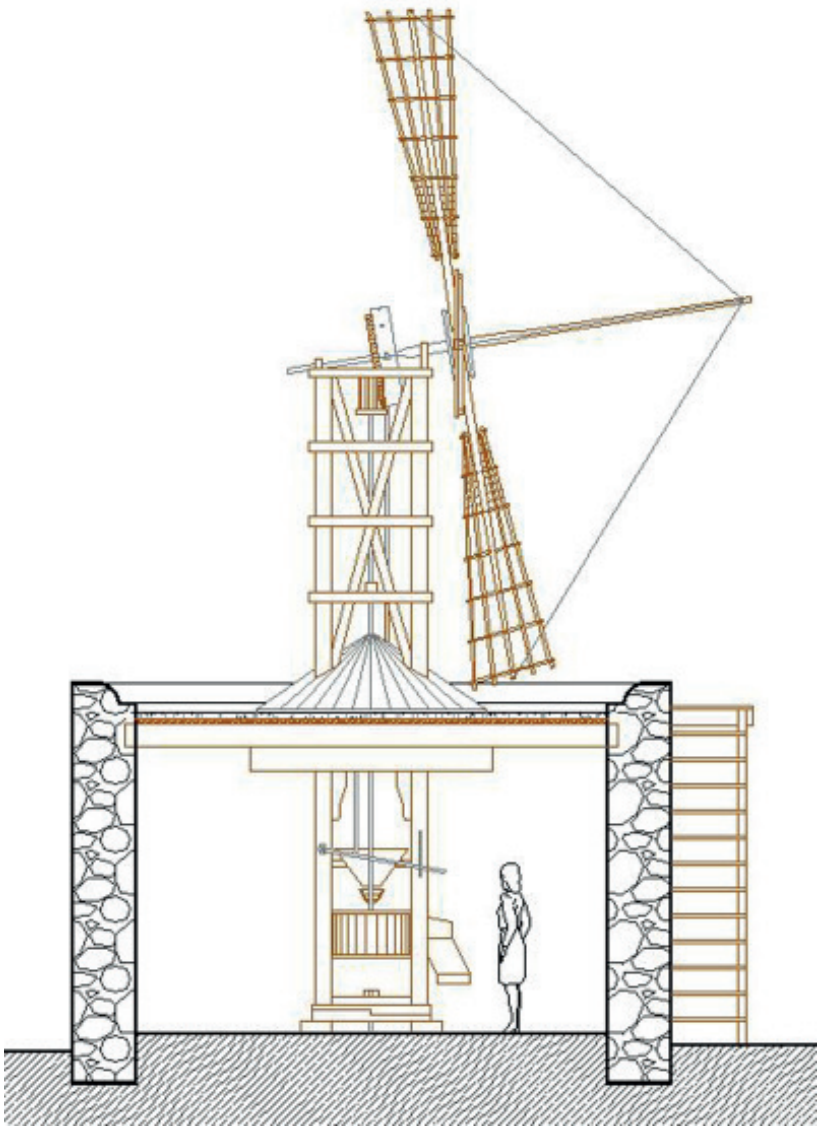


Ilustración 8. Sección del molino harinero “La Molina”. Dibujo: Víctor M. Cabrera García.

Proporciones geométricas del molino de viento

El molino de viento harinero “La Molina” guarda una proporción aproximada a la Ley de Tercios, que es una norma clásica de composición muy utilizada en el Renacimiento durante el siglo XV y que es una regla imprescindible en la actualidad para la pintura, la fotografía, el cine y la arquitectura. La obtención de las líneas de tercios se consigue al dividir la composición en tres partes iguales, tanto en horizontal como en vertical.

La altura de este molino de viento se organiza en tres tercios, siendo las dimensiones de magnitud de los tercios la altura del edificio (B), con una altura total que oscila entre de 3.00 metros y 4.00 metros. La primera línea horizontal corresponde a la cubierta del edificio, la segunda línea horizontal se sitúa en la parte superior de la torre cuadrada de madera y la tercera línea horizontal corresponde a la parte superior de la circunferencia que describe el rotor de aspas.

Las dimensiones en planta de la torre cuadrada de madera es un tercio de la altura del edificio y la altura de la torre guarda una relación muy cercana a la Sección Áurea, tomando como magnitud la altura total del edificio (B). Las dimensiones totales del rotor abarcan dos tercios del total y las aspas tienen forma trapezoidal, ya que La Molina adapta el sistema de aspas del molino de viento tipo torre. Para hacer frente a las variaciones del viento es necesario modificar la superficie de la lona que cubre el aspa, plegando o desplegando las lonas según sea necesario. Las proporciones indicadas dependen fundamentalmente de las tolerancias existentes en la construcción de este tipo de molinos de viento.

3.4. Molino de viento harinero "Sistema Romero"

Éste molino de viento es una construcción de planta rectangular de una planta de altura, con cubierta plana, que se remata en la parte exterior por una torre de planta cuadrada de madera que sostiene el rotor compuesto habitualmente por seis aspas de lonas y que se orientaba a los vientos dominantes mediante una gran cola de madera anclada a la torre y situada a un metro de altura de la cubierta del edificio. (SUÁREZ ROMERO, 1994).

La torre se apoya sobre la cubierta del edificio y la maquinaria de molturación se sitúa en el interior del edificio, en la base de la torre cuadrada de madera.



Ilustración 9. Molino harinero "Sistema Romero". TM La Aldea, Gran Canaria. Fotografía: Emilio Rodríguez Segura (Con permiso para su publicación en e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico).

La morfología y las dimensiones del edificio del molino de viento del "Sistema Romero" al igual que las Molinas son de naturaleza variable. La torre del molino de viento "Sistema Romero" es el elemento intermedio entre el rotor de aspas y la maquinaria de molturación.

La torre está dividida en dos partes, una de ellas es exterior al edificio y que sobresale del mismo con una altura que oscila entre los 3.50 metros y 4.50 metros. La otra parte es interior al edificio y tiene una altura que oscila entre los 3.00 metros y 4.50 metros, siendo la altura total entre los 6.00 metros y 9.00 metros

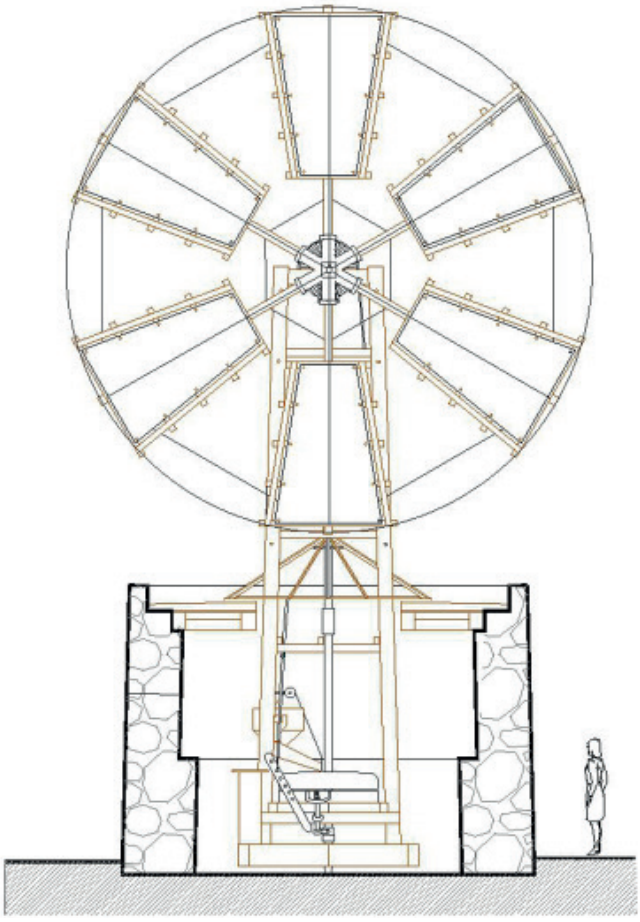


Ilustración 10. Sección del molino de viento "Sistema Romero". Dibujo: Gesplan. (Con permiso para su publicación en e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico).

Proporciones geométricas del molino de viento

El molino de viento harinero "Sistema Romero" guarda una proporción aproximada a la Ley de Tercios, al igual que le ocurre con los molinos de viento harineros "la Molina" y "Sistema Ortega".

4.- Propuestas de rehabilitación de los molinos de viento

Debido a que los molinos de viento tradicionales existentes en las Islas Canarias llevan muchas décadas sin utilizarse y por consiguiente, sin un mantenimiento adecuado,

conlleva a que la mayor parte de los materiales constructivos de los mismos se encuentren deteriorados debido fundamentalmente a la erosión y al desgaste que han originado los agentes climatológicos como es el viento, el sol, y la lluvia. Esto posibilita que existan gran cantidad de elementos principales que necesitan ser sustituidos por elementos de nueva factura, teniendo en consideración que las nuevas intervenciones y los nuevos elementos se deben de diferenciar de las originales.

Las diversas actuaciones a realizar en los distintos tipos de molinos de viento tradicionales se plantearán caso a caso, por lo que en cuanto a la rehabilitación se refiere, tanto la sustitución de los elementos en estado ruinoso como la incorporación de nuevos elementos han de tener en cuenta los documentos de obligado cumplimiento como son las Cartas del Restauro de Venecia y de Cracovia, así como la legislación vigente en materia de patrimonio. Mayoritariamente se trataría de consolidar las fábricas resistentes y los acabados de los edificios, así como la sustitución de aquellos elementos deteriorados de la maquinaria, que están realizados de madera, diferenciándolos de los originales. *"Los elementos destinados a remplazar las partes inexistentes deben integrarse armoniosamente en el conjunto, distinguiéndose claramente de las originales a fin de que la restauración no falsifique el documento artístico o histórico"* (Artículo 12, Carta de Venecia, 1964).

Se recomienda y se propone que se realicen una serie de modificaciones en todos aquellos elementos que se encuentran deteriorados. En la parte de la arquitectura, las distintas intervenciones a realizar se pueden diferenciar de las originales de la siguiente manera:

- Cambios de plano entre las fábricas de nueva construcción y las fábricas originales existentes.

- Emplear dimensiones de piezas pétreas (mampuestos) diferentes a las originales, utilizar diferentes aparejos e incluso variando los colores de los mampuestos y/o la clasificación de las piedras.

- Realizar nuevas texturas de los acabados de las fábricas en los morteros y/o revocos así como cambios de colores en las pinturas.

En la parte de la maquinaria y de todos los elementos de madera, las distintas intervenciones a realizar serían:

- Emplear el mismo tipo de madera y sus dimensiones. En caso de que no se encuentre el mismo tipo de madera, se propone emplear otro tipo estableciendo diferencias tanto en su color como en su textura.

- Sanear de insectos xilófagos todos elementos de madera existentes que puedan ser recuperados y utilizar pinturas incoloras de protección en dichos elementos permitiendo incluso el empleo de pinturas de colores para todos aquellos elementos de madera de nueva factura.

- En cuanto a los elementos móviles de los molinos de viento, para optimizar el rendimiento de los mismos es necesario emplear materiales que no ofrezcan pérdidas mecánicas importantes debido al rozamiento entre los materiales, por lo que se

recomienda utilizar piezas de acero allí donde más convenga y sin distorsionar el conjunto, empleando incluso pinturas de colores para diferenciarlos de los elementos metálicos que pudieran existir y que por norma general no se pintaban.

• Todos aquellos elementos mecánicos necesarios para completar la maquinaria necesaria para producir energía eléctrica se situarán en el interior de los edificios de los molinos de viento y se realizarán mayoritariamente en acero, empleando incluso pinturas de colores para marcar diferencias con otros elementos de hierro forjado que pudiesen existir.

Todas las actuaciones descritas a realizar son propuestas genéricas que vendrán condicionadas por situaciones distintas, ya que cada caso será distinto del anterior. En definitiva, cualquier intervención que se plantee ha de tener presente que los molinos de viento fueron concebidos y construidos con una finalidad y todas las actuaciones a realizar en los molinos que sean BIC es necesaria la autorización conforme por parte de las administraciones competentes en materia de patrimonio histórico.

5.- Calculo de la potencia mecánica y sistema de generación eléctrica

5.1. Cálculo de la potencia mecánica máxima

Para calcular la potencia mecánica máxima aprovechable del viento se estima una densidad del aire de 1,225 Kg./m3, que se corresponde con un aire seco a una presión atmosférica estándar a nivel del mar y a 15º C (LOPEZ ROMERO JJ, CERÓN GARCÍA FJ, 2008).

5.1.1. Molinos de viento harineros “Tipo Torre”

El rotor de aspas tiene un diámetro que oscila entre los 9.00 metros y 15.00 metros y las aspas tienen forma trapezoidal, con dimensiones que oscilan entre los 4.50 metros y 7.50 metros de longitud y los 2.00 metros de ancho. Para hacer frente a las variaciones de la velocidad del viento es necesario modificar la superficie de las velas del aspa, plegando o desplegando las lonas según la fuerza del viento.

La potencia mecánica máxima obtenida en el eje del molino de viento previo al mecanismo de molienda, se obtiene a partir de la siguiente expresión:

$P = ½ \times \rho \times S \times V3$

Donde:

P = Potencia en vatios (W)
ρ = Densidad del aire (Kg./m3)
S = Superficie del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

La velocidad del viento más apropiada y óptima debido al rendimiento mecánico de la maquinaria de molturación para estos molinos de viento harineros es de 7 m/s. Si la velocidad del viento no pasa de 4 m/s el rotor de aspas de este tipo de molino de viento no

se mueve y cuando excede de 8 m/s hay que reducir la velocidad del rotor recogiendo velas de las aspas para evitar la rotura del rotor y de la maquinaria.

Por lo tanto, la potencia mecánica máxima obtenida se indica en la Tabla 1.

Densidad (Kg/m^3)	**Diámetro** (m)	**Superficie** πr^2 (m^2)	**Velocidad** (m/s)	**Velocidad** (Km./h)	**Potencia** (W)	**Potencia** (Kw.)
1,225	15,00	176,71	4	14.4 6	926,72 6	,92
			5	18 1	3528,75	13,53
			6	21.6 2	3377,68	23,37
			7	25.2	37122,90	37,12
			8	28.8 5	5413,76	55,41

Tabla 1. Potencia máxima de un molino harinero "Tipo Torre". Elaboración propia.

Sin embargo, se deben de asumir pérdidas mecánicas, por lo que la potencia más alta generada por este tipo de molino se estima en torno a un 30% de la potencia mecánica máxima obtenida (VALERA MARTÍNEZ - SANTOS, 2010).

Los nuevos datos obtenidos considerando dichas pérdidas se exponen en la Tabla 2.

Densidad (Kg./m^3)	**Diámetro** (m)	**Superficie** πr^2 (m^2)	**Velocidad** (m/s)	**Velocidad** (Km./h)	**Potencia** (W)	**Potencia** (Kw.)
1,225	15,00	176,71	4	14.4 2	078,01 2	,08
			5	18	4058,62	4,06
			6	21.6 7	013,30 7	,01
			7	25.2	11136,87	11,13
			8	28.8 1	6624,13	16,62

Tabla 2. Potencia eléctrica estimada de un molino "Tipo Torre". Elaboración propia.

Otra forma de calcular la potencia mecánica máxima del molino de viento es a partir de la expresión de Coulomb: (LOPEZ ROMERO JJ, CERÓN GARCÍA FJ, 2008).

N = 0,0004 x S x V3

Donde:

N = Potencia en caballos de vapor (CV)
S = Superficie de las velas del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

Nota:

1 CV = 736 W = 0,736 Kw.

Diámetro (m)	**Superficie velas** (m^2)	**Velocidad** (m/s)	**Velocidad** (Km./h)	**Potencia** (CV)	**Potencia** (Kw.)
15,00	39,80	4	14.4 1	,02	0,75
		5	18 1	,99	1,46
		6	21.6 3	,44	2,53
		7	25.2	5,46	4,02
		8	28.8 8	,15	6,00

Tabla 3. Potencia máxima de un molino harinero "Tipo Torre". Elaboración propia.

5.1.2. Molino de viento harinero “Sistema Ortega”

El rotor de aspas de este tipo de molino de viento tiene un diámetro que oscila entre los 6.00 metros y 9.00 metros y la estructura del mismo está compuesta por una serie de palos largos denominados largueros y una serie de palas de madera denominadas fajas. Los largueros tienen una longitud aproximada que oscila entre los 3.00 metros y los 4.00 metros y las fajas de las aspas están compuestas habitualmente por cuatro segmentos de madera con forma trapezoidal con dimensiones aproximadas de 1.50 metros de ancho por 2.00 metros de largo.

La potencia mecánica máxima obtenida en el eje del molino de viento previo al mecanismo de molienda, se obtiene a partir de la siguiente expresión:

$P = ½ \times \rho \times S \times V3$

Donde:

P = Potencia en vatios (W)
ρ = Densidad del aire (Kg./m3)
S = Superficie del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

La velocidad del viento más apropiada para estos molinos harineros es de 5 m/s. Si la velocidad del viento no pasa de 2 m/s el rotor aspas de este tipo de molino de viento no se mueve y cuando excede de 7 m/s hay que reducir la velocidad del rotor recogiendo velas para evitar la rotura del rotor y de la maquinaria.

Por lo tanto, la potencia mecánica máxima obtenida se indica en la Tabla 4.

Densidad (Kg/m^3)	**Diámetro** (m)	**Superficie** πr^2 (m^2)	**Velocidad** (m/s)	**Velocidad** (Km./h)	**Potencia** (W)	**Potencia** (Kw.)
1,225	8,80 6	0,80	2	7.2	152,73 0	,15
			3	10.8 5	15,43	0,51
			4	14.4 1	221,76 1	,22
			5	18	2386,25	2,38
			6	21.6 4	123,44 4	,12
			7	25.2 6	547,87 6	,54

Tabla 4. Potencia máxima de un molino harinero “Sistema Ortega”. Elaboración propia.

Sin embargo, se deben de asumir pérdidas mecánicas, y no se conocen estudios detallados que cuantifiquen las pérdidas de eficiencia en cuanto a la potencia mecánica máxima que se podría obtener en este tipo de molino de viento tradicional.

Otra forma de calcular la potencia mecánica máxima del molino de viento es a partir de la expresión de Coulomb:

$N = 0{,}0004 \times S \times V3$

Donde:

N = Potencia en caballos de vapor (CV)
S = Superficie de las velas o fajas del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

Nota:

1 CV = 736 W = 0,736 Kw.

Diámetro (m)	Superficie fajas (m^2)	Velocidad (m/s)	Velocidad (Km./h)	Potencia (CV)	Potencia (Kw.)
8,80 2	5,80	2	7.2	0,08 0	,06
		3	10.8 0	,28	0,21
		4	14.4 0	,66	0,48
		5	18	1,29	0,95
		6	21.6 2	,23	1,64
		7	25.2 3	,54	2,60

Tabla 5. Potencia máxima de un molino harinero "Sistema Ortega". Elaboración propia.

5.1.3. Molino de viento harinero "La Molina"

El rotor de aspas de este tipo de molino de viento tiene un diámetro que oscila entre 5.00 metros y 7.00 metros. Las aspas de la Molina tienen forma trapezoidal, al igual que las aspas del molino de viento "Tipo Torre". La estructura de cada aspa está compuesta por una serie de palos largos denominados largueros y un conjunto de palos más pequeños llamados teleras o traviesas que son las que sostienen las lonas de tela. Las aspas tienen una longitud aproximada que oscila entre los 2.50 metros y los 3.50 metros y una anchura de 1.60 metros. Para hacer frente a las variaciones de la velocidad del viento es necesario modificar la superficie del aspa, plegando o desplegando las lonas según la fuerza del viento.

La potencia mecánica máxima obtenida en el eje del molino de viento previo al mecanismo de molienda, se obtiene a partir de la siguiente expresión:

$P = ½ \times \rho \times S \times V3$

Donde:

P = Potencia en vatios (W)
ρ = Densidad del aire (Kg./m3)
S = Superficie del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

La velocidad del viento más apropiada para estos molinos harineros es de 5 m/s. Si la velocidad del viento no pasa de 2 m/s el rotor aspas de este tipo de molino de viento no se mueve y cuando excede de 7 m/s hay que reducir la velocidad del rotor recogiendo velas para evitar la rotura del rotor y de la maquinaria.

Por lo tanto, la potencia mecánica máxima obtenida se indica en la Tabla 6.

Densidad (Kg/m^3)	Diámetro (m)	Superficie πr^2 (m^2)	Velocidad (m/s)	Velocidad (Km./h)	Potencia (W)	Potencia (Kw.)
1,225	6,30 3	1,17	2	7.2	152,72 0	,15
			3	10.8 5	15,43	0,51
			4	14.4 1	221,76 1	,22
			5	18	2386,25	2,38
			6	21.6 4	123,44 4	,12
			7	25.2 6	547,87 6	,55

Tabla 6. Potencia máxima de un molino harinero "La Molina". Elaboración propia.

Sin embargo, se deben de asumir pérdidas mecánicas, y no se conocen estudios detallados que cuantifiquen las pérdidas de la eficiencia en este tipo de molino de viento tradicional.

Otra forma de calcular la potencia mecánica máxima del molino de viento es a partir de la expresión de Coulomb:

N = 0,0004 x S x V3
Donde:

N = Potencia en caballos de vapor (CV)
S = Superficie de las velas del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

Nota:

1 CV = 736 W = 0,736 Kw.

Diámetro (m)	Superficie velas (m^2)	Velocidad (m/s)	Velocidad (Km./h)	Potencia (CV)	Potencia (Kw.)
6,30 6	,90	2	7.2	0,02 0	,01
		3	10.8 0	,07	0,05
		4	14.4 0	,17	0,13
		5	18	0,34	0,25
		6	21.6 0	,60	0,44
		7	25.2 0	,95	0,70

Tabla 7. Potencia máxima de un molino harinero "La Molina". Elaboración propia.

5.1.4. Molino de viento harinero "Sistema Romero"

El rotor de aspas de este tipo de molino de viento tiene un diámetro que oscila entre 6.00 metros y 8.00 metros y está formado generalmente por seis aspas. Las aspas tienen forma trapezoidal y la estructura inicial de cada aspa está compuesta por una serie de palos largos denominados largueros de una longitud aproximada que oscila entre los 3.00 metros y los 4 metros y una serie de palas de madera denominadas fajas de anchura de 1.70 metros. Con el paso del tiempo, se cambia la estructura de las fajas, sustituyendo la configuración de las velas de madera por velas de lonas de tela, facilitando la recogida de las mismas ante los fuertes vientos.

La velocidad del viento más apropiada para estos molinos harineros es de 5 m/s. Si la velocidad del viento no pasa de 2 m/s el rotor aspas de este tipo de molino de viento no se mueve y cuando excede de 7 m/s hay que reducir la velocidad del rotor recogiendo velas para evitar la rotura del rotor y de la maquinaria.

Por lo tanto, la potencia mecánica máxima obtenida se indica en la Tabla 8.

Densidad (Kg/m^3)	**Diámetro** (m)	**Superficie** πr^2 (m^2)	**Velocidad** (m/s)	**Velocidad** (Km./h)	**Potencia** (W)	**Potencia** (Kw.)
1,225	7	38,48	2	7.2	188,56 0	,19
			3	10.8 6	36,39	0,63
			4	14.4 1	508,48 1	,50
			5	18	2946,25	2,94
			6	21.6 5	091,12 5	,09
			7	25.2 8	084,51 8	,08

Tabla 8. Potencia máxima de un molino harinero "Sistema Romero". Elaboración propia.

Sin embargo, se deben de asumir pérdidas mecánicas, y no se conocen estudios detallados que cuantifiquen las pérdidas de la eficiencia en este tipo de molino de viento tradicional.

Otra forma de calcular la potencia mecánica máxima del molino de viento es a partir de la expresión de Coulomb:

P = 0,0004 x S x V3

Donde:

P = Potencia en caballos de vapor (CV)
S = Superficie de las velas del rotor (m2)
V = Velocidad del viento (m/s)

Nota:

1 CV = 736 W = 0,736 Kw.

Diámetro (m)	**Superficie velas** (m^2)	**Velocidad** (m/s)	**Velocidad** (Km./h)	**Potencia** (CV)	**Potencia** (Kw.)
7	15,60	2	7.2	0,05 0	,04
		3	10.8 0	,17	0,12
		4	14.4 0	,40	0,30
		5	18	0,78	0,57
		6	21.6 1	,35	1,00
		7	25.2 2	,14	1,57

Tabla 9. Potencia máxima de un molino harinero "Sistema Romero". Elaboración propia.

5.2. Sistema de generación eléctrica

Debe de minimizarse el rozamiento mecánico de los elementos de madera de la maquinaria de los molinos de viento, evitando las elevadas pérdidas mecánicas que puedan producirse en aras de obtener la máxima eficiencia de los molinos de viento tradicionales en la obtención de energía eléctrica a partir de la energía cinética del viento.

Para obtener energía eléctrica es necesario acoplar un generador eléctrico al mecanismo y de acumuladores de energía (baterías) para el consumo eléctrico previsto para cuando no esté presente el viento. Los generadores eléctricos pueden ser de corriente continua (dinamos), que se han ido abandonando y los generadores de corriente alterna (C.A), existiendo en este último caso dos tipos: generadores sincrónicos o alternadores y generadores asincrónicos o de inducción.

Para el caso concreto de los molinos de viento tradicionales resulta óptimo la utilización de los generadores sincrónicos, que aunque tienen un mayor rendimiento potencial, deben de operar a velocidad constante si se quiere mantener fija la frecuencia. Debido a la variabilidad de los vientos, es muy aconsejable en instalaciones aisladas de la red eléctrica acumular la energía obtenida en baterías y desde ellas alimentar la demanda. En estos casos la frecuencia no tiene importancia ya que habrá rectificadores (inversores) que transformaran la corriente continua (C.C.) en corriente alterna (C.A.) y viceversa.

Entre el rotor de aspas y el generador eléctrico se dispondrá de una caja multiplicadora, dispositivo que se encargará de elevar el número de revoluciones por minuto del eje inclinado del rotor de aspas, ya que en los molinos de viento harineros tradicionales se estima el número de vueltas del eje que proviene del rotor está en a torno a 12 r.pm., y los generadores comerciales requieren girar a velocidades que están comprendidas entre las 1000 r.p.m y las 3000 r.p.m., dependiendo de las características constructivas y la frecuencia a obtener.

Es necesario también disponer de un regulador de la velocidad del giro del rotor de aspas para evitar que las puntas de las velas o de las palas de las aspas trabajen a velocidades que comprometan la resistencia de los materiales empleados o induzcan vibraciones perjudiciales para el mecanismo. El control del funcionamiento de esos molinos de viento puede realizarse a través de un anemómetro que permita determinar cuando debe de actuar el mecanismo de frenado de los molinos, tanto para los valores máximos y mínimos del viento. Toda la adaptación mecánica se realizará en los interiores de los molinos salvo el anemómetro que se dispondrá en los exteriores de los mismos.

5.- Conclusión

Tanto las administraciones públicas como los ciudadanos estamos obligados por Ley a conservar los elementos materiales más importantes de nuestro patrimonio cultural para el uso, el estudio y el disfrute de los mismos tanto para nuestra sociedad como para las generaciones futuras, por lo tanto, el conocimiento, la creatividad y la diversidad de soluciones a plantear en que hacer con el patrimonio deben de ser recursos inagotables para la sociedad actual, con la finalidad de trasladar en las mejores condiciones posibles los bienes patrimoniales que hemos heredado de nuestros antecesores a las generaciones venideras.

Intentar recuperar los elementos materiales pertenecientes a la arquitectura tradicional que pertenecen al pasado sin proponer usos alternativos compatible con la sociedad actual resulta ser una acción en vano, ya que no todas las construcciones de la arquitectura tradicional pueden convertirse en museos y/o Centros de Interpretación debido al elevado coste económico que supondría para las administraciones públicas.

La propuesta de cambio de uso (producir energía eléctrica) en los molinos de viento tradicionales posibilitaría dar respuesta a la inoperatividad actual en estos inmuebles, permitiéndonos poder recuperar lo que aún no se perdido de estas construcciones procedentes de la arquitectura tradicional y que al mismo tiempo es compatible con las necesidades sociales actuales en el interés creciente por obtener energía eléctrica a través de las energías limpias y renovables, en aras de disminuir la emisiones de CO2 a la atmósfera debido a la generación de energía eléctrica a partir de los combustibles fósiles.

Por lo tanto, los molinos de viento tradicionales pueden desempeñar una función pública en cuanto a la producción de energía eléctrica, ya que dicha energía podría utilizarse para dar suministro a la iluminación del espacio público (red viaria, parques y jardines) debido al escaso porcentaje de suministro energético que se necesita en relación a otros conceptos, La incorporación de este nuevo uso a estos inmuebles que pertenecen al patrimonio arquitectónico del archipiélago canario posibilitaría planificar mantenimientos periódicos y adecuados para los edificios, los rotores de aspas y la maquinaria, retrasando el envejecimiento y el desgaste de los materiales constructivos originado por la erosión que ocasionan los agentes climatológicos.

5.- BIBLIOGRAFÍA

AAVV (2008). *Molinos de viento en la Región de Murcia.* Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y Servicio de Patrimonio Histórico.

CABRERA GARCÍA, Víctor Manuel. (2009). *La Arquitectura del Viento en Canarias. Los molinos de viento. Clasificación, funcionalidad y aspectos constructivos.* Tesis Doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

CABRERA GARCÍA, Víctor Manuel. (2010). *Molinos de viento en las Islas Canarias.* S/C de Tenerife: Colección: Territorio Canario.

ESPAÑA. LEY 16/1985, de 25 de Junio, de PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL. Gobierno de España.

ESPAÑA. LEY 4/1999, de 15 de Marzo, de PATRIMONIO HISTÓRICO DE CANARIAS, modificada por La LEY 11/2002, de 21 de Noviembre. Gobierno de Canarias.

ESPAÑA. LEY 45/2007, de 13 de diciembre para el Desarrollo Sostenible del Medio Rural.

LECUONA NEUMAN, Antonio (2002). «*La energía eólica: Principios básicos y tecnología.* https://www.agenergia.org/files/resourcesmodule/.../1234272455_eolica_ALecuona.pdf [Consulta 15.01.2017].

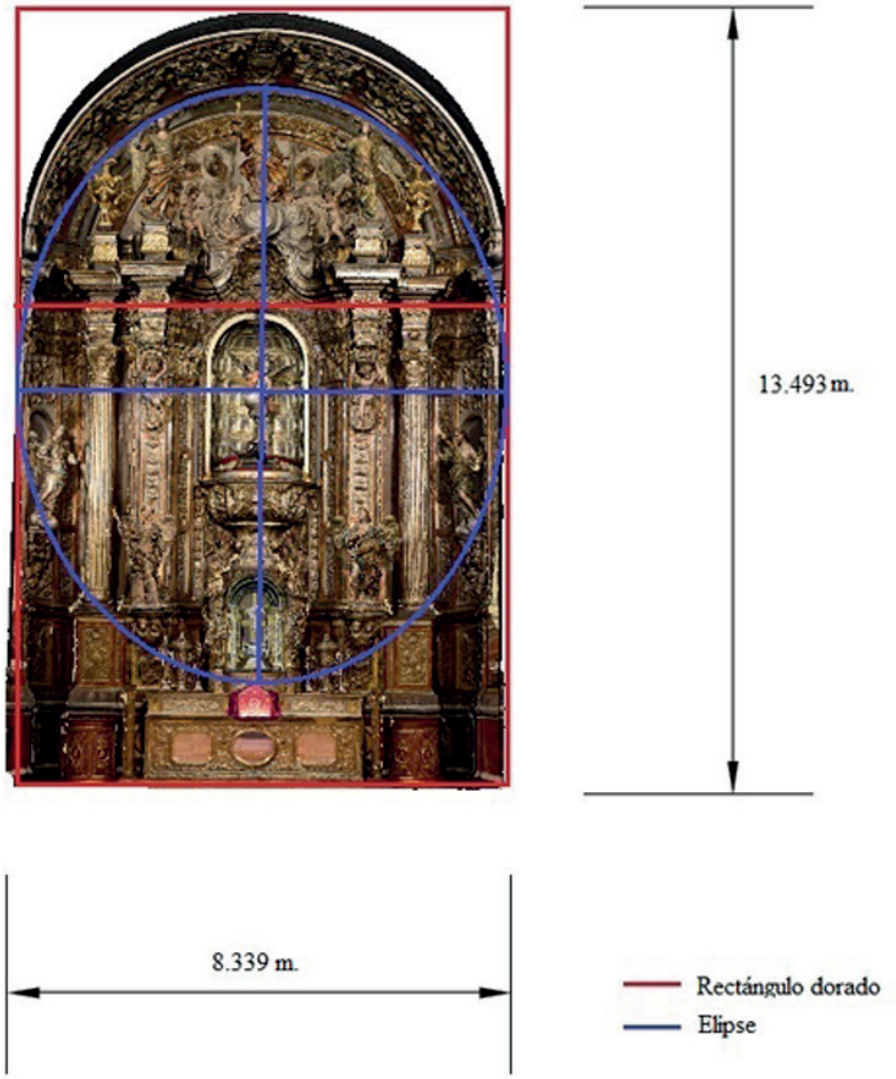
SUÁREZ MORENO, Francisco. (1994). *Ingenierías Históricas de la Aldea*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

VALERA MARTÍNEZ - SANTOS, Francisco (2010). *Principios físicos y tecnología del molino de viento.*
-https://www.campodecriptana.info/.../Fisica-y-tecnologia-del-molino-de-viento.pdf. [Consulta 17.01.2017].

Difusión| Estudios

Documentación, conservación y difusión de un retablo a través de la Geomática: el retablo barroco de la Iglesia de San Miguel en Murcia

Recording, conservation and dissemination through geomatics: the baroque altarpiece of San Miguel church in Murcia



Concepción Peña–Velasco
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia

Josefina García–León
Profesora Titular de la Universidad Politécnica de Cartagena

Paloma Sánchez Allegue
Becaria de investigación de la Universidad Politécnica de Cartagena

Resumen
El conocimiento científico de los retablos es fundamental para poder acometer mejor su conservación y es importante darle una correcta difusión. Por ello, el objetivo de este estudio es realizar y dar a conocer el levantamiento gráfico tridimensional del retablo barroco de la Iglesia de San Miguel de Murcia con calidad métrica, reflexionar a partir de él sobre los procesos de creación artística y difundir la información a través de la utilización de plataformas informáticas libres, garantizando el acceso a los valores patrimoniales.

Palabras clave: Patrimonio Cultural. Geomática. Retablo barroco español. Salzillo. Iglesia de San Miguel. Murcia.

Abstract
Scientific knowledge of altarpieces is essential to ensure their conservation. It is also important to make this knowledge widely available. The aim of this paper is to make a 3D mapping of the baroque altarpiece of San Miguel Church in Murcia and to make the data available through free access digital platforms. This allows us to delve into the process of artistic creation and guarantees the spread of consistent and accurate information.

Keywords: Cultural Heritage. Geomatics. Spanish baroque altarpiece. Salzillo. St. Miguel Church. Murcia.



Concepción de la Peña Velasco

Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y académica de número en la Real Academia Alfonso X el Sabio. Sus líneas de investigación se han centrado en la Edad Moderna, habiendo publicado diversos libros y artículos. Ha organizado cursos y jornadas sobre Patrimonio, Museos y Barroco. Ha formado parte del equipo científico de varias exposiciones y ha sido una de las comisarias de El Belén de Salzillo en el Centro Cibeles. Realizó el proyecto museográfico del nuevo Museo de la Catedral de Murcia. Actualmente coordina Editum Artes.

Contacto: velasco@um.es



Josefina García León

Doctora Ingeniera en Geodesia y Cartografía, autora de varios libros de cartografía, topografía y sistemas de información geográfica, autora de artículos de investigación en revistas indexadas, ponente en congresos internacionales, investigadora en proyectos de investigación financiados, investigadora responsable del grupo de investigación "Thermal Analysis and Geomatics" (TAG) del Departamento de arquitectura y tecnología de la edificación y Titular de Universidad de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación en la Universidad Politécnica de Cartagena. En gestión ha desempeñado los cargos de Secretaria de Escuela, Directora de Departamento, Delegada del Rector para Campus de Excelencia Mare Nostrum, Responsable de Igualdad, Vicerrectora de Ordenación Académica y Vicerrectora de Convergencia y Calidad.

Contacto: josefina.leon@upct.es



Paloma Sánchez Allegue

Ingeniera de Edificación. Investigadora de la Universidad Politécnica de Cartagena. Máster de Patrimonio Arquitectónico por la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT), Máster de Gestión en la Edificación por la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) y Graduada en Ingeniería de la Edificación por la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT) y becaria de investigación de la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT). Su trayectoria profesional viene desarrollándose en ámbitos como la investigación de los modelos tridimensionales a partir de técnicas de fotogrametría digital y escáner láser, y la aplicación de los Sistemas de Información Geográfica (SIG). Coautora de varias publicaciones relacionadas con la utilización de los SIG para la puesta en valor de patrimonio modernista y minero de la Región de Murcia.

Contacto: psallegue@gmail.com

1.- Planteamiento

Los datos que proporcionan la fotogrametría y el láser escáner son esenciales para la documentación del patrimonio y las piezas artísticas (Yastikli, 2007). De ese modo, se pueden analizar otros aspectos que, por los procedimientos tradicionales, es más difícil obtener. Si bien, todavía quedan por plantear nuevas líneas de investigación surgidas a partir de la información que estas aplicaciones facilitan y que aportan nuevos enfoques de análisis. En el ámbito del retablo, la Geomática ha sido usada, generalmente, para acciones de conservación, restauración y restituciones fotogramétricas (Dávila, 2014; Cantos Martínez *et al*., 2009; Tabares Esteban *et al*., 1999). No obstante, estas arquitecturas doradas ofrecen posibilidades inagotables de estudio, algunas de las cuales se explorarán en este trabajo sobre el retablo mayor barroco de San Miguel Arcángel de Murcia, situado en una de las parroquias más antiguas de la ciudad, declarada Bien de Interés Cultural en 2009 (Decreto 83, de 30/04 del Consejo de Gobierno de la CARM; BORM, 99, 2/05/2009, 7220; nº inv. 30174), con incoación en 1982 de expediente como monumento histórico-artístico (BOE, 298, 13/12/1982, 33852). La obra sintetiza valores del patrimonio material e inmaterial, como sucede especialmente con los retablos emplazados en el altar mayor, que suelen ser los más significativos. En consecuencia, conviene indagar y reflexionar sobre los aspectos que contribuyen a una comprensión más certera de los mismos, poniendo el conocimiento al servicio del ciudadano.

El objetivo de este estudio es obtener y difundir la documentación gráfica del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Murcia y, con los datos que tales imágenes proveen, analizar métricamente dicho retablo y ahondar en cuestiones relacionadas con la proporción y la creación artística. Para conseguirlo, se utilizarán diferentes tecnologías geomáticas, en concreto la fotogrametría, el láser escáner y los sistemas de información geográfica. Finalmente se procurará la difusión del modelo tridimensional en una plataforma en la web, para que, de un modo fácil e interactivo y desde cualquier ordenador o dispositivo móvil, se visualice el modelo generado virtualmente y se tenga acceso a la información histórica y artística asociada (<https://skfb.ly/6tMrU>).

2.- El retablo mayor de San Miguel y la devoción al arcángel

El retablo mayor de San Miguel de Murcia es una obra de madera que fue construida en el segundo tercio del siglo XVIII por el tallista Jacinto Perales (Orihuela, 1697–c. 1738), para un templo de nueva planta, bendecido en 1712. Este último fue erigido sobre una iglesia anterior, que se vio muy afectada por la riada de San Calixto en 1651. El conjunto escultórico principal lo hizo Francisco Salzillo (Murcia, 1707–1783), salvo la imagen de *San Miguel* que había ejecutado antes su padre, el napolitano Nicolás Salzillo (Capua, 1672–Murcia, 1727) en 1708–1709 (Sánchez–Rojas Fenoll, 1977–1978: 255-296; Di Liddo, 2008: 344). En un contexto de impulso devocional a San Miguel como vencedor del mal, reavivado en la Contrarreforma con un planteamiento ideológico y con expresiones de fervor de papas y monarcas católicos y particularmente de la corona española (Mâle, 2001: 279 y ss; García Mahíques (dir.), 2016), el Concejo y el cabildo catedralicio murcianos hicieron voto de acudir en procesión anualmente a la parroquia a la festividad del arcángel. La imagen fue sacado en rogativa con motivo de epidemias de peste y por otras causas (Peña–Velasco, 2012: 336).

Tipológicamente, el retablo se estructura a modo de hornacina con un cuerpo de tres calles, con la central más amplia que las laterales, y un ático que cierra en arco, acomodándose a las dimensiones del testero de la iglesia. Tiene un destacado tabernáculo con soportes antropomorfos y puertas giratorias que acogen seis relieves con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y culmina con el cordero sobre el libro de los siete sellos. El retablo se efectuó según proyecto de Perales, cuyo reconocimiento venía avalado por diferentes encargos en localidades del sur del antiguo Reino de Valencia como Orihuela, Guardamar y otras y antes como discípulo de Juan Francisco Borja en Alicante (Vidal Bernabé, 1990; Sáez Vidal, 1998: 129–145). Perales realizó simultáneamente el retablo mayor de San Antón de Murcia, que contrató en 1730 junto a Nicolás de Rueda (Murcia, 1706–1767) y Francisco Salzillo, ambos oriundos de la ciudad y sobre una década más jóvenes que él. El 14 de octubre de 1731, cuando llevaban hecho un tercio del trabajo en San Miguel, el tallista de Orihuela se obligó ante notario a concluirlo (Sánchez Moreno, 1945: 87-88). Se modificó entonces el diseño, ampliando el camarín e incorporando dos imágenes más de las previstas inicialmente. La estructura en madera es obra destacada por su arquitectura y por su acabado, con riqueza de detalles y repertorio ornamental que incorpora atributos relacionados con el relato bélico de San Miguel y su lucha contra los ángeles rebeldes.

Francisco Salzillo realizó los seis arcángeles y la *Fe*, con un programa iconográfico de manifestación hierofánica en el que cabe destacar la influencia jesuítica. El colegio de esta orden en Murcia –actual sede de la Pvresidencia de la Comunidad Autónoma–, en cuyas clases estudió el escultor, se situaba a escasos metros de la parroquia. Precisamente sería un murciano y miembro de la Compañía de Jesús llamado Andrés Serrano (1655–1711), catedrático de Teología en Manila, quien escribió a finales del siglo XVII uno de los libros más difundidos y reeditados sobre los siete arcángeles. Además, Salzillo diseñó una custodia con un ángel en el astil a la manera de los del retablo, que hizo el platero José Jiménez Cisneros (Sánchez Moreno, 1945: 80-81; Pérez Sánchez, 2013). El retablo se doró en los años cuarenta de ese siglo bajo las indicaciones de Salzillo y con protestas de los doradores por el procedimiento seguido en la asignación directa del trabajo y no por subasta pública (Peña–Velasco, 2012: 247-343). En cuanto al acabado, constituye la etapa final en el uso del color, como aquí se presenta combinado con oro, que se impondrá en los años siguientes en toda la arquitectura en madera.

Las primeras biografías sobre Francisco Salzillo ya le asignaron las esculturas, caso de coetáneos como el matemático Luis Santiago Bado o el académico Rejón de Silva –traductor de tratados de Leonardo, Alberti y Winckelmann– (Martínez Ripoll, 2006: 45; Martínez Cerezo, 2014; García López, 2015: 149) y, más adelante, Ceán Bermúdez (1800, VI: 25-32, 287). Sánchez Moreno (1945: 87-88) documentó la autoría de Jacinto Perales en la parte arquitectónica y diversos estudios han resaltado su relevancia (Martín González, 1993: 204; Belda Navarro, 2001: 109; Peña–Velasco, 1992: 280-286 y 2012: 381–412; Ramallo Asensio, 2007: 148-150).

3.- Elección de la obra: conocer y documentar mejor, conservar y difundir

Varios motivos han inducido a elegir esta pieza como objeto de estudio. Por un lado, el mejor conocimiento y difusión de un bien protegido y de un hito patrimonial en Murcia.

La iglesia de San Miguel está declarada Bien de Interés Cultural y su retablo mayor es una aportación singular a la historia del retablo barroco en el sureste peninsular español y a la trayectoria del escultor Francisco Salzillo, quien forma parte del imaginario cultural de la ciudad y su producción es un elemento identitario. El retablo constituye un conjunto artístico notable por su arquitectura, por la escultura y por su iconografía, con la presencia de los siete arcángeles y la alegoría de la *Fe*, excepcional en la producción de Salzillo, centrada en imágenes devocionales. Tipológicamente supone un punto de inflexión en la historia del retablo en la Diócesis de Cartagena, que abandona la columna salomónica e impone el cuerpo único con potente calle central y ático con gran protagonismo (Peña–Velasco, 1992: 96; Belda Navarro, 2001: 109). El retablo sirvió de modelo a otros, en su conjunto –caso del presbiterio de la parroquia de Abanilla– y en los detalles de su arquitectura. Integra el mayor grupo de esculturas en un retablo salidas de mano de Francisco Salzillo. Si bien, este artista proporcionó mayores dimensiones y envergadura a la imagen del titular en los retablos en los que participó. En este caso el autor de *San Miguel* fue Nicolás Salzillo. Esta obra no habría tenido ese tamaño de haber sido realizada al unísono que la estructura arquitectónica de madera y no con anterioridad, cuando prevalecía una articulación más compartimentada y con superposición de cuerpos.

Un patrimonio eclesiástico como el aquí estudiado es visitable en horario restringido, al depender del culto religioso, más allá de la obligación que tiene el titular sobre los derechos del bien de permitir la visita pública al menos cuatro días al mes, en días y horas que se señalen, tal y como determina la Ley de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia de 2007. Si, como ha analizado Domingo Angulo (2017), en los museos eclesiásticos no siempre es óptima la difusión y comunicación expositiva, mucho más complicado es proporcionar información sobre obras inventariadas, catalogadas y protegidas que no están en tales ámbitos. Conocer qué hay es absolutamente necesario para poder proteger los bienes culturales y, facilitando la información histórica y artística necesarias, cabe programar visitas de estudiantes, turistas o interesados y establecer itinerarios. De modo que se puede poner, además, el enlace a la plataforma que contiene el modelo tridimensional y otros datos en las páginas web del Museo Salzillo, del Museo de la Catedral de Murcia y del Conjunto Monumental de San Juan de Dios, que poseen imágenes del famoso escultor barroco, además de la perteneciente a la parroquia de San Miguel y en otras como Murcia Turística. A partir de ello cabe articular recorridos teniendo a Salzillo como referente, bien para contemplar retablos mayores y tabernáculos en otros templos donde él participó que están muy cercanos a San Miguel –como los del convento de dominicas o del Real Monasterio de clarisas, entre otros–, o bien a imágenes de devoción, pasos procesionales y el belén. Todo ello se conserva en un entorno próximo de museos y templos, incluso hay otras esculturas suyas en San Miguel.

Por otro lado, al elegir este ejemplo se consideró la aplicabilidad a otros casos. Se seleccionó una obra cuya metodología de estudio y resultados sirvieran para abordar otros retablos, considerando la importancia que estos poseen y la tradición del trabajo con la madera policromada en el contexto de los territorios de las Monarquías Ibéricas en la Edad Moderna y el diálogo cultural que su realización conlleva. Un retablo mayor siempre es obra a considerar. Atrae las miradas y constituye el escenario donde se desarrolla el ritual religioso. Adquiere todo su esplendor durante la liturgia y propicia vivencias y sensaciones cambiantes.

Es un reclamo para los sentidos, al mostrarse con iluminaciones que varían según la hora del día y, en el pasado, con la luz de las velas –cuyo número estaba regulado dependiendo del altar y la ocasión–, con el brillo de los dorados y la percepción de la policromía, con el olor a incienso y flores, con el sonido de voces y música y con la variación del color de los ornamentos litúrgicos y otros aspectos que difieren, según la festividad y solemnidades del año cristiano. En el Antiguo Régimen y en un amplísimo ámbito territorial, hubo modos de proceder comunes, asentados y transmitidos en los talleres y regulados por acuerdos, ordenanzas gremiales y leyes generales, con la idiosincrasia que cada lugar ofrecía, por la riqueza de sus especies arbóreas y variación del tipo de madera utilizado, por los modelos vigentes, por las técnicas particulares empleadas, por los sustratos culturales, por los diferentes mestizajes artísticos y por razones de variada índole. El retablo supone uno de los encargos que exige mayor intercambio de ideas entre profesionales diversos. Concurren los comitentes con sus demandas y requiere la intervención de artífices de distintas disciplinas, que proporcionan el material y lo trabajan, desde su inicio con el diseño hasta su conclusión con el dorado.

La significación de un retablo mayor es esencial y, en consecuencia, conocerlo y estudiarlo mejor –y la Geomática contribuye a ello– es importante por sí mismo y para determinar posibles actuaciones de diferente índole sobre él. Portada y retablo mayor, como principio y final del recorrido sacro, constituyen dos focos principales de atención y atracción visual. Cualquier retablo mayor es un elemento fundamental y este también lo es. Por un lado, debe acomodarse a la arquitectura del templo que lo acoge y, a su vez, provee la pauta estilística de otros retablos que están próximos y han de armonizar con él [Ilustración 1], especialmente los colaterales y del crucero. El artista que lo proyecta es consciente de que adorna y dota de magnificencia el presbiterio, al proporcionar el escenario donde se desarrolla la liturgia, un sitial que ampara imágenes a las que se da culto y que manifiesta el programa iconográfico desarrollado.



Ilustración 1.Cabecera de la Iglesia de San Miguel de Murcia con el retablo mayor y colaterales (Fuente: Elaboración propia).

Al realizar la documentación gráfica de este retablo se ha considerado la arquitectura del templo que lo cobija, midiendo y estudiando las proporciones de la misma. Se ha acotado la parte escultórica, obteniendo las dimensiones y comparando las imágenes que lo componen, destacando el pequeño tamaño de la escultura principal. Posteriormente se ha modelado tridimensionalmente todo el retablo para conseguir un mayor conocimiento de la obra y para ponerla a disposición del usuario a través de la web. La idea es proseguir con la toma de datos en otros retablos barrocos en la ciudad de Murcia y en otras localidades y constituir un corpus significativo de imágenes fotogramétricas en la zona. Se facilitaría, así, el acercamiento a un panorama más amplio sobre el retablo, con nuevos datos para estudio y difusión del interesante legado existente. Considerando, además, la pérdida experimentada en el transcurso del tiempo, pues de los retablos construidos en el Antiguo Reino de Murcia entre 1670 y 1785, se conservan menos de la mitad por razones diversas y dada la vulnerabilidad que presenta este patrimonio en madera, material por excelencia en el retablo hispánico. Su utilización fue prohibida por Carlos III en 1777, reiterándolo Carlos IV en 1791 debido al riesgo de incendios (Martín González, 1988), a los cambios estilísticos que estaban aconteciendo y al rumbo marcado por las academias de Bellas Artes que entonces se crearon. Se intentó propiciar el uso de estuco y acabados imitando jaspes y bronces, pero no terminaron de arraigar. La madera constituye un material sensible e inflamable, máxime considerando que los templos tienen culto y los retablos están en uso y con los peligros del cableado eléctrico, la utilización de velas en ceremonias religiosas y otros factores. Además del ataque que pueden experimentar de xilófagos, con unas condiciones ambientales proclives, por presentar la ciudad de Murcia una humedad relativa media elevada y con acusadas oscilaciones térmicas.

El estudio realizado permite una documentación métrica y gráfica del retablo, por lo que permitiría la conservación del mismo o su restitución en caso de deterioro o destrucción del bien patrimonial. Murcia constituye una de las comunidades autónomas de España con mayor riesgo de terremotos (González García, 2009: 14, 23) y, antaño, de inundaciones. En consecuencia, conviene recopilar la mayor información posible sobre su patrimonio. A las contingencias por desastres naturales se unen los peligros antrópicos, accidentales o deliberados. *El Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos,* aprobado en 2014, se agilizó en gran medida por la situación originada in Lorca (Murcia) tras los movimientos sísmicos acontecidos en mayo de 2011. Las catástrofes naturales han castigado durante siglos el sureste español y, en particular, a la ciudad de Murcia. Los desbordamientos del río Segura, en la actualidad más controlados, afectaron continuamente a su núcleo urbano, sus edificios y habitantes. El templo de *San Miguel* quedó seriamente dañado por la riada de 1651 y se volvió a edificar a finales del siglo XVII, concluyendo a principios del siglo XVIII. Dos siglos después, el 22 de Abril de 1864 la torre se desplomó sobre el presbiterio, crucero y sacristía afectando seriamente al retablo, acometiéndose entonces una destacada intervención sobre él (Fuentes y Ponte, 2005 [1880–1884], parte I: 84, parte V: 82-84). Por tanto, es fundamental contar con la documentación completa del objeto patrimonial.

4.- Metodología de estudio

Con las nuevas tecnologías, la utilización y elección del método más adecuado para llevar a cabo estudios de investigación es fundamental y, como puede verse en este caso, diferentes metodologías son perfectamente compatibles y hasta recomendables para mejorar la precisión. De hecho la integración de la fotogrametría digital y el láser escáner

terrestre proporcionan las mejores soluciones para obtener información tridimensional del patrimonio (Buill *et al.*, 2013; Murphy *et al.*, 2013; Pavlidis *et al*., 2007).

El flujo de trabajo del láser escáner se divide principalmente en dos fases: la de toma de datos y la de postproceso de dichos datos en función del objetivo perseguido (Cheng, 2012). En nuestro caso, ha consistido en la localización y observación del lugar y objeto a documentar, la adquisición de datos 3D mediante la medición láser y fotogrametría con medidas por topografía clásica, y las operaciones de modelado tridimensional con textura realista a partir de las imágenes realizadas, transformación de los datos, aplicaciones en modelos tridimensionales, segmentación manual del modelo y selección de la información histórica y artística para, finalmente, realizar la divulgación a través de la web de dicho modelo.

La toma de datos *in situ* se realizó en septiembre de 2016 con la multiestación Leica Nova MS50, con cuatro estaciones vinculadas mediante topografía clásica, obteniendo una nube de puntos con una densidad de 1cm en el retablo. En total fueron grabados 2,6 millones de puntos, que han sido volcados en el software Infinity y depurados en el mismo. Asimismo, se realizaron fotografías con la cámara integrada en el escáner laser y también se realizó una toma de datos fotográfica con una cámara réflex Canon EOS 1100D, en marzo y septiembre de 2017, con un objetivo de 18-55 mm sobre trípode. Con una calibración de la misma. Se utilizó el formato RAW para realizar el ajuste del balance de blancos con la carta de color Xrite ColorChecker, que permitiera una reproducción óptima, ya fueron estas las que se utilizaron para darle la textura al modelo.

El flujo de trabajo del láser escáner se divide principalmente en dos fases: la de toma de datos y la de postproceso de dichos datos en función del objetivo perseguido (Cheng, 2012). En nuestro caso, ha consistido en la localización y observación del lugar y objeto a documentar, la adquisición de datos 3D mediante la medición láser y fotogrametría con medidas por topografía clásica, y las operaciones de modelado tridimensional con textura realista a partir de las imágenes realizadas, transformación de los datos, aplicaciones en modelos tridimensionales, segmentación manual del modelo y selección de la información histórica y artística para, finalmente, realizar la divulgación a través de la web de dicho modelo.

La toma de datos *in situ* se realizó en septiembre de 2016 con la multiestación Leica Nova MS50, con cuatro estaciones vinculadas mediante topografía clásica, obteniendo una nube de puntos con una densidad de 1cm en el retablo. En total fueron grabados 2,6 millones de puntos, que han sido volcados en el software Infinity y depurados en el mismo. Asimismo, se realizaron fotografías con la cámara integrada en el escáner laser y también se realizó una toma de datos fotográfica con una cámara réflex Canon EOS 1100D, en marzo y septiembre de 2017, con un objetivo de 18-55 mm sobre trípode. Con una calibración de la misma. Se utilizó el formato RAW para realizar el ajuste del balance de blancos con la carta de color Xrite ColorChecker, que permitiera una reproducción óptima, ya fueron estas las que se utilizaron para darle la textura al modelo.

La fase de postproceso comienza con el depurado de la nube de puntos. Posteriormente se procedió a crear una malla de triángulos usando el programa 3DReshaper, generando más de un millón de triángulos para generar el retablo. Se rellenaron los huecos donde no existía información para el cerrado de la malla manualmente y se realizó un suavizado para eliminar ruido. Asimismo, se realizó una segmentación de las figuras escultóricas del retablo con el objetivo de trabajar individualmente con ellas, extraerlas para contemplar el retablo solamente con la parte arquitectónica. Finalmente se procedió a texturizarlo con las imágenes tomadas con la cámara fotográfica, después de haber sido correctamente calibrada. Aun así, las sombras no quedan completamente cubiertas, por lo que se han completado los vacíos de las texturas de zonas ocultas mediante el programa Photoshop.



Ilustración 2. Nube de puntos, malla de triángulos y textura del cuerpo principal del retablo de San Miguel de Murcia (de izquierda a derecha) (Fuente: Elaboración propia).

Una vez finalizado el modelo con su textura se ha seleccionado la información histórica y artística a adjuntar a los distintos elementos segmentados, realizando un sistema de información geográfica del retablo que ayude a su conocimiento y divulgación utilizando un visualizador libre web como es Sketchfab, plataforma utilizada por prestigiosos museos e instituciones como medio divulgativo de sus fondos (Cabezos y Rossi, 2017).

5.- Estudio y análisis de los resultados

Tras los trabajos efectuados se hacen las siguientes reflexiones, considerando los datos históricos, artísticos y geomáticos generados:

- *Se ha obtenido una información muy completa y fiable sobre lo que hay, sus dimensiones y profundidad. Resulta útil conocer con precisión los datos sobre cada pieza que el retablo alberga para su documentación gráfica, estudio, posible traslado, conservación preventiva, restauración, reposición de algún elemento o reconstrucciones en caso de catástrofes u otras contingencias, dado que se posee un conocimiento certero de su estado en el momento de la toma de datos.* Disponer de información rigurosa conlleva seguridad ante cualquier actuación requerida: montar un andamio, bajar piezas, estimar cómo quedarían en otro lugar –por sus dimensiones, siluetas y relación con otras obras–, restaurarlas o hacer un presupuesto con mayores garantías, entre otras cosas. En exposiciones temporales surgen problemas en el montaje derivados de errores en las dimensiones. Retablos barrocos desaparecidos se han rehecho a partir de fotografías antiguas y de la parte que persistía, caso del perteneciente a la Capilla del Rosario en Lorca, erigido de nuevo en los años noventa del siglo XX por el tallista Antonio Morales, salvo el ático que se conservaba.

Actualmente se trabaja en conocer el modelo del retablo de la Capilla del Cristo del Socorro de la Catedral antigua de Cartagena, destruido en la Guerra Civil. De haber dispuesto de imágenes fotogramétricas o de una completa documentación gráfica, se podría haber actuado con datos fiables; ejemplos de ello pueden ser la reconstrucción de edificios de Berlín a través de las imágenes del archivo de Meydenbauer (Wiedemann *et al,* 2000) o la del gran Buda de Bamiyan (Grün *et al*., 2004). En caso de alteración, es posible saber a partir de la documentación qué se ha modificado y cómo quedaría si se eliminase alguna pieza, devolverle el aspecto primitivo o plantear la posible sustitución de un elemento por otro, siempre y cuando el tipo de intervención patrimonial se haga conforme a lo estipulado legalmente y cuente con la autorización pertinente.

Ha parecido interesante realizar la separación entre los elementos arquitectónicos y los elementos escultóricos, para posteriormente poder continuar con el análisis de modo independiente.



Ilustración 3.Separación de la parte arquitectónica y escultórica del retablo de San Miguel de Murcia (Fuente: Elaboración propia).

A otra escala, podríamos tratar el motivo decorativo del jarrón en la parte superior, en la que se puso, probablemente, a finales del XIX, pues responde estilísticamente a la intervención de la que fue objeto el retablo entonces. Estas técnicas admiten eliminarlo y estimar su apariencia sin él. Además ha posibilitado un acercamiento a elementos que pasan desapercibidos en el conjunto y con la distancia. Hay capiteles y motivos de decoración que incorporan atributos eucarísticos y bélicos en relación a San Miguel, así como escenas relacionadas con la Eucaristía y otros elementos iconográficamente significativos. Se trabaja en ponerlos a disposición del público en un proceso con elaboración de fichas de elementos seleccionados, que podrían incluirse en el modelo generado.

- *Se ha logrado un mejor conocimiento de la obra en su conjunto y en el detalle. Medido por primera vez con estas técnicas, sus proporciones se basan en el número áureo, con las connotaciones simbólicas que implican, especialmente en este caso.* La medición precisa posibilita un estudio más riguroso sobre aspectos que en el pasado era más complicado aproximarse, como las relaciones composicionales entre la arquitectura y escultura y las proporciones de las partes entre sí y con el todo. El orden arquitectónico suele responder en sus opciones numéricas a lo establecido en unos tratados concretos. Con los datos disponibles, cabe aproximarse con mayor seguridad a ellos. Por una parte, generalmente el escultor hace las imágenes respetando ciertas proporciones en las medidas del cuerpo humano y se obliga a considerar las dimensiones acomodadas al sitio. Por otra, el rectángulo conformado considerando el testero del presbiterio, con el lado menor de 8,339 m. y el lado mayor de 13,414 m., responde al número de oro, con apenas 7 cm. de diferencia en el lado mayor que siguiendo la proporción debería ser de 13,493 m. Esta relación, proveniente de la sucesión de Fibonacci desarrollada por el matemático italiano Leonardo Pisano, se considera la relación más armoniosa.

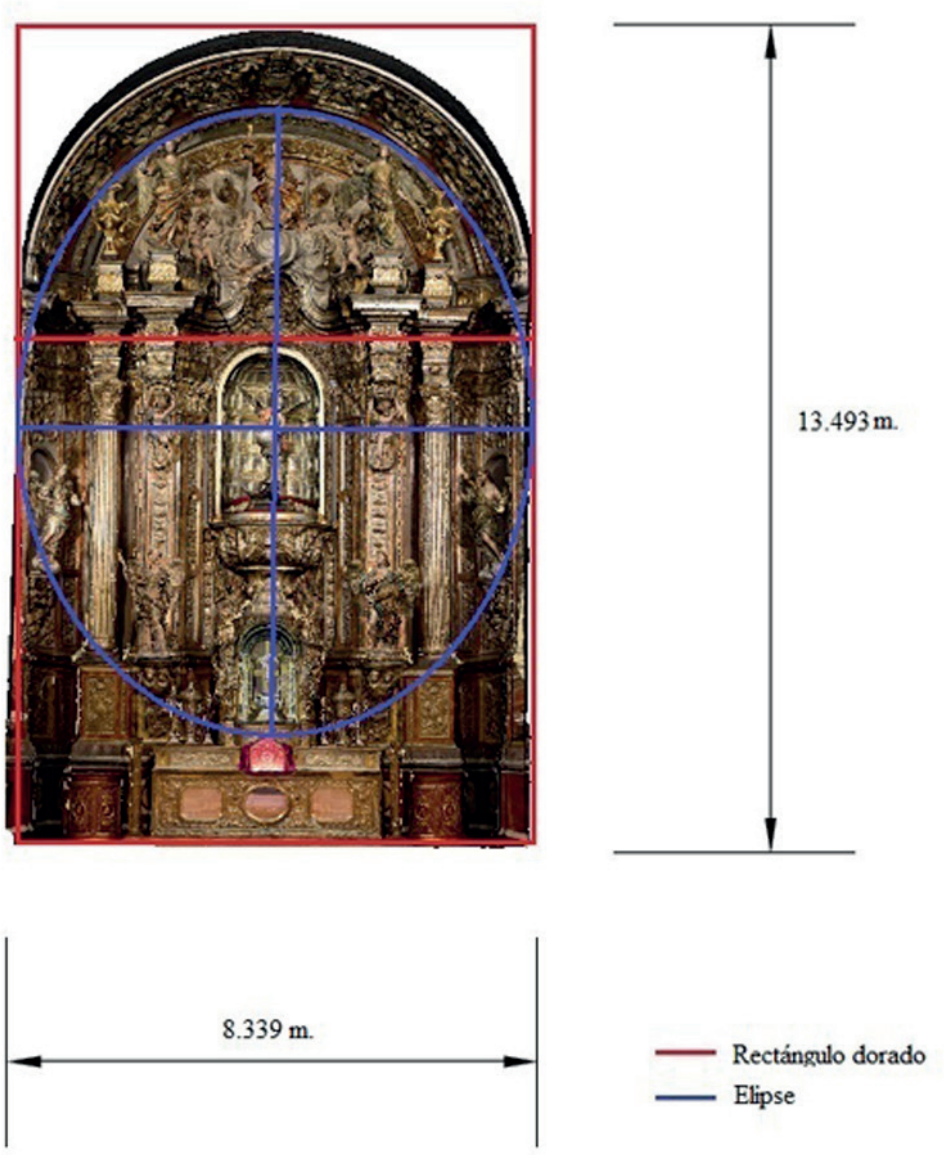


Ilustración 4. Acotación de la proporción aurea y la elipse inscrita en el retablo de San Miguel de Murcia (Fuente: Elaboración propia).

Evidentemente que disponiendo de diferentes medidas no es complejo encontrarlo, pero se ha realizado a partir de puntos y secciones de composición significativos. El número de oro en esta obra podría tener un valor simbólico y sagrado particular. En este sentido cabe recordar que, en su libro *De Divina Proportione*, Pacioli asocia este número a Dios, por su unicidad, requerir de tres relaciones como la Trinidad, inconmensurabilidad, inmutabilidad y quinta esencia (Pacioli, 2008: 41–42). En su iconografía, este retablo es trasunto del cielo, con Cristo en el pan eucarístico y su corte de arcángeles capitaneada por *San Miguel* venciendo al demonio y ángeles atlantes y niños entreverados en las nubes. La virtud teologal de la Fe con los ojos vendados habla de creer en aquello que no se ve. Además, cabría dibujar una elipse partiendo de las principales líneas composicionales. Como siempre, en el eje de simetría se situaría el titular del templo, en este caso la escultura de *San Miguel*, sobre las que se articula todo el retablo. Los dos focos estarían uno sobre el tabernáculo que acoge la Eucaristía y otro en la alegoría de la *Fe.* Como señala Arnheim (2011: 102–104), en el Barroco se muestra la predilección por la composición elíptica con diálogo entre sus dos centros, frente al Renacimiento que opta por la perfección del círculo. Añade que la elipse vertical implica un simbolismo añadido de arriba y abajo: la Eucaristía como alimento espiritual está cercana al hombre y, más elevada, la *Fe.*

- *Se han realizado las secciones que se consideran necesarias para completar aspectos de análisis relativos al alzado del retablo y a su variación, a partir del modelo obtenido.* Se observa que las cuatro secciones obtenidas son diferentes entre sí, aunque es aspecto a seguir mejorando e investigando.

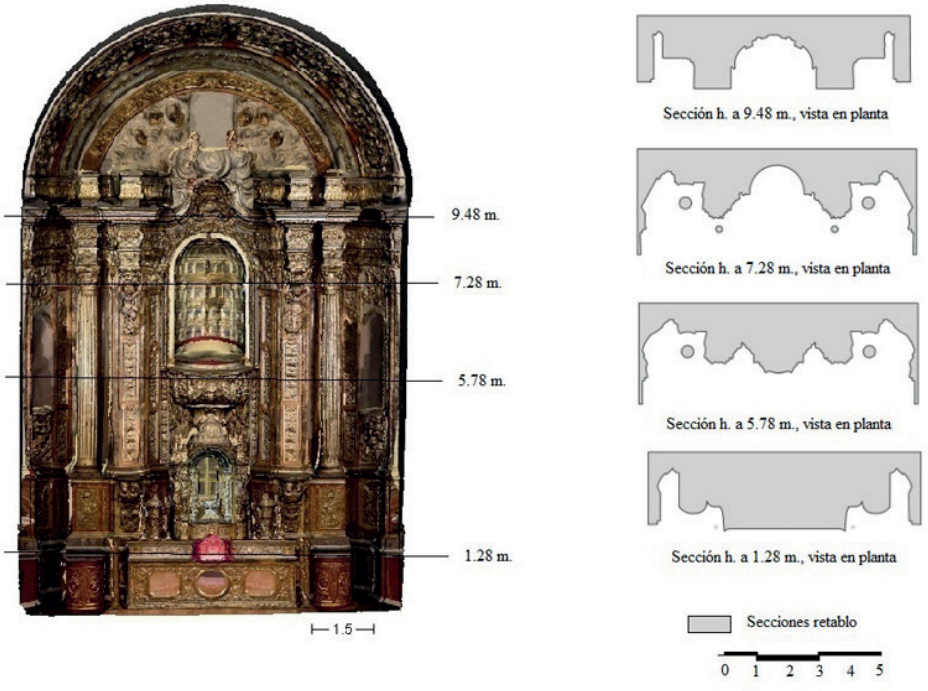


Ilustración 5. Diferentes secciones horizontales del retablo de San Miguel de Murcia (Fuente: Elaboración propia).

Desde finales del siglo XVII y muy especialmente en el XVIII, se produce un incremento de movimiento en la estructura arquitectónica de los retablos, que no es uniforme a lo largo de su recorrido vertical y es difícil cuantificarlo en toda su dimensión. El modelo generado permite hacerlo, al efectuar varios cortes y comprobar cómo cambia, especialmente la proyección del volado de la cornisa, realizado a una altura de 9,48 m. del modelo.

Tradicionalmente se ha venido analizando sólo la planta realizada mediante dibujo a nivel del suelo o bien utilizando la que figura en los escasos proyectos conservados que la incluyen. En la más baja, a una altura de 1,28 m. puede apreciarse la mesa de altar, que no es de la época. Se atiende, como en la mayoría de las situaciones, a lo estipulado en el Misal de Pablo VI, que significa la aplicación de los cambios litúrgicos auspiciados por el Concilio Vaticano II, clausurado en 1965.

El retablo presenta una estructura compleja y repleta de infinidad de aspectos a considerar y, en consecuencia, la toma de datos y su lectura también lo son. La riqueza de recovecos propia de ese momento del Barroco produce ocultaciones y zonas de difícil acceso y visibilidad, que se ven reflejadas en el modelo generado y como consecuencia en las secciones del mismo. Las áreas de oclusión siguen siendo un problema serio en los modelos generados con láser escáner (Fantini, 2012). Por ende, la utilización de estas técnicas no permite visualizar la parte posterior de las piezas y sería interesante utilizar complementariamente otra instrumentación como drones o sistemas de fotogrametría telescópico, como puede ser el 3Deye para poder fotografiar esos recovecos y mejorar los resultados. Las columnas están sin terminar en su cara no visible y algunos elementos ornamentales sin policromía. Además, hay puertas giratorias tanto en el camarín como en el tabernáculo, que ofrecen visiones diferentes del retablo y que solamente se abren en concretas ocasiones por culto o festividad.

- *Se han planteado relecturas relacionadas con el proceso de creación artística.* Las imágenes obtenidas permiten reflexionar sobre la creación en los comienzos de la carrera de Francisco Salzillo. El escultor mantuvo siempre una fructífera colaboración con maestros de otras profesiones y, especialmente, en estos escenarios de madera. Añade aquí una dimensión afectiva, al compartir el espacio del retablo con la obra de su padre, que hizo la imagen de *San Miguel* décadas antes. Francisco tuvo muy presente el tamaño de la escultura de su progenitor para potenciar su valor y contribuir a que no quedase desmerecida en la estructura arquitectónica (Peña–Velasco, 2013), que apostaba por un cuerpo único en su arquitectura, descartando la compartimentación y los ciclos pictóricos que dominaban en la etapa precedente. En un retablo, las esculturas no tienen el mismo tamaño, dependen de su importancia y emplazamiento. En general son más grandes las que están a más altura, como aquí se comprueba.

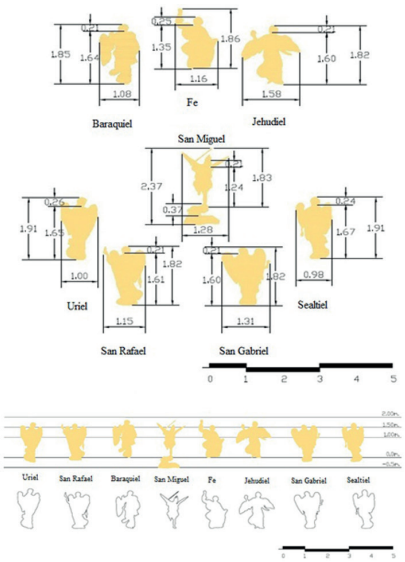


Ilustración 6. Siluetas acotadas de las esculturas del retablo de San Miguel de Murcia y en disposición lineal (Fuente: Elaboración propia).

La de mayor envergadura suele ser la imagen principal, que en el Barroco se instaló en amplias hornacinas y en camarines, lo que permitía el incremento de su volumen. En esta ocasión, no sucede así, siendo *San Miguel* la menor. Del pie a la cabeza mide 1,45 m.

En el contrato notarial para hacer el retablo, suscrito cuando se llevaba hecho un tercio, se dispone incrementar el número de imágenes de cinco a siete y se eleva la altura del camarín. Francisco Salzillo sugeriría cambios y pensaría en la escultura de *San Miguel,* sin olvidar a los seis arcángeles y la *Fe*, que él hizo. Trabajó estas obras en el taller, no *in situ*, y consideró el tamaño que convenía a cada una, sus proporciones y silueta. Las cinco del primer cuerpo se sitúan a diferente altura respecto al suelo, en una disposición que no es la habitual, precisamente para evitar que *San Miguel* quede deslucido, ya que es la más pequeña de las cinco esculturas. En el ático, las imágenes aumentan de altura como es preceptivo. La *Fe* domina con su volumen. Se dispone sentada y con su mano derecha elevada mostrando el cáliz; con él mide 1,86 m. Las obras manifiestan mayor libertad respecto al momento precedente, máxime al no están amparadas en hornacinas. Destaca el interés por la variedad de siluetas de las figuras, que apoyan a veces sobre nubes –*Uriel, Rafael, Gabriel y Sealtiel*–, con las telas de los paños arremolinadas y alas desplegadas y dispuestas según la acción que realicen. Para efectuar correctamente la acotación de las esculturas, se han considerado las figuras y los elementos en los que se apoyan, al mismo tiempo que se miden también según el ancho de sus brazos y alas. La máxima altura del objeto sobre el que descansan los arcángeles la tiene el demonio y su base bajo San Miguel, los cuales miden 0,62 m. Sin embargo, puestas en disposición lineal todas las esculturas, con la altura 0 en los pies, las esculturas del ático son claramente más altas. Los cuatro arcángeles del primer cuerpo, sin tener en cuenta su base, están en torno a 1,80 m. Quedando el titular en el centro como el más pequeño, pero al incluir la espada arriba y la base con el demonio abajo, el conjunto alcanza los 2,37 m., que es la máxima altura de todas las esculturas aunque sea la de menor volumen y envergadura.

- *Se ha difundido el modelo obtenido texturizado en una plataforma de acceso libre. Dado el gran potencial que este material posee, puede ser usado para desarrollar actividades de educación y divulgación patrimonial de manera práctica y didáctica y con posibilidad de hacer campañas institucionales de promoción de la Región de Murcia, así como plantear aplicaciones concretas para personas con discapacidad.* Cualquiera que lo desee puede disponer de información sobre la obra. Estos modelos virtuales son atractivos y rigurosos y componen un material útil para efectuar espacios divulgativos que potencien la protección del patrimonio cultural en documentales y de otro modo, máxime cuando se trata de un BIC. En este sentido, cabe recordar lo propuesto recientemente sobre el tema en el convenio de colaboración entre Radio Televisión Española y la UNESCO en febrero de 2017, para efectuar microprogramas para sensibilizar sobre la diversidad cultural y la importancia de la salvaguarda del patrimonio (<https://es.unesco.org/news/radio-television-espanola-se-campana-unesco-unidosxelpatrimonio>. [Consulta:3.12.2017]), noticia difundida ampliamente por la prensa. El retablo no está en un museo, sino en un templo, que es un lugar devocional, de modo que se puede contribuir al mayor conocimiento de estos bienes protegidos e importantes del patrimonio material e inmaterial, incitando el interés y respeto por los mismos desde su conocimiento e interpretación y sirviendo de apoyo a los museos que tienen obra de Francisco Salzillo y, muy especialmente, a la parroquia que lo posee.

Cualquier persona que acceda a la web se puede mover libremente por el retablo completo, deteniéndose y acercándose cuanto quiera; además de poder incluir en el futuro metadatos o información alfanumérica en determinados elementos, lo que permitirá una aproximación más exhaustiva y precisa. Dicha información podrá ampliarse y realizarse en diferentes idiomas o niveles, todos ellos incluidos en la web, donde el acceso es libre, directo y ágil. Ejemplos de ello se observan en alguna de las ilustraciones] y en el siguiente link <https://skfb.ly/6tMrU>.

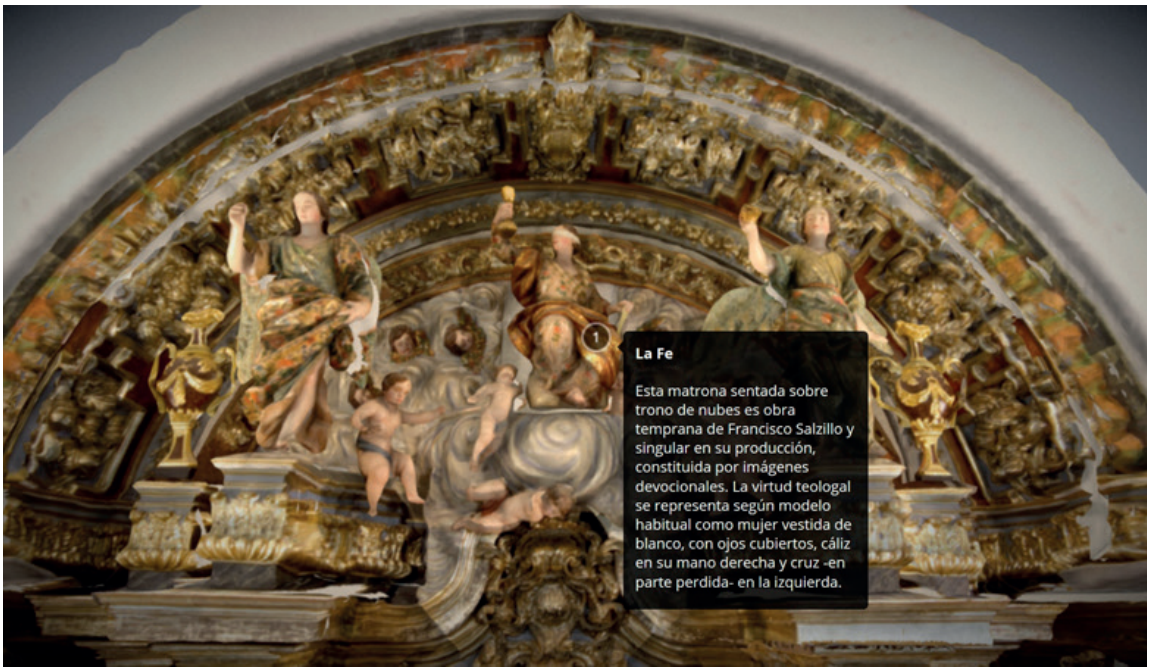


Ilustración 7. Imagen del modelo con un ejemplo de metadatos (https://skfb.ly/6tMrU) (Fuente: Elaboración propia).

La idea es continuar incorporando más datos, tanto de imágenes que muestren los aspectos cambiantes que experimenta el retablo con apertura y cierre de tabernáculo y camarín, como de agregación de textos. De este modo, la explicación se vinculará al modelo geomático, refiriendo aspectos relativos a la historia de la construcción del retablo, a los autores de la arquitectura en madera y de cada uno de los arcángeles, a la iconografía y a los repertorios ornamentales. Hay una riqueza de motivos de gran interés que se pierden en el conjunto de la obra y que, aprovechando el material aquí presentado, cabe visualizarlos e identificarlos mejor, aclarando aspectos sobre su conformación y significado.

Además, con el material y los conocimientos técnicos adecuados, se puede efectuar una réplica precisa del objeto. El uso más extendido ha sido para su venta, que implica también divulgación, pero también puede hacerse para su conservación y estudio. Técnicas de reproducción de esculturas se han utilizado para preservar la obra y valerse de la copia *in situ*, poniendo la original en museos o en lugares donde las condiciones de conservación son mejores o para sustituir al originar en determinados casos, como salir en procesión cuando las condiciones meteorológicas son adversas. Asimismo, tienen una aplicación inmediata con reproducciones en 3 D para proporcionar el disfrute y conocimiento a invidentes y otras personas con discapacidad. En este sentido, cabe recordar experiencias recientes auspiciadas desde el Museo del Prado con iniciativas como *Tocar el Prado* (<https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-se-hace-accesible-a-personas/7df7af29-5238-45d0-b296-b6723f48c504>. [Consulta:3.12.2017]) o

en La Alhambra, con la instalación de paneles táctiles (<http://www.canalpatrimonio.com/la-alhambra-de-granada-instala-paneles-tactiles-para-invidentes/>. [Consulta:3.12.2017]). La inclusión se presenta como uno de los desafíos para continuar trabajando en los museos y en otros ámbitos patrimoniales, para hacer llegar a personas con dificultades el conocimiento y disfrute de los bienes protegidos, como cabe hacer en esta ocasión.

- *Se ha previsto hacer un corpus de modelos tridimensionales texturizados de retablos y plantear itinerarios culturales a través de Sistemas de Información Geográfica (SIG).* El objetivo es proseguir con la documentación gráfica, conocimiento y divulgación de los retablos del Barroco para establecer la metodología de trabajo idónea y conseguir los resultados óptimos. Para ello tienen que converger la precisión en las medidas, el conocimiento de la obra, la sensibilidad ante la misma y el estudio riguroso de las circunstancias y la realidad. A partir de la información recopilada en los SIG y de las opciones que seleccione el usuario, este podrá elegir su propio recorrido.



Ilustración 8. Modelo tridimensional texturizado del retablo mayor barroco de San Miguel de Murcia, generado mediante fotogrametría y laser escáner (Fuente: Elaboración propia).

6.- Conclusiones

Conocer mejor un bien significativo y protegido legalmente del patrimonio material e inmaterial siempre es importante y la Geomática proporciona medios para obtener información fiable que por las vías tradicionales de estudio es complicado o imposible lograrlo. Por tanto, es imprescindible aprovechar los avances tecnológicos y aplicarlos al ámbito del retablo en acciones de investigación, conservación y educación patrimonial, pero considerando la necesidad de configurar equipos multidisciplinares. Los datos obtenidos son muy interesantes para efectuar relecturas y permiten explotar un material atractivo para darle mayor visibilidad y difusión al bien patrimonial protegido y no musealizado, llegando a un público más amplio que el que habitualmente acude a contemplarlo.

Se ha establecido una metodología aplicada, con un flujo de trabajo claro y válido para este objeto. En etapas posteriores, habría que incluir las peculiaridades que se dan en otros retablos barrocos para ir confeccionando una metodología particularizada, según las características de cada pieza. El retablo estudiado es muy complejo y la toma de datos y su interpretación también. La riqueza decorativa, la cantidad de planos existentes y la ocultación total o parcial de determinados elementos hace difícil la medición directa de todo el modelo, por lo que habría que completar las mediciones de campo con drones o con elementos que permitan otros puntos de vista. Así, se perfeccionaría el modelo y se incorporarían aspectos apenas perceptibles.

Las aplicaciones geomáticas son importantes para conocer las dimensiones reales del retablo y sus detalles. La obra se ha medido por vez primera en su integridad, pero también cabe analizar con datos certeros disponibles cuestiones que hasta ahora no han sido tan consideradas, como son los procesos de creación artística, las posibles intenciones del artista o la relación numérica de las partes del retablo, siendo conscientes del potencial de estudio que posee el material obtenido y la conveniencia de divulgarlo. Se ha enriquecido el modelo con información histórica y artística para contribuir a difundir este patrimonio de un modo interactivo, ágil y sencillo en plataformas ligeras. Esto podría ampliarse con la generación de un sistema de información geográfica donde cada elemento tenga una tabla de atributos con un relato tan detallado como se quiera.

En lo referente a la escultura, Salzillo es un hito patrimonial en Murcia y este ciclo compone un conjunto destacable en sus inicios y es único en su producción. El modelo tridimensional generado ha permitido reflexionar en dimensiones reales sobre cómo Francisco Salzillo se las ingenió para resaltar la escultura de San Miguel, que es de pequeño tamaño para el ámbito que la acoge y la más baja de todos los arcángeles que se incorporan en el retablo. El artista trabajó las piezas en el taller y el respeto y afecto filial de Francisco, que se había hecho cargo del taller familiar en los años inmediatos a la ejecución de este encargo debido a la muerte de su padre, propiciaría una atención particular para mantener la imagen de Nicolás Salzillo y evitar que quedase desmerecida, al incorporarse en una arquitectura en madera que tenía una escala diferente.

Por sí mismo lo virtual no es sustitutivo del objeto artístico, ni debe obviar el encuentro entre el espectador y la obra, con todo lo que conlleva de experiencia vital y única. Sin embargo, en lugares de culto con obras protegidas y con un horario condicionado por las necesidades de atención parroquial, el modelo tridimensional virtual, que es un medio pero no un fin, facilita mucho el conocimiento y puede despertar el interés por la visita.

El ojo humano llega a lugares que la máquina no y al contrario. Los datos obtenidos merced a las aplicaciones geomáticas generan debate y reinterpretaciones, al ser abordados por profesionales desde diferentes ámbitos. Es necesario que sean aprovechados en acciones que propicien el avance el conocimiento y la difusión del patrimonio.

* Este trabajo es resultado de los proyectos de investigación *Hispanofilia III* exp. HAR2014-52414-C2-1-P del Ministerio de Economía y Competitividad y *Columnaria I. Comprender las dinámicas de los Mundos Ibéricos,* cod. 19247/PI/14 de la Fundación Séneca de la Región de Murcia y del proyecto de investigación *Aplicaciones geomáticas para el análisis, conservación y divulgación de los retablos barrocos* del Plan de apoyo I+D+i 2017-2020 de la UPCT. Se desea agradecer a Don Jaime Fernández los trabajos previos desarrollados durante su etapa de becario de iniciación de la actividad investigadora.

7.- BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, R. (2011). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*; López Martínez, Francisco (versión española). Madrid: Akal.

BELDA NAVARRO, C. (2001). *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Caja Murcia.

BUILL POZUELO, F.; NÚÑEZ ANDRÉS, M. A. y REGOT MARIMÓN, J. (2013). "Técnicas de captura masiva de datos para el levantamiento y modelado de monumentos medievales". *EGA, revista expresión gráfica arquitectónica,* n. 21, pp. 62-73. En línea: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1525> [Consulta: 9.10.2017].

CABEZOS BERNAL, P. M. y ROSSI, A. (2017). "Técnicas de musealización virtual. Los capiteles del Monasterio de San Cugat". *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica,* n. 29, pp. 48-57. En línea: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/7340> [Consulta: 9.10.2017].

CANTOS MARTÍNEZ, O.; LODEIRO PÉREZ, J. M. y LAGUNA RODRÍGUEZ, F. J. (2009). "La fotogrametría como apoyo gráfico en la restauración de los retablos escultóricos en madera policromada". *Patrimonio Cultural de España*, n. 1, pp. 237-149.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* VI. Madrid: Viuda de Ibarra.

CHENG, H.M. (2012). "The Workflows of 3D Digitizing Heritage Monuments". En Apolinar Muñoz Rodríguez ed., *Laser Scanner Technology.* InTech, pp. 183-196. En línea: <https://www.intechopen.com/books/laser-scanner-technology/the-workflows-of-3d-digitizing-heritage-monuments> [Consulta: 26.10.2017].

DÁVILA, M. (2014). "Restitución fotogramétrica de retablos. Naves laterales de San Jacinto, Caracas", *Blucher Design Proceedings*, v. 1 n. 8, pp. 158–161.

DI LIDDO, I. (2008). *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo, Napoli, la Publia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo.* Roma: De Luca Editori d´Arte.

DOMINGO ANGULO, E. de (2017). "La comunicación de los centros eclesiásticos de Castilla y León". *e-rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, n. 20. En línea: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero20/difusion/estudios/articulo.php> [Consulta: 25.09.2017].

FANTINI, F. (2012). "Modelos con nivel de detalle variable realizados mediante un levantamiento digital aplicados a la arqueología". *EGA. revista de expresión gráfica arquitectónica,* n. 19, pp. 306-317.

FUENTES Y PONTE, J. (1880–1884). *España Mariana. Provincia de Murcia.* Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales de la Región de Murcia, 2005.

GARCÍA LÓPEZ, D. (2015). "Era todo para todos: la construcción biográfica de Francisco Salzillo durante el siglo XVIII". *Imafronte*, n. 24, pp. 103-164.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (2016) (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los ángeles I, La Gloria y sus jerarquías*. Madrid: Encuentro.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (ed.) (2009). *Mapa de riesgos naturales en la ordenación territorial y urbanística.* Madrid: Colegio Oficial de Geólogos.

GRÜN, A.; REMONDINO, F. y ZHANG L. (2004). "Photogrammetric reconstruction of the great Buddha of Bamiyan, Afghanistan". *The Photogrammetric Record,* v. 19 n. 107, pp.177-199.

KOUTSOUDIS, A.; VIDMAR, B.; IOANNAKIS, G. et al. (2014). "Multi–image 3D reconstruction data evaluation". J*ournal of Cultural Heritage*, v. 15 n. 1, pp. 73–79. En línea: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207412001926> [Consulta: 9.10.2017].

MÂLE, É. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*; Guasch, Ana Mª (versión española). Madrid: Encuentro.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1988). "Problemática del retablo bajo Carlos III". *Fragmentos*, n. 12–14, pp. 33–43.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993). *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto.

MARTÍNEZ CEREZO, A. (2014). "Vida de Salzillo para las `Vidas´ de Palomino". *Nazarenos*, v. 14, pp. 62-69.

MARTÍNEZ RIPOLL, A. (2006). "Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado". En: *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús.* Murcia: Cofradía de Jesús Nazareno, pp. 27-55.

MORTARA, M.; CATALANO, C. E.; BELLOTTI D. et al. (2014). "Learning cultural heritage by serious games", *Journal of Cultural Heritage*, v. 15 n. 3, pp. 318–325.

MURPHY, M.; MCGOVERN, E. y PAVIA, S. (2013). "Historic Building Information Modelling-Adding intelligence to laser and image based surveys of European classical architecture". *ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing*, v. 76, 2013, pp.89-102.

PACIOLI, L. (2008). *De Divina Proporcione*. Introduc. A. M. González Rodríguez, 4ª edic., Madrid: Akal.

PAVLIDIS, G.; KOUTSOUDIS, A.; ARNAOUTOGLOU, F.; TSIOUKAS, V. y CHAMZAS C. (2007). "Methods for 3D digitization of Cultural Heritage", J*ournal Cultural Heritage,* v. 8, pp. 93-98.

PEÑA–VELASCO, C. (1992). *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670–1785.* Murcia: Asamblea Regional.

PEÑA–VELASCO, C. (2012). "Un retablo de arcángeles en el Barroco español". En: Concepción Peña–Velasco y María Albaladejo eds., *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia: Editum, pp. 333-414.

PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2013). "La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ción a través de los ejemplos del Sureste Español. La impronta de Salzillo". En: Jesús Rivas Carmona ed., *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia: Editum, pp. 399-420.

RAMALLO ASENSIO, G. (2007). *Francisco Salzillo escultor* 1707-1783. Madrid: Arco.

SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos en Orihuela*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante.

SÁNCHEZ MORENO, J. (1945). *Vida y obra de Francisco Salzillo: Una escuela de escultura en Murcia.* Murcia: Universidad de Murcia.

SÁNCHEZ–ROJAS FENOLL, M. C. (1977-1978). "El escultor Nicolás Salzillo". *Anales de la Universidad de Murcia.* Filosofía y Letras, v. XXXVI n. 3-4, pp. 255-296.

TABARES ESTEBAN, G.; FERNÁNDEZ DE GAMBOA CÉSPEDES, C. y BALLESTEROS GARCÍA-ASENJO, E. (1999). "La fotogrametría y la ortofoto: técnica y aplicación al proyecto de investigación e intervención del retablo mayor". *Revista PH,* n. 27, pp. 91-98.

VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: Universidad de Alicante.

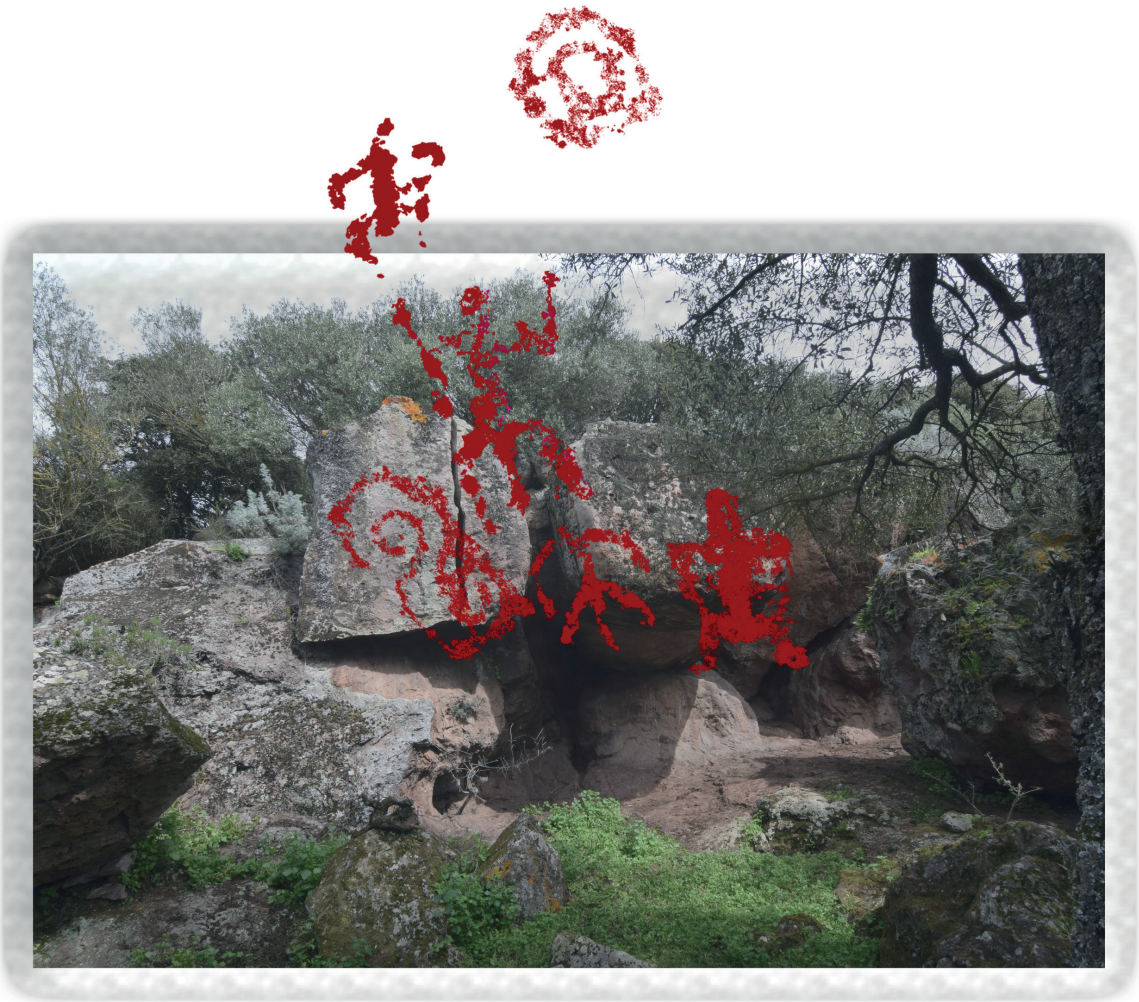
WIEDEMANN, A., HEMMLEB, M., ALBERTZ J. (2000). "Reconstruction of historical Buildings based on images from the Meydembauer archives". *International Archives of Photogrammetry and Remote Sensing, v. XXXIII* (Part B5), pp. 887-893.

YASTIKLI, N. (2007) "Documentation of cultural heritage using digital photogrammetry and laser scanning". *Journal Cultural Heritage,* v. 8 n. 4, pp. 432-427. En línea: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207407001082> [Consulta: 8.10.2017].

Difusión| Estudios

El Abrigo de Luzzanas (Ozieri, Italia): Nuevas valoraciones de los motivos rupestres pintados mediante el empleo de Dstretch

Luzzanas Rock Shelter (Ozieri, Italy): New insights on painting motifs throug Dstretch



Liliana Spanedda
Doctora en Historia. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada.

Giovanna Dedola
Licenciada en Arqueología. Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici de la Università degli Studi di Sassari.

Marcos Fernández Ruiz
Colaborador del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada.

e-rph nº 21, diciembre 2017, pp. 91-116

Resumen
En este estudio se hace una revisión de las pinturas rupestres del abrigo de Luzzanas (Ozieri, Italia) con la ayuda del programa DStretch. El abrigo había sido descubierto y estudiado en los años 80 del siglo pasado. En sus paredes se habían reconocidos numerosos motivos rupestres, pero algunos no se veían con claridad. Gracias a la utilización de DStretch hemos podido verificar la existencia de nuevos motivos e interpretar mejor parte de los otros, especialmente antropomorfos y espirales. El hecho de que el abrigo se encuentra en un territorio rodeado de monumentos rituales de diferentes épocas permite considerar que el valor simbólico de esta zona ha perdurado en el tiempo. De igual manera su situación junto a la iglesia románica de S. Antioco di Bisarcio favorecería el disfrute público, directo o indirecto, de todas las manifestaciones pictóricas aquí presentadas.

Palabras clave: Cerdeña. Pintura rupestre esquemática. DStretch. Antropomorfos. Motivos geométricos.

Abstract
This paper presents a review of the rock paintings in Luzzanas rock shelter (Ozieri, Italy) made with the help of DStretch software. This rock shelter was discovered and studied in the 80's of the last century. Many motifs had been recognized on its walls, but some of them were not clearly visible. Thanks to the use of DStretch we have been able to verify the existence of new motifs and to interpret better a great part of the other ones, especially anthropomorphs and spirals. The rock shelter location in a zone with ritual monuments belonging to different periods allows us to emphasize the symbolic importance of this area lasting in time. Likewise, its situation next to the Romanesque church of S. Antioco di Bisarcio would favor the public enjoyment, direct or indirect, of all the pictorial motifs presented here.

Keywords: Right of access to culture. Public visit. Historical Heritage. Cultural properties. Jurisprudence.

Agradecimiento: Queremos expresar nuestro agradecimiento a D. Giovanni Frau, Director del Civico Museo Archeologico "Alle Clarisse", por los datos que nos ha proporcionado en relación con la situación jurídico-administrativa del abrigo de Luzzanas.



Liliana Spanedda

Actualmente disfruta de un Contrato con cargo a Grupo y Proyectos de Investigación de la Universidad de Granada. Su Tesis Doctoral sobre "La Edad del Bronce en el Golfo de Orosei", fue merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Granada en el curso 2006-07. Ha participado en un total de 17 proyectos de investigación en España e Italia, ha presentado 37 contribuciones en congresos nacionales e internacionales y ha publicado 3 libros, 21 artículos en revista, 16 capítulos de libro, 20 aportaciones en Actas de Congresos y 2 recensiones. También ha participado en la organización de las Jornadas de Arqueología Experimental celebradas anualmente en Ardauli (Italia), con 8 ediciones, en las Jornadas Europeas de Patrimonio en la misma localidad en 2009, del VI Congreso del Neolítico en la Península Ibérica celebrado en Granada en junio del 2016. Además ha formado parte del Comité Científico del Congreso "Notizie & Scavi della Sardegna nuragica" y es miembro del Comité Cientifico de la revista LAYERS. Además ha dirigido 2 Trabajos Fin de Máster y actualmente está dirigiendo 3 Tesis Doctorales.

Contacto: spanedda@ugr.es



Giovanna Dedola

Licenciada en Arqueología por la Univesità degli Studi di Sassari y actualmente cursa el primer año de la Escuela de Especialización en Arqueología Subacuática en Oristano. Ha completado su formación asistiendo a diferentes excavaciones arqueológicas como "Lo Quartier" (Alghero), termas de Pallotino (Porto Torres), Monte Sirai (Carbonia), Cronicario (Sant'Antioco), Cap de Forma (Menorca), Fuente sagrada de Abini (Teti). Ha realizado estancias de formación predoctoral en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada y en el Departamento de software y Educación informatíca - Computer Graphics Group KSVI de la Universidad Charles de Praga. Además ha conseguido el diploma de guía turística. Ha participado en diferentes Congresos nacionales e internacionales.

Contacto: giovanna_dedola@libero.it



Marcos Fernández Ruiz

Colaborador del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada desde 1998 hasta la actualidad. Ha participado en diversas excavaciones arqueológicas, entre las que se pueden destacar varias campañas en el yacimiento de la Edad del Bronce de la Motilla del Azuer (Daimiel, Ciudad Real) y diversas colaboraciones en actividades de urgencia. Su línea de investigación y trabajo se ha centrado en el estudio del arte rupestre del sureste de Andalucía y de la isla de Cerdeña, con diversas contribuciones en revistas científicas, congresos nacionales, peninsulares e internacionales, etc.

Contacto: mfernandez888@hotmail.com

1.- Introducción. Contexto histórico y geográfico

El abrigo de Luzzanas se abre en la cara sur-sureste de un afloramiento traquítico (Basoli, 1989:123) de la Piana di *Chilivani*, en los límites del territorio del municipio de Ozieri (Cerdeña, Italia), en la zona de Pedra Solta o más genéricamente Borroiles (Amadu, 1978:291) con coordenadas 40°38'58"N y 8°53'18"E.

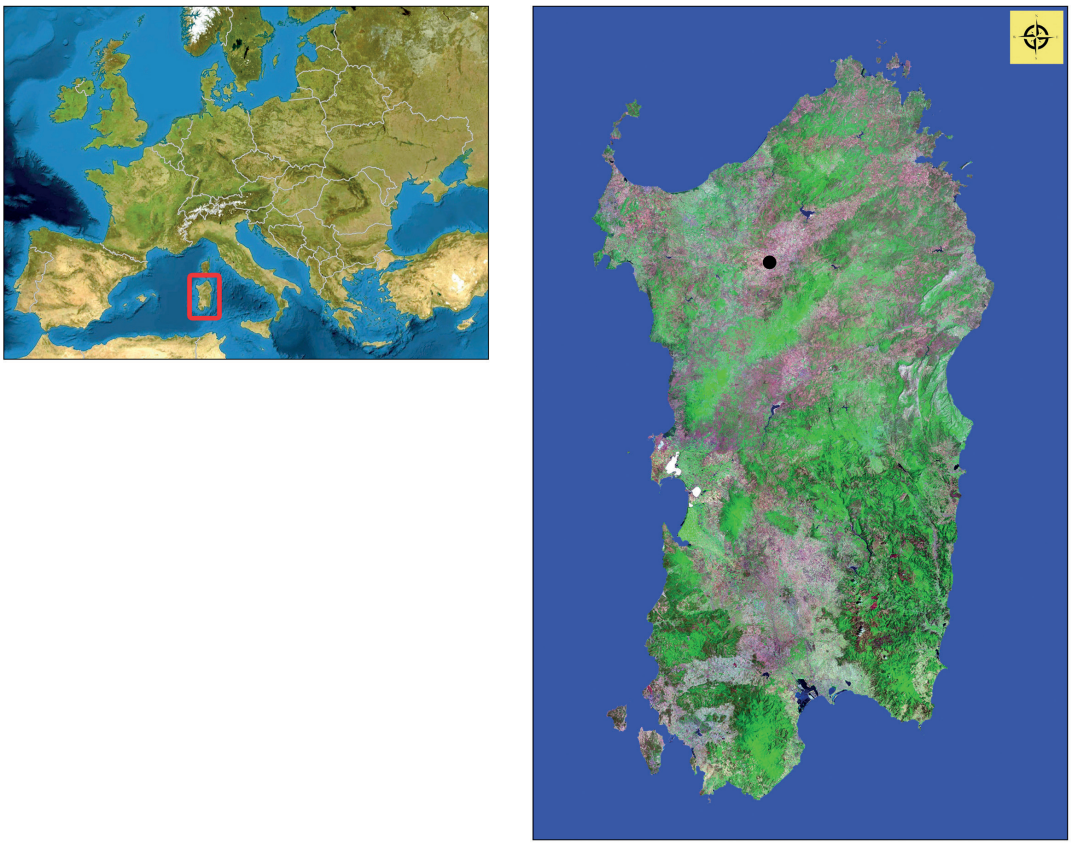


Ilustración 1. Localización del abrigo de Luzzanas (Ozieri, Cerdeña, Italia). (Fuente: Elaboración propia a partir de https://www.google.es/search?q=europe_bluemarble_laea_location_map y https://www.bing.com/maps).

Geográficamente el área presenta una alternancia de zonas deprimidas y elevaciones traquíticas que permiten un importante control visual del territorio.

El abrigo se sitúa en una propiedad privada y, de hecho, las primeras noticias publicadas (Dettori, 1989:103) derivan de la comunicación de los mismos dueños del terreno. Como bien arqueológico el abrigo se encuentra protegido por la legislación nacional italiana referida a los bienes culturales (Decreto legislativo n.42-2004 "Codice dei beni culturali e del paesaggio"), siendo la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Sassari e Nuoro la institución responsable de su tutela.

La ocupación de la Prehistoria Reciente del municipio de Ozieri está constatada desde el Neolítico Antiguo y la cultura característica del Neolítico Reciente sardo se denomina como el municipio, debido a los hallazgos que se realizaron en la gruta de San Michele (Lilliu, 1988:79). En la zona en que se sitúa el abrigo objeto de este estudio, han aparecido dispersiones de abundante industria lítica, posiblemente pertenecientes a asentamientos prehistóricos no bien definidos, y una serie de necrópolis hipogeicas (*domus de janas*) como las de Monte Ardara y Corona Alva (Basoli, 1989:124), esta última con un amplio número de tumbas (11) lo que es un indicio más de la intensidad de la ocupación del área. Las *domus de janas* son las tumbas características del Neolítico Reciente de la Isla de Cerdeña, están excavadas en la roca y la mayoría de ellas conservan motivos grabados o pintados (Contu, 1997). La representación en la tumba 9 de Corona Alva de una doble cornamenta de bóvido sobre la puerta de entrada a la cámara principal, atribuida a un momento de transición hacia la Edad del Cobre (Basoli, 1989:124,1992:495), se inscribe en la importancia ritual otorgada a los animales y a la imitación de la casa y de sus estructuras (incluyendo las de sostén), así como a los espacios de tránsito (exterior-interior, vida-muerte) que, en parte, también pueden ser referidos para el abrigo en examen, aunque las interpretaciones del significado de estos motivos y su ubicación en las *domus de janas* pueden variar (Tanda, 1984; Cámara y Spanedda, 2002; Spanedda, 2009; Robin, 2015). Por otra parte se han identificado 3 menhires troncocónicos (Merella, 2009:43-44) que suponen una muestra más del deseo de representar, de forma más o menos esquemática, también la figura humana en relación con formas de demarcación ritual durante la Prehistoria Reciente. Los monumentos de mayor impacto corresponden, sin embargo, a momentos cronológicos bastante alejados de aquéllos en que se presume se realizaron las pinturas, ya sea el nuraghe Borroiles o, especialmente la basílica románica de Sant'Antioco di Bisarcio [Ilustración 2], del siglo XIII y el despoblado situado junto a ella, ocupado entre el 1065 y el 1503 (Amadu, 1963; Coroneo, 1993:92).



Ilustración 2. Vista de las fachadas anterior y posterior de la Basílica románica del siglo XIII de Sant'Antioco di Bisarcio (Ozieri, Cerdeña, Italia). (Fuente: Elaboración propia).

Pese a que muchos de los yacimientos arqueológicos del municipio de Ozieri, como la gruta de San Michele, están incluidos en itinerarios turísticos gestionados por la Istituzione San Michele [Link 1], e incluso en la misma zona del abrigo de Luzzanas la iglesia románica

de Sant'Antioco di Bisarcio es uno de los principales atractivos de la localidad, no existen programas que fomenten su visita y las referencias en el Civico Museo Archeologico di Ozieri "Alle Clarisse" son mínimas.

2.- Antecedentes y metodología

El abrigo Luzzanas tiene una anchura aproximada de 10 m., si bien las fisuras en diversas zonas y la presencia de abundantes bloques caídos indican que su aspecto en el momento en que se realizaron las pinturas debió ser distinto al que podemos observar hoy día.



Ilustración 3. Vista general del abrigo de Luzzanas (Ozieri, Cerdeña) con la localización del panel principal. (Fuente: Elaboración propia).

Las varias fisuras y los bloques forman pequeñas cavidades. Las pinturas se sitúan todas en la primera cavidad de la izquierda cuyo suelo se eleva ligeramente hasta unirse, sin rupturas, con el techo (Dettori 1989:103). Las representaciones pictóricas del panel principal se concentran en la parte central del techo, ocupando un espacio aproximado de 2x1m.

Los primeros estudios sobre las pinturas de este abrigo los llevó a cabo L. Dettori (1989). A ellos siguieron, poco después, los realizados por P. Basoli (1992). Entre ambos estudios se pueden apreciar diferencias que derivan de las diversas técnicas aplicadas para la identificación de los distintos motivos representados.

En general se definieron dos tipos de representaciones pictóricas. La mayor parte de los motivos presentes se interpretó como figuraciones antropomorfas, mientras una minoría de las representaciones correspondía a motivos geométricos.

En el primer estudio (Dettori, 1989) se describieron 17 motivos, sobre todo antropomorfos, sobre un total de 36 identificados en nuestro trabajo.

En 1992, para intentar reconocer mejor los motivos, se utilizó un método de documentación por termografía infrarroja (Basoli, 1992:504). Evidentemente, los resultados de esa técnica suponen un avance fundamental en el conocimiento de las pinturas de este abrigo que el presente trabajo sólo puede venir a completar, especialmente cuando el estudio al que nos referimos fue efectuado valorando previamente las condiciones del abrigo y de las propias pinturas en cuanto a posibles diferencias de temperatura entre ambos y de la posible presencia de sustancias fluorescentes en los pigmentos. El estudio permitió obtener una reproducción más nítida de las figuras, pero no terminó de aclarar las zonas de manchas (Ibidem). Por ello, hasta el momento de esta contribución, una combinación de ambas excelentes reproducciones podría ser la mejor manera de aproximarse a los elementos representados en Luzzanas.

En cualquier caso fueron utilizados otros métodos, como la aplicación de filtros digitales de saturación y contraste de color, para definir mejor la zona de las manchas, pero sólo una foto parcial fue publicada en el marco de un estudio más global sobre el arte rupestre italiano (Arcà, 2001:197, fig. 12).

Una aproximación similar a esta última es la que vamos a utilizar en el presente trabajo. En concreto a partir de la fotografía digital se ha aplicado la extensión DStretch del programa Image-J y a partir de los resultados de esta se han realizado los calcos con la ayuda del programa Adobe Photoshop, método ya aplicado con éxito en otros contestos sardos (Deligia *et al*., 2014; Loi et al., 2015) y en España (Quesada Martínez, 2010; Fernández Ruiz y Spanedda, 2013). El *plugins* DStretch de Imaje-J fue ideado por Jon Harman (2005) y permite una visión más nítida de los motivos gracias a la mejora del contraste de colores débiles en imágenes digitales por medio de un cálculo automático del algoritmo de decorrelación que transforma dichos colores. En nuestro caso la utilización de este software se ha hecho más necesaria por el mal estado en que se encuentran las pinturas, a lo que hay que añadir la coloración clara de los pigmentos utilizados (M. 10R 6/8)[1] y la existencia de zonas de oxidación de la propia roca soporte que coinciden con la ubicación de algunos de los motivos lo que los hacen prácticamente ilegibles.

3.- Discusión de los resultados en relación con los estudios previos

En el presente trabajo, como se ha dicho anteriormente, hemos reconocido un total de 36 figuras [Ilustración 4B]. Por un lado, algunas de las ya descritas han podido definirse más claramente y, por otro lado, se han identificado motivos desconocidos.

Para ver los cambios con respecto a los trabajos anteriores [Ilustración 4A] vamos a proceder a una descripción detallada de los motivos documentados por nosotros en el abrigo de Luzzanas haciendo una comparación con las descripciones precedentes y especialmente con la de L. Dettori (1989:111, fig.1):

[1] Para la codificación del color de los pigmentos de las pinturas hemos utilizado la tabla Munsell Soil Color Charts.

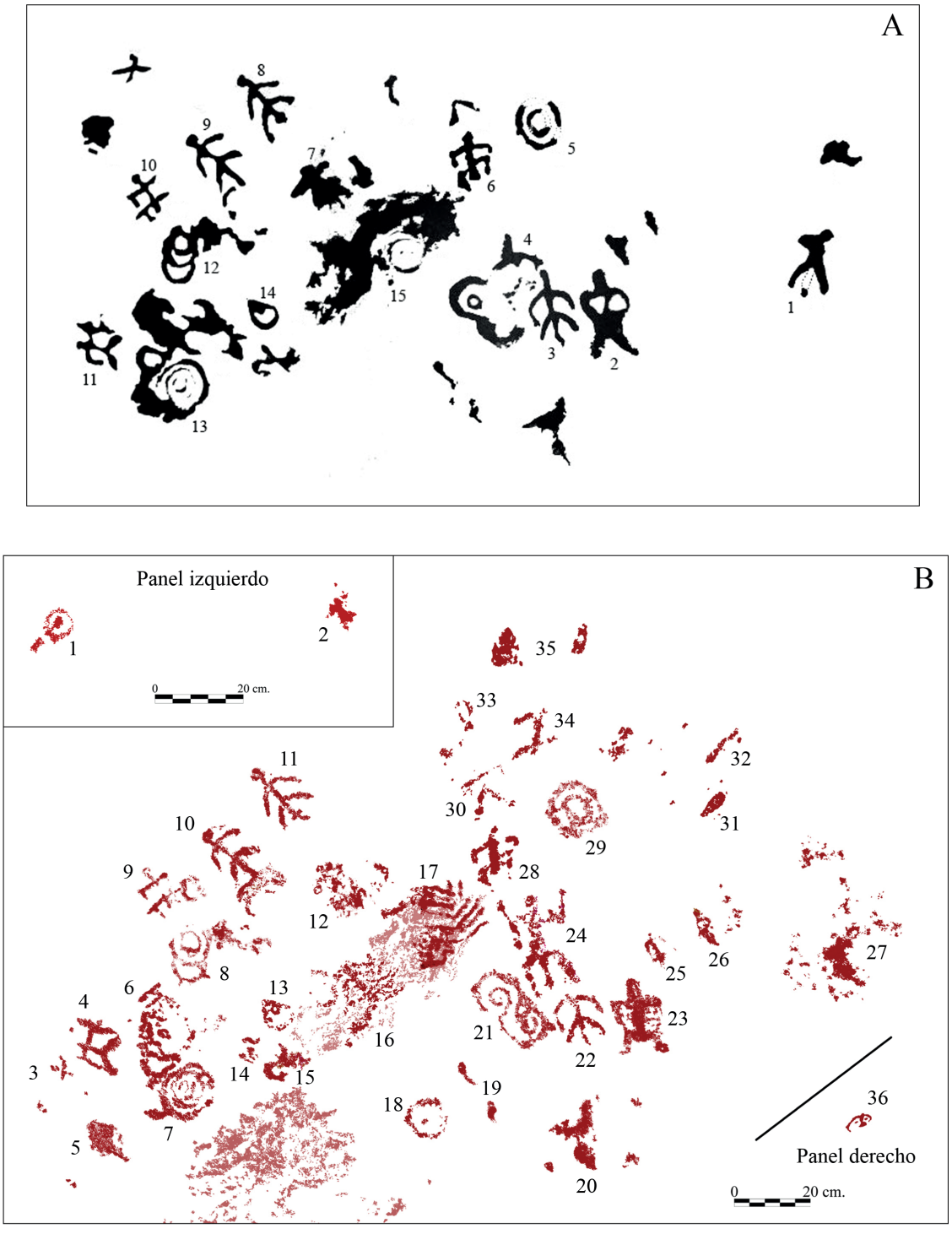


Ilustración 4. A) Primer calco de los motivos del abrigo de Luzzanas (Fuente: Dettori, 1989). B) Nuevo calco de los motivos representados en el abrigo de Luzzanas (Ozieri, Cerdeña). (Fuente: Elaboración propia).

Motivo 1. Inédito. Formado por un círculo con un punto interior en el centro del que parte una línea hacia el exterior.

Motivo 2. Inédito. Consiste en una mancha irregular de pintura, tal vez un antropomorfo difícil de definir por su mal estado de conservación.

Tanto el motivo 1 como el 2 se encuentran ubicados en un panel situado a la izquierda del panel principal.

Motivo 3. Pequeño cruciforme. Tanto este como el 5 pueden corresponder a los dos motivos situados en la parte superior izquierda del calco de L. Dettori (Ibidem), por lo que estarían mal ubicados en el calco realizado por dicha autora.

Motivo 4. Antropomorfo armado que por la posición de las piernas, dispuestas en V invertida, parece adoptar una actitud de movimiento. La cabeza está formada por un pequeño trazo y los brazos están conformados por dos trazos rectos que acaban en dos líneas perpendiculares que interpretamos como armas. El cambio más substancial con respecto a los trabajos anteriores es una mejor definición de las armas. En el calco de L. Dettori (Ibid., nº11) se supone que se trate de una figura femenina al no estar representado el órgano sexual masculino.

Motivo 5. Mancha irregular de pintura.

Motivo 6. Inédito. Formado por un pequeño círculo central, un círculo de mayores dimensiones y un semicírculo en la parte inferior. La parte superior de la figura está coronada por un motivo en forma de T.

Motivo 7. Formado por tres círculos concéntricos. Del más exterior, en su parte izquierda, sale un pequeño gancho. En el trabajo de L. Dettori (Ibid., nº13) este motivo con el precedente se numeran junto y mientras que la parte de arriba resulta como una mancha indefinida, la parte inferior se reproduce casi de la misma manera que en este trabajo a excepción del pequeño trazo a la izquierda.

Motivo 8. Se trata de un círculo central y dos semicírculos encadenados. Del semicírculo inferior salen dos pequeños apéndices, uno a cada lado. En la parte de la derecha existe una mancha indefinida de pintura.

Motivo 9. Antropomorfo con los brazos en ángulo recto e indicación de la cabeza mediante un pequeño círculo. Dicho antropomorfo parece montar un zoomorfo, que por la forma de los cuernos podría representar un bóvido. Dicho zoomorfo no aparece en los trabajos anteriores (Ibid., nº10).

Motivo 10. Antropomorfo con brazos y piernas arqueadas, indicación de la cabeza y del sexo masculino. Como en la figura anterior, parece montar un zoomorfo, que en este caso podría ser un équido, aunque el mal estado de conservación de dicho zoomorfo no nos permite una valoración más precisa.

Los motivos 9 y 10 habían sido previamente descritos simplemente como antropomorfos sin ninguna referencia a los zoomorfos definidos en este trabajo (Ibid., nn. 9, 10).

Motivo 11. Antropomorfo con brazos y piernas arqueadas e indicación de la cabeza. En la parte inferior, lo que se había interpretado como un falo (Ibid., nº8), se muestra como un cruciforme, que podría representar, con muchas reservas, una escena de parto.

Motivo 12. Mancha irregular de pintura en la que se aprecian pequeños motivos circulares y alguna línea curva.

Motivo 13. Figura circular con un pequeño círculo inscrito en su parte superior y, a la izquierda de este, un triángulo tangente al círculo principal.

Motivo 14. Trazo en forma de virgulilla. Bajo él existen unas pequeñas manchas irregulares de pintura.

Motivo 15. Figura de forma indefinida que presenta en su parte izquierda un trazo semicircular.

Motivo 16. Ramiforme formado por un eje central del que parten líneas onduladas a ambos lados.

Motivo 17. Ramiforme en muy mal estado de conservación, afectado, como el anterior, por una mancha de óxido que hace casi inapreciables los motivos. En este caso sólo se conservan los trazos de la parte derecha de la figura, con líneas formando ángulos rectos o pequeños zig-zags. En la parte central de la figura se observan dos motivos circulares con un punto en el centro, estando mejor conservado el de la derecha.

Tanto el motivo 16 como el 17 aparecen en los trabajos anteriores como manchas de pintura, sin que se apreciara ningún motivo (Ibid., nº15).

Motivo 18. Figura inédita de forma circular con un punto central.

Motivo 19. Se trata de dos trazos. El superior está formado por un punto o digitación de la que parte una pequeña línea que tiende hacia la derecha. El otro motivo es un pequeño trazo de forma indefinida, que en el calco de L. Dettori (Ibid.) parece representar un pequeño antropomorfo cruciforme con indicación de la cabeza.

Motivo 20. Trazo semicircular abierto hacia arriba y unido por un fino trazo a un motivo ovalado. Motivo 21. Doble espiral que en los calcos anteriores aparece como formas circulares. Es un motivo que encontramos claramente en yacimientos con pintura rupestre muy conocidos como Porto Badisco (Otranto, Lecce) (Graziosi, 1980) y en la misma Cerdeña está presente en la decoración pintada y grabada de las *domus de janas* (Tanda, 1985; Solinas, 1997; Meloni, 2008; Usai y Sartor, 2012).

Motivo 22. Antropomorfo con brazos y piernas arqueadas e indicación del sexo masculino. La cabeza viene representada por un pequeño trazo, que en los calcos anteriores es más largo (Dettori, 1989: 111, fig.1 nº3).

Motivo 23. Antropomorfo con los brazos en asa y las piernas en ángulo recto e indicación de los pies con un pequeño trazo. La cabeza está representada mediante un trazo del mismo grosor que la línea que forma el tronco del cuerpo. El grosor de los trazos de esta figura es

sensiblemente mayor que el del resto de los antropomorfos.

Motivo 24. Antropomorfo con las piernas arqueadas con indicación del sexo masculino y los brazos en posición horizontal. La cabeza está indicada mediante un punto redondeado. El personaje porta en ambas manos objetos que podrían ser tanto armas en forma de maza como otros elementos de prestigio. De hecho este personaje es el antropomorfo de mayores dimensiones y ocupa una posición central en el panel principal. Podemos considerar este antropomorfo inédito, ya que en el calco de L. Dettori (Ibid., nº4) sólo aparece parcialmente la parte inferior del motivo.

Motivo 25. Antropomorfo con los brazos arqueados e indicación de la cabeza mediante un pequeño punto. La parte inferior del motivo aparece bastante desvaída, aunque podemos intuir el arranque de las piernas, posiblemente también arqueadas, e indicación del sexo masculino.

Motivo 26. Antropomorfo con los brazos en asa e indicación de la cabeza, de forma redondeada. Este motivo se encuentra en muy mal estado de conservación, lo que no nos permite una descripción más detallada. Tanto esta figura como la 25 aparecen en los trabajos anteriores como manchas de pintura (Ibid.).

Motivo 27. Mancha irregular de pintura. En el trabajo de L. Dettori (Ibid., nº1) esta figura aparece como un antropomorfo.

Motivo 28. Antropomorfo con brazos y manos en ángulo recto, indicación de la cabeza y del sexo masculino.

Motivo 29. Motivo formado por dos círculos concéntricos, unidos en cuatro puntos por unas pequeñas líneas.

Motivo 30. Antropomorfo con las piernas en forma de V invertida. Los brazos están representados en ángulo recto. La figura no presenta cabeza, posiblemente por el mal estado de conservación del motivo. En el calco de L. Dettori (Ibid.) sólo se representan las piernas.

Motivo 31. Pequeño trazo de pintura inclinado de derecha a izquierda.

Motivo 32. Trazo de pintura inclinado de derecha a izquierda.

Motivo 33. Figura de forma ovalada y una mancha irregular en su parte baja. Se encuentra en muy mal estado de conservación.

Motivo 34. Inédito. Antropomorfo acéfalo con los brazos y piernas en horizontal e indicación del sexo masculino.

Motivo 35. Manchas irregulares de pintura.

Motivo 36. Inédito. Ídolo oculado formado por una línea arqueada y una línea axial que parte del centro de la anterior, dividiendo la figura en dos partes simétricas. Los ojos están representados por pequeños puntos a ambos lados de la línea axial.

Terminan de completar el conjunto pequeños puntos y manchas irregulares de pintura que se encuentran repartidos por todo el panel principal.

Como podemos apreciar, destaca la representación de antropomorfos, agrupados por parejas o trios, sobresaliendo el antropomorfo del motivo 24, que como hemos dicho anteriormente parece ocupar una posición preeminente en el centro del panel principal, destacando por su mayor tamaño y por los elementos que porta en sus manos. Estas representaciones antropomorfas comparten una tipología iconográfica que se repite en todo el ámbito geográfico del mediterráneo (Acosta, 1983; Bueno *et al*., 2015; Tanda, 1984, 2000, 2015). Otros elementos a destacar son los motivos circulares, tanto simples como concéntricos, más comunes en el ámbito del arte rupestre grabado, ocurriendo lo mismo con los motivos en forma de espiral (Tanda, 2015). También podríamos destacar la presencia de un ídolo oculado simple (Acosta, 1967).

4.- Las pinturas rupestres de Luzzanas en el contexto de las decoraciones prehistóricas de las islas del Tirreno

El abrigo carece de relleno arqueológico o de cualquier otro tipo de indicio que nos ayude a efectuar valoraciones sobre la cronología concreta de las representaciones pintadas (Dettori, 1989:103). Ello obliga a recurrir a comparaciones con otras representaciones, especialmente sardas, aunque las pintadas sean escasas (D'Arragon, 1999; Loi *et al.*, 2015), para obtener una cronología aproximada. En cualquier caso se debe referir que muchos de los contextos comparados carecen también de referencias cronológicas claras más allá de atribuciones por la tipología de los motivos, por lo que sería más útil poder efectuar dataciones directas de las pinturas, por radiocarbono (si el pigmento contiene materia orgánica) o por otros métodos de datación como el calciumoxalate (Ruiz *et al.*, 2012). Sin embargo, tenemos la ventaja de que existen algunas representaciones, similares a las del caso de estudio, sobre estructuras construidas que, al menos, ofrecen un término *post quem* para la realización de los motivos.

Las únicas representaciones pintadas de Cerdeña (excluyendo las de las *domus de janas*, que normalmente son de tipo arquitectónico inspirados en las viviendas) con las que podemos hacer comparación son las de la Grotta del Papa (Isla de Tavolara) (D'Arragon, 1999) y las del abrigo Su Crabiosu (Ardauli) (Loi et al., 2015). Las diferencias del abrigo que estamos tratando aquí respecto a la Grotta del Papa, se encuentran en primer lugar en que en esta última aparece lo que parece ser una clara escena (supuestamente de danza) en la que están presentes al menos tres antropomorfos con el tronco trapezoidal y la cabeza circular bien marcada, al menos en el caso mejor conservado, con las extremidades configuradas por líneas perpendiculares al tronco de las que parten otras líneas en ángulo recto, en algunos casos, en lo que respecta a las extremidades superiores, hacia arriba y en otros hacia abajo (D'Arragon, 1999). Este esquema y esta dualidad conecta las diferentes representaciones que aquí estamos tratando sugiriendo un ambiente más o menos homogéneo para la realización de todas ellas: con cabeza bien marcada o no, con las extremidades superiores hacia arriba o hacia abajo o con el cuerpo creado por una simple línea o por una figura geométrica. En segundo lugar, otro aspecto interesante es que algunos de los antropomorfos de la Grotta del Papa tienen tonalidades de color

oscuro, algo que, por supuesto, sólo puede ser contrastado en los ejemplos pintados, no estando presentes los motivos oscuros en ninguno de los otros dos ejemplos de pintura en abrigo (Luzzanas y Su Crabiosu). En tercer lugar, más específico aún es el hecho de que los antropomorfos del conjunto principal de la Grotta del Papa tienen representados lo que parecen ser las manos y los pies (Ibidem), cuestión que en nuestro caso no sucede en ninguno de los motivos.

En las figuras de Su Crabiosu no aparece el sexo y no se muestra la cabeza con tanta claridad como en las de Luzzanas (Loi *et al*., 2015).

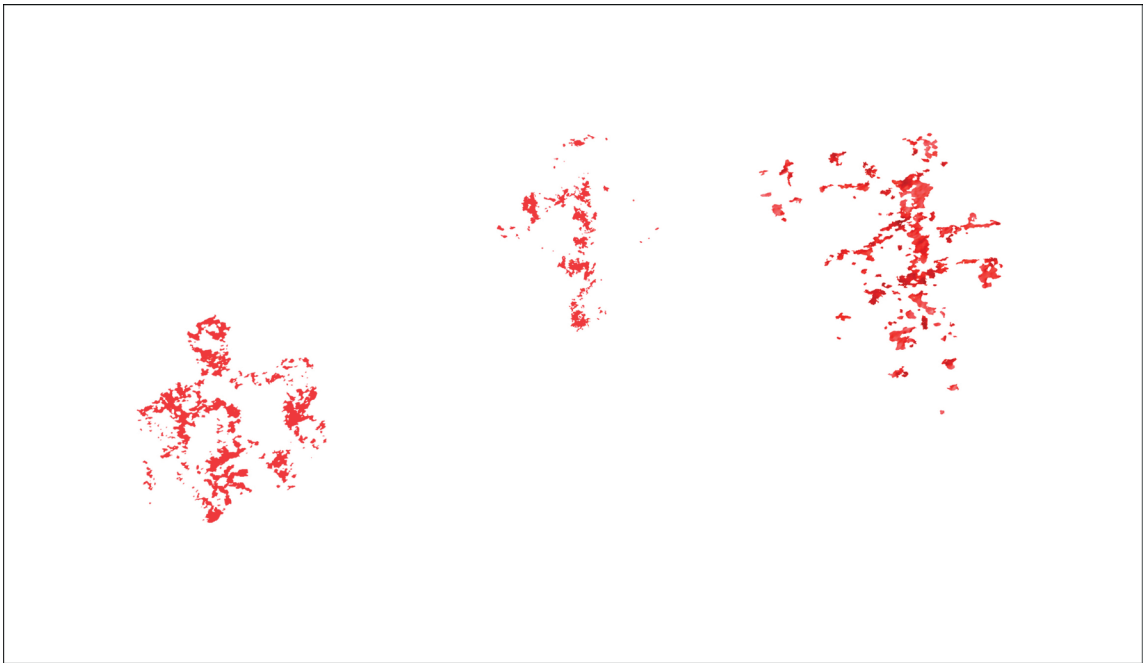


Ilustración 5. Composición figurativa del abrigo de Su Crabiosu (Ardauli, Cerdeña). (Fuente: Elaboración propia).

En cuanto a los antropomorfos grabados, los motivos más parecidos a Luzzanas se encuentran en los grabados de la *domus de janas* Tomba Branca en la necrópolis de Tennero (Cheremule) (Contu, 1965). Ésta presenta grabados tanto al inicio del corredor como en la cámara. Al contrario de aquéllos que hemos referido en los casos de Luzzanas y Su Crabiosu, los antropormorfos de esta tumba vienen representados con los brazos hacia arriba, en la clásica posición del orante, a excepción de una figura que aparece con los brazos hacia abajo. También aquí la cercanía de algunos de los motivos en la parte izquierda del panel ha llevado a sugerir la posibilidad de una danza, mientras a la derecha algunos antropomorfos parecen mostrar un mentón en forma de pico (Ibidem) y estar en posiciones acrobáticas. En general se trata de figuras masculinas, a veces armadas, similares a algunos motivos de Luzzanas (4, 24), de cuerpo rectilíneo, falo indicado y brazos y piernas creados por una línea horizontal perpendicular al tronco y una parte terminal en ángulo recto (Ibid.), como también hemos visto en Luzzanas (motivos 9, 28). Dado que el hipogeo, presumiblemente construido durante el Neolítico Reciente (cultura Ozieri), entre 3800 y 3200 cal a.C. aproximadamente, fue reutilizado en época inmediatamente sucesiva, se han atribuido al Calcolítico (3200-2200 cal a.C. aproximadamente) estas representaciones (Tanda, 1988, 2009).

Similares a estos grabados son los presentes en la tumba del *Emiciclo* de la necrópolis de Sas Concas (Oniferi) y los de la tumba VIII de Sos Furrighesos (Anela) (Tanda, 1977, 1984, 2011), aunque, siguiendo la posición del círculo que debería representar la cabeza, estas figuraciones se consideran *capovolte*, es decir invertidas, con la cabeza hacia abajo y los pies y el miembro viril (cuando está presente) hacia arriba, lo que ha sido interpretado en relación con la "inversión" en ámbito funerario, en el paso al mundo de ultratumba (D'Arragon, 1999:183; Tanda, 2009:217), interpretación extendida a ciertas representaciones en las estatuas menhir (Atzeni, 1981), aunque por la posición de éstas también se ha sugerido que reprodujeran protecciones faciales o parte de los "cascos" (Cámara y Spanedda, 2002). Siguiendo esta interpretación, es evidente que la similitud de los motivos implica una conexión entre "antropomorfo" (independientemente de su posición) y "humano", incluso definiéndose como tal a partir sólo de la presencia de un elemento como podría ser una protección facial o la trasposición de los rasgos de la cara a un esquema en cruz claramente antropomorfo, pudiéndose identificar en todos los casos el deseo de representar los individuos aunque sin rasgos particulares que permitieran llegar a identidades individuales.

Un único antropomorfo inciso se constata en el abrigo de Frattale (Oliena) con brazos y piernas en U dirigidas también hacia arriba y cortadas por un segmento que constituye el cuerpo, no estando representada la cabeza en ninguno de los dos extremos (Moravetti, 1980:203).

Un paralelo específico para el motivo número 4 de Luzzanas se encuentra en la representación grabada de una pareja (hombre y mujer) bajo un círculo, que podría representar el disco solar, en un bloque del litoral de Orrì (Tortolì) (Manunza, 1987-88:259-363; Tanda, 2011). En particular la figura masculina ha sido realizada a partir de una línea incisa que va de la cabeza hasta el falo, mientras las piernas están conformadas como una U abierta hacia abajo y los brazos perpendiculares al cuerpo y posiblemente empuñando un objeto o arma (Ibidem, p. 362). La relación de estos grabados con las temáticas de la pintura rupestre viene también probada por la presencia del disco solar que en Su Crabiosu (Ardauli) muestra también las líneas que representan los rayos (Loi *et al.*, 2015).

En el artículo de A. Arcà (2001:189) se hace una comparación de las pinturas del abrigo de Luzzanas con el arte rupestre de Valcamonica (Italia) y con la iconografía cerámica de la cultura de Ozieri. Otros paralelos se pueden encontrar en la cercana isla de Córcega, en la Grotta Scritta (Olmeta du Cap Corse), donde entre las representaciones pintadas destacan las antropomorfas (Lilliu, 1988; Grussenmeyer *et al*., 2015). Las similitudes con Luzzanas derivan tanto de la disposición de las extremidades como de la frecuente representación del sexo, así como de ciertas agrupaciones que en el caso corso resultan más fáciles de leer al tratarse prácticamente sólo de antropomorfos que parecen estar unidos por las manos en actitud danzante. En algún caso la cabeza aparece más marcada, recordando así a las pinturas de Su Crabiosu, y un elemento particular es el antropomorfo en el que se distingue un tocado corniforme. A la derecha se sitúa el único antropomorfo que parece presentar los brazos ligeramente alzados (Ibidem, p. 184, fig. 12 n.10).

Respecto a los motivos geométricos y concretamente a aquellos de círculos concéntricos con un punto central, de los cuales se constatan 4 en Luzzanas (aunque uno parcialmente cubierto de un alberiforme), las representaciones más parecidas se encuentran en la Grotta del Bue Marino (Dorgali), donde, sin embargo, los antropomorfos a candelabro o

"*a doppia forcella*" son los habituales (Lo Schiavo, 1980). Como hemos dicho, este tipo de figuras, presentes también en las estatuas-menhir, pueden derivar de una esquematización del rostro o de una protección de éste (Cámara y Spanedda, 2002). En cualquier caso su trasposición al arte rupestre indica su carácter de identificador de la figura humana de por sí, independientemente del soporte (menhir o pared) y de la significación real de los apéndices. Aunque no resulta clara, una de las representaciones de Su Crabiosu parece mostrar dos pares de "brazos" lo que la conectaría con este tipo de representaciones ramiformes, como también podría interpretarse en el motivo 16 de Luzzanas.

Todo ello aboga de nuevo por la unidad de tradición figurativa que se oculta tras la variedad, independientemente de los significados particulares. A partir de Luzzanas, donde los círculos concéntricos rodean un círculo central relleno (un punto) totalmente regular, se ha podido relacionar de forma más clara este símbolo con el sol u otros astros (Lo Schiavo, 1980:39-43). De ser cierta tal interpretación, la representación tiene, de nuevo, puntos en común con otras como la de Orri y la de Su Crabiosu. En cualquier caso, los círculos concéntricos son representaciones frecuentes y se constatan también en *domus de janas* (Tomba delle Spirali, Ossi) (Tanda, 1977:363) y sobre determinados megalitos (Merella, 2009) cuya cronología, según algunos hallazgos como los de Motorra (Dorgali) (Cicilloni, 2009) puede remontarse a la cultura Ozieri. También se conocen petroglifos con este tipo de representaciones de círculos concéntricos, aunque ciertos ejemplos como el de Pirarba (Barisardo) muestran un mayor cuidado en el diseño (con mayor regularidad y generando espirales en lugar de círculos concéntricos) y en el número de círculos que rodean el punto central que en el caso del motivo de mayores dimensiones es constituido por una cazoleta excavada, estando presentes otras cazoletas tanto al interior de espirales como fuera de ellas (Merella, 2009:140-141). Aunque este esquema parece mostrar una evolución en los diseños geométricos, en el menhir Su Rosariu (Mamoiada) encontramos motivos con círculos concéntricos en torno a una cazoleta además de otras más pequeñas y líneas que las unen. En la parte inferior algunas cazoletas inician un semicírculo en torno al círculo más externo de una representación. Según la publicación en este caso no se trata de espirales sino de verdaderos círculos concéntricos realizados con especial cuidado (Ibidem, p. 86). En este caso particular la interpretación solar no parece la más sugerente, aunque es cierto que no se conocen por ejemplo en Cerdeña los característicos recintos de fosos de la Prehistoria Reciente europea (Márquez y Jáimez, 2010) cuya forma viene recordada por estas representaciones. Similares son las 14 imágenes representadas en Sa Pedra Pinta o Boeli (Mamoiada) de un mínimo de dos a un máximo de 7 círculos concéntricos con cazoleteas de varias dimensiones, sea constituyendo el centro de los círculos sea en torno a ellos (Fadda, 1997). Fragmentos cerámicos de la cultura Ozieri se han localizado junto a ambas estelas, tanto en la de Sa Pedra Pinta como en la de Su Rosariu, lo que indudablemente no basta para afirmar su atribución al Neolítico Reciente (Tanda, 2012:132-139). Aunque se atestiguan imitaciones de hogares tallados en la piedra y conseguidos a través de círculos concéntricos al interior de varias cuevas artificiales o *domus de janas* como S'Incantu (Putifigari), Sos Furrighesos (Anela) o Elighe Entosu (Usini) e incluso con anillo perimetral resaltado imitando más realísticamente los hogares domésticos (Tanda y Paglietti, 2011:349-353), es difícil que los motivos presentes en estas estelas se refieran concretamente a esos elementos, a no ser que pensemos en una trasposición de la casa a partir de uno de sus elementos más significativos, el hogar. En cualquier caso, lo que señalan estas figuras es que los círculos concéntricos ya están presentes en la cultura Ozieri, y en el Calcolítico sucesivo, si pensamos en la continuidad,

al menos de uso, de las *domus de janas* (Tanda, 2011). De hecho las espirales también están presentes habitualmente en la decoración de la cerámica de la cultura Ozieri (Lilliu, 1988) como ejemplifica el considerado "brasero" de San Geminiano (Sestu) (Tanda y Paglietti, 2011:354) y, al mismo tiempo, volviendo al tema precedente, se conocen representaciones antropomorfas en algunos recipientes y fragmentos, incluyendo una famosa escena en la que los individuos representados se dan la mano y que ha sido interpretada como una danza (Contu, 1965), si bien el esquema de los motivos antropomorfos es diverso porque el tronco está creado no por líneas sino por triángulos.

En lo que respecta a las espirales, éstas también están presentes en las *domus de janas* como ejemplifica Mandra Antine (Thiesi) donde en el techo que imita un techo de madera a doble vertiente y que está dividido en 20 partes por la intersección de las vigas longitudinales con los travesaños, aparecen en color marfil sobre fondo negro una serie de espirales (Contu, 1964:239). Otras espirales formando cenefas horizontales y alineaciones verticales en un caso terminadas en una representación corniforme se localizan en la domus 7 de Sa Pala Larga (Bonorva), con motivos pintados en rojo o negro sobre fondo blanco, asociados a motivos incisos y esculpidos, entre ellos un hogar en círculos concéntricos (Usai *et al*., 2011:13-14, 23-27). Para este último caso se puede plantear incluso que estemos ante esquematizaciones de representaciones animales, especialmente de carneros, como se ha planteado para otras representaciones espiraliformes, vista la presencia de este animal de forma clara en otras *domus* (Tanda, 2009). A nivel de hipótesis esta argumentación podría proyectarse a algunas estelas con estos motivos pero difícilmente a los círculos concéntricos y espirales de nuestras pinturas rupestres, sobre todo porque supondría un tratamiento diferencial de las figuras (geometrismo total para los animales y esquematismo simple para los humanos). Por otro lado las espirales más continuas no sólo parecen tener una relación con los motivos pintados en Luzzanas sino que además recuerdan las espirales esculpidas en los templos malteses (Bonanno 2000; Skeates 2010) añadiendo un rasgo más a las similitudes ya vistas en las representaciones de los accesos a partir de las pinturas de la entrada de la domus de janas de Perdonighéddu (Sorgono) (Deligia *et al*., 2014:171).

Más similitudes incluso se encuentran entre estos círculos y los motivos presentes en Porto Badisco (Otranto) (Graziosi, 1980).

Representaciones arboriformes o ramiformes también se han documentado en Luzzanas, entendiendo con el término aquéllas conformadas por una línea de la que parten otras hacia abajo o hacia arriba (Copiatti *et al*., 2015:94).

En Cerdeña, motivos similares, aunque incisos, se refieren en el hipogeo de Chercos (Usini), en la tumba I de Noddale (Ossi) y en la IX de Sos Furrighesos (Anela) (Tanda, 1984:140). Paralelos más alejados se pueden citar en Valle delle Meraviglie (Monte Bego), en Piancogno en Valcamonica y en el altiplano de Asiago (Copiatti *et al*., 2015:94). Siguiendo la clasificación de G. Tanda (2009:210-212) los elementos arboriformes de Luzzanas corresponden al Grupo A, tipos Ia y IIIc. Si bien se ha dicho que la representación de estos elementos naturales puede tener relación con la regeneración de la vida y, específicamente, de los elementos necesarios para la vida humana (Copiatti *et al.*, 2015:96), es también cierto que no se puede excluir una interpretación directa por el deseo de representar los elementos que circundaban las personas (antropomorfos), a veces implicadas en escenas por ejemplo de danza, independientemente de que este ritual persiguiera, o no, la regeneración de los recursos y, por ello, se representasen humanos, plantas, elementos astrales y, tal vez, animales.

5.- Valoración final

El trabajo realizado ha ofrecido una mejor definición de los motivos presentes en el abrigo de Luzzanas y, en concreto, ha permitido identificar no sólo círculos sino verdaderas espirales, también dobles, con abundantes paralelos sea en las representaciones rupestres tanto pintadas como grabadas (en abrigo o en estela) sea en las decoraciones de tumbas excavadas (donde también se emplean ambas técnicas, pintura y grabado). Además hemos podidos identificar asociaciones de antropomorfos con zoomorfos, aumentar el número de antropomorfos armados y definir elementos que podrían estar relacionados con la representación del ambiente y/o la regeneración, incluyendo lo que, con muchas reservas, podría identificarse como una escena de parto.

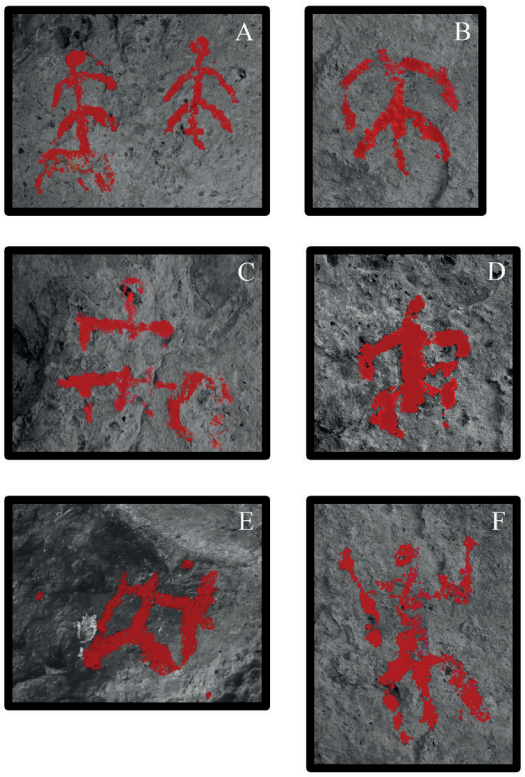


Ilustración 6. Detalle de los diferentes tipos de figuras antropomorfas representadas en el abrigo de Luzzanas (Ozieri, Cerdeña). (Fuente: Elaboración propia).

Actualmente se conocen dos grandes variedades de antropomorofos en Cerdeña, aquéllos denominados simples y los llamados "*a candelabro*", cuya interpretación resulta más problemática. La variedad "*capovolta*" o invertida se constata sobre *domus de janas* y sobre estatuas-menhir. La interpretación más extendida los considera en relación con el paso a la otra vida (Tanda, 2009:122) pero su presencia en las estatuas-menhir abre otras posibilidades. En ellas se ha indicado que esta grafía podría representar la protección facial (Cámara y Spanedda, 2002) y, de ahí, las figuraciones sobre otros soportes estarían simplemente indicando, con la representación de una parte (la protección facial) el todo (la figura humana). Ello podría explicar, en nuestra opinión, los motivos que aparentemente tienen varios brazos.

En cualquier caso, lo que es cierto es que las representaciones no "*capovolte*" también existen en *domus de janas* como es el caso de Branca (Cheremule) (Contu, 1965).

La presencia de motivos que pueden representar el sol, sea claramente con los rayos como en el caso de Su Crabiosu (Loi *et al*., 2015) sea más esquemáticamente con círculos concéntricos puede permitir referir hipotéticamente ceremonias en las que estarían implicadas las danzas (como parecen mostrar las asociaciones de algunos antropomorfos y la posición de sus manos), el sol y tal vez el fuego (si pensamos que a veces también se representan los hogares como círculos concéntricos), las plantas (arboriformes, aunque en nuestro caso son ramiformes) y quizás los animales.

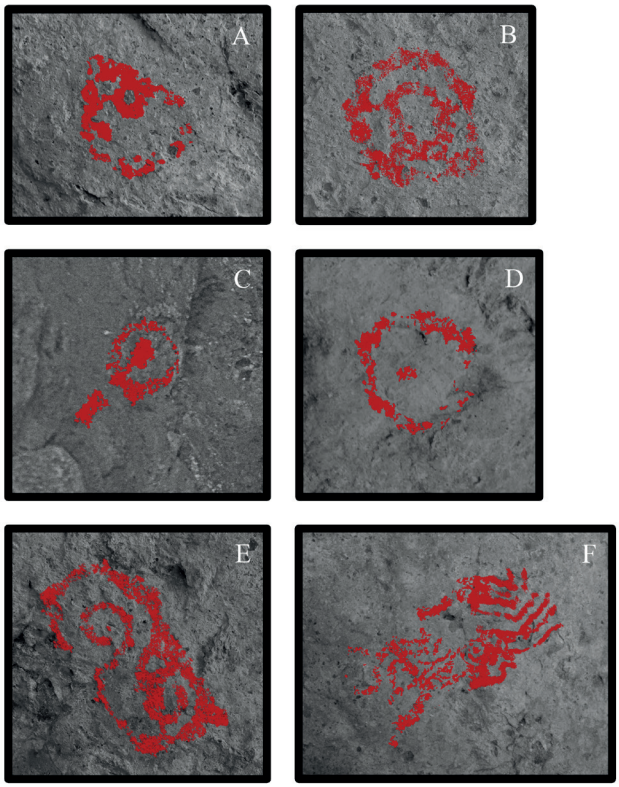


Ilustración 7. Representación detallada de los diferentes motivos con circulos (A-D), motivo en doble espiral (E) y ramiformes (F) del abrigo de Luzzanas (Ozieri, Cerdeña). (Fuente: Elaboración propia).

Estas asociaciones y las representaciones en algunos casos del miembro viril podrían hacernos pensar en cultos de regeneración y fecundidad. Ritos en relación con las estrategias de subsistencia se podrían plantear incluso considerando algunas de las representaciones como imágenes de casas, especialmente en el abrigo de Frattale (Oliena) (Moravetti, 1980) o poblados enteros como se podría pensar a partir de los motivos de la estela de Boeli (Mamoiada). También se podría sugerir un genérico culto astral si todos los círculos y las espirales de las estelas grabadas se interpretan como representaciones del sol, planetas o estrellas.

Lo que está claro, sin embargo, es que recurrentemente se asocian los mismos motivos, aunque a veces no estén presentes todos ellos y aunque haya ligeras variantes. Dejando de lado las estelas con petroglifos donde sólo encontramos círculos concéntricos y/o espirales, habría que pensar que las representaciones pintadas y grabadas en abrigo o

en cueva artificial a las que hemos hecho referencia comparten una misma tradición y forman parte de un complejo cultural más o menos uniforme tanto en términos de identidad social como de adscripción cronológica. Se trata de motivos para los que podemos dar, al menos, una fecha relativa de inicio en la cultura Ozieri del Neolítico Reciente (en torno a principios del IV milenio a.C.) como demostrarían las figuraciones antropomorfas y de espirales sobre fragmentos cerámicos pero también las esculturas antropomorfas "a placa" (Lilliu, 1988), aunque en éstas no se representen las piernas. La pervivencia hasta el Calcolítico de estas tradiciones viene demostrada por la evolución de esas mismas esculturas y por la continuidad y evolución de las cuevas artificiales. En este sentido habría que pensar que, como en otros lugares (Bueno *et al*., 2015), no se pueden hacer cortes tajantes entre las representaciones rituales ni en términos cronológicos ni, especialmente, dentro de un mismo horizonte, en términos de localización de las representaciones.

La presencia de motivos similares a los aquí descritos en zonas relativamente alejadas como Malta o Porto Badisco desde luego implica un trasfondo ideológico común.

Todo lo dicho no excluye que algunos motivos sean estrictamente decorativos, aunque asumiendo significados particulares por su posición en determinados contextos. De hecho muchas de las representaciones de las cuevas artificiales o *domus de janas* imitan las viviendas y las decoraciones que en ellas estaban presentes (Tanda, 1984; Cámara y Spanedda, 2002; Spanedda, 2009), y el significado de esta imitación tendría relación no sólo con el deseo de prolongación de la vida en el más allá sino también con el deseo de exhibir la posición social y prolongarla también hacia el más allá y hacia los descendientes.

En resumen, aun con la calidad de los trabajos anteriores, el presente estudio permite situar mejor el abrigo de Luzzanas en el marco de la simbología de las comunidades de la Prehistoria Reciente sarda y del Mediterráneo occidental. La mejor definición de algunos motivos a partir del programa DStretch [Ilustración 8], la documentación de algunos nuevos y, sobre todo, la caracterización de la articulación de muchos de ellos, nos permite no sólo hacer propuestas sobre su cronología relativa sino sobre el significado, sólo general, de las manifestaciones.

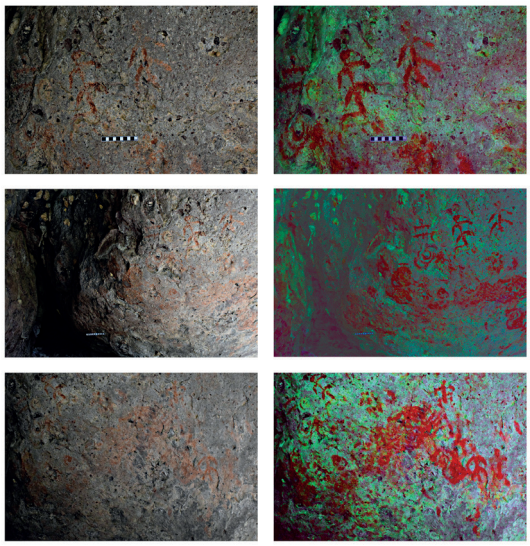


Ilustración 8. Fotos de algunos motivos del panel principal del abrigo de Luzzanas (a la izquierda) y resultados del tratamiento con DStretch de los mismos (a la derecha) (Fuente: Elaboración propia).

En primer lugar, en lo que respecta a la cronología, la presencia de las espirales, conocidas en las cuevas artificiales del Neolítico Reciente sardo, las llamadas domus de janas, y el ídolo oculado nos sugieren que la fecha más probable para la realización de la mayor parte de los motivos es la del IV milenio A.C., sin excluir la posibilidad de una cronología calcolítica, dado que a esta fecha se han querido referir la mayoría de los antropomorfos de la isla.

En segundo lugar, la configuración del panel, pese a su esquematismo, sugiere que, aun pensando en continuas adiciones, se quiso mostrar una escena, marcada por la representación central, de mayores dimensiones, en torno a la cual se recreaba el universo de estas poblaciones en el que la regeneración de la vida, la relación con los animales y los vínculos entre las personas eran los aspectos más importantes, a través de motivos referidos a hombres y mujeres, tal vez escenas de parto, armas, animales y astros si algunos de los elementos circulares se pudieran leer en ese sentido, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de motivos ya bien conocidos en las representaciones rupestres de la isla (Loi *et al.,* 2015).

Por último, nuestro estudio, al enriquecer el conjunto de motivos documentados en Luzzanas, aumenta considerablemente la importancia patrimonial del yacimiento, abriendo interesantes posibilidades no sólo para su investigación sino para su disfrute público. En este último aspecto se abren dos posibles vías, no excluyentes, para su aprovechamiento. En primer lugar consideramos indudable que la documentación aquí presentada proporciona un soporte útil para la plasmación a nivel museístico no sólo de los propios motivos sino de sus posibles interpretaciones ante referidas. La presentación de ambos aspectos (motivos e interpretaciones) podría tener lugar tanto en el Civico Museo Archeologico "Alle Clarisse" (con las ventajas multimediales que podría proporcionar) como, de forma más esquemática, en las inmediaciones del abrigo. En segundo lugar, sin duda, esto implicaría una demanda de visitas al abrigo que habría que gestionar para evitar el deterioro de elementos tan sensibles como las pinturas, especialmente en un ambiente reducido. De hecho, aunque las pinturas se conservan relativamente bien, incluso sin haber sufrido restauraciones, las mismas diferencias en resultados entre los primeros estudios y los aquí realizados revelan un proceso de deterioro continuo que se agudizaría si se multiplicaran las visitas. Una solución útil sería, como en otros casos (Piguet, 2013), la realización de una copia en las inmediaciones o en el Museo.

6.- BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Pilar. «Representaciones de Ídolos en la Pintura Rupestre Esquemática española». *Trabajos de Prehistoria* (Madrid), XXIV (1967), p. 9.

ACOSTA, Pilar. «Técnicas, estilo, temática y tipología en la pintura rupestre esquemática hispana». *Zephyrus* (Salamanca), XXXVI (1983), pp. 13-25.

AMADU, Francesco (1978). *Ozieri e il suo territorio dal neolitico all'età romana*.Cagliari: Editrice sarda Fossataro.

ARCÀ, Andrea (2001). «Chronology and Interpretation of the "Praying Figures" in Valcamonica Rock Art», en *Secondo convegno internazionale di archeologia rupestre. Archeologia e arte rupestre: l'Europa-le Alpi-la Valcamonica.* Darfo Boario Terme: 1997, pp. 185-198.

ATZENI, Enrico. «Menhirs antropomrfi e statue-menhirs della Sardegna». *Annali del Museo Civico della Spezia (La Spezia)*, II (1981), pp. 9-64.

BASOLI, Paola (1989). «La Cultura di Ozieri nel territorio di Ozieri. Considerazioni preliminari», en (L. Dettori Campus ed.) *La cultura di Ozieri: problematiche e nuove acquisizioni.* Ozieri: 1986-87, pp. 113-144.

BASOLI, Paola (1992). «Dipinti preistorici nel Riparo di Luzzanas (Ozieri, Sassari): tecniche di rilevamento, esame iconografico ed inquadramento culturale», *en Atti della XXVIII Riunione Scientifica dell'Istituo Italiano di Preistoria e Protostoria. In memoria di Paolo Graziosi*. Firenze:1989,pp. 495-506.

BONANNO, *Anthony (2000). Malta. Il fascino dell'Archeologia;* 3ª ed. La Valletta: M.J. Publications Ltd.

BUENO RAMÍREZ, Primitiva, BALBIN BEHRMANN, Rodrigo, BARROSO BERMEJO, Rosa (2015). «Megalithic art in the Iberian Peninsula. Thinking about graphic discourses in the European Megaliths». En: *Fonctions, utilisations et représentations de l'espace dans les sépultures monumentales du Néolithique européen;* Guillaume Robin, André D'Anna, Aurore Schmitt & Maxence Bailly eds. Aix Marseille: Presses Universitaires de Provence, pp. 185-203.

CÁMARA, Juan Antonio, SPANEDDA, Liliana (2002). «Decoración, representaciones figuradas y áreas rituales en la prehistoria reciente sarda: acumulación, control del territorio y jerarquización», en Vth *Deia International Conference in Prehistory. World Islands in Prehistory. International Insular Investigations.* (W.H. Waldren, J.A. Ensenyat, Eds.), British Archaeological Reports. International Series 1095, Oxford, pp. 373-394.

CICILLONI, Riccardo (2009). *I dolmen della Sardegna*; Mogoro: PTM Editrice.

CONTU, Ercole. «Tombe preistoriche dipinte e scolpite di Thiesi e Bessude (Sassari)». *Revista di Scienze Preistoriche* (Firenze), XIX (1964), pp. 233-263.

CONTU, Ercole. «Moseddu (Cheremule)». *Revista di Scienze Preistoriche* (Firenze), XX (1965), pp. 381-382.

CONTU, Ercole (1997). *La Sardegna preistorica e nuragica.* vol. 1. Chiarella, Sassari.

COPIATTI, Fabio, POLETTI ECCLESIA, Elena (2015). «L'alberiforme da incisione rupestre a logo di un'area protetta: l'esperienza di studio dei petroglifi del Parco Nazionale Val Grande», en XXVI *Valcamonica Symposium*. Capo di Ponte: 2015, pp. 93-100.

CORONEO, Roberto «Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300», en Storia dell'Arte in Sardegna, Banco di Sardegna 1993.

D'ARRAGON, Bert (1999). «Nuove pitture rupestri in Sardegna e il contesto delle raffigurazioni antropomorfe schematiche». En: I *siti di cultura Ozieri in Gallura. Quaderni,* 21; Fulvia Lo Schiavo ed. Sassari: Ministerio per i Beni Culturali e le Attività Culturali, Soprintendenza a i Beni Archeologici per le Province di Sassari e Nuoro, pp. 175-218.

DELIGIA, Giovanni Gustavo, FERNÁNDEZ RUIZ, Marcos y SPANEDDA, Liliana «La decorazione dell'ingresso della Domus de Janas di Perdonighéddu (Sorgono, Nu): Applicazione dell'estesione Dstretch del software ImajeJ». *Archeologia e Calcolatori* (Roma), 25 (2014), pp. 157-174.

DETTORI CAMPUS, Lucrezia (1989). «Dipinti rupestri schematici in loc. Luzzanas-Ozieri». En: (L. Dettori Campus ed.) La cultura di Ozieri: problematiche e nuove acquisizioni, en *Atti del I convegno di studio: Ozieri, Gennaio 1986 – Aprile 1987,* Edizioni Torchietto, , pp. 103-111.

FADDA, MariaAusilia. «Mamoiada (Nuoro). Località Sa Conca 'e sa Emmina-Boeli-Istevene. Nuove scoperte di menhir». *Bollettino di Archeologia* (Roma), 43-45 (1997), pp. 113-116.

FERNÁNDEZ RUIZ, Marcos, SPANEDDA, Liliana (2013). «Abrigo con arte rupestre de El Tablazo II (Diezma, Granada). Revisión con DStretch de los motivos pintados». *Bastetania* 1(9), pp. 78-81.

GRAZIOSI, Paolo (1980). *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*. Giunti Martello

GRUSSENMEYER, Pierre, BURENS, Albane, GUILLEMIN, Samuel, ALBY, Emmanuel, ALLEGRINI SIMONETTI, Franck, MARCHETTI Marie Laurence (2015).«3D Recording methodology applied to the Grotta Scritta Prehistoric Rock-Shelter in Olmeta-di-Capocorso (Corsica, France)», en 2*5th International CIPA Symposium 2015, 31 August – 04 September 2015. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*XL-5/W7, Taipei, Taiwan, pp. 179-185.

HARMAN Jon (2005). «Using Decorrelation Stretch to enhance rock art images», en *American Rock Art Research Association Anual Meeting,* Reno: 2005.

LILLIU, Giovanni «La civiltà dei Sardi. Dal paleolitico all'età dei nuraghi», Torino: Nuova ERI 1988.

LOI, Cinzia, SPANEDDA, Liliana y FERNÁNDEZ RUIZ, Marcos «Nuevos hallazgos de pintura rupestre esquemática en Cerdeña: Crabiosu (Ardauli, Cerdeña, Italia)». Arkeos 37 (*XIX International Rock Art Conference-Ifrao 2015*), Tomar: 2015, pp. 753-759.

LO SCHIAVO, Fulvia. «Raffigurazioni antropomorfe nella grotta del Bue Marino a Cala Gonone, in Dorgali». *Documenti Archeologici,* Sassari (1980), pp. 39-45.

MANUNZA, Maria Rosaria.«Petroglifi antropomorfi sul litorale di Orrì (Tortolì, Nuoro)». *Rivista di Scienze Preistoriche* (Firenze), 41 (1987-88), pp. 359-365.

MÁRQUEZ ROMERO, José Enrique, JIMÉNEZ JÁIMEZ, Víctor (2010). *Recintos de fosos. Genealogía y significado de una tradición en la Prehistoria Reciente del suroeste de la Península Ibérica (IV-III milenios AC)*. Málaga: Universidad.

MELONI, Giovanna Maria (2008). «L'arte parietale delle domus de janas: sintesi del catalogo delle tombe decorate». En: *Il Segno e l'Idea. Arte preistorica in Sardegna;* Giuseppa Tanda, Carlo Lugliè ed. Cagliari: CUEC, pp. 65-98.

MERELLA, Salvatore (2009). *I menhir della Sardegna*, Sassari.

MORAVETTI, Alberto (1980). «Riparo sotto roccia con petroglifi in località Frattale (Oliena-Nuoro)», en XXII *Riunione Scientifica nella Sardegna centro-settentrionale.* Firenze: 1978, pp. 199-226.

PIGUET, Martine (2013). *Les grottes ornées préhistoriques: de la conservation préventive à la valorisation d'un patrimoine.* Mémoire rédigé pour l'obtention du Certificat. Cours de base en muséologie 2013-2014.

QUESADA MARTINEZ, Elia (2010). «Extensión DStretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia». *Cuadernos de Arte Rupestre* 5, pp. 14-47.

ROBIN, Guillaume (2015). «Iconographie funéraire et espace architectural dans les hypogées néolithiques de Sardaigne : quelques données empiriques pour une nouvelle approche théorique», en *Préhistoires de la Méditerranéennes. Colloque (2014) Fonctions, utilisations et représentations de l'espace dans les sépultures monumentales du Néolithique européen,* Presses Universitaires de Provence, Aix Marseille Université, pp. 161-183.

RUIZ, Juan Francisco, HERNANZ, Antonio, ARMITAGE, Ruth Ann, ROWE, Marvin W., VIÑAS, Ramon, GAVIRA-VALLEJO, José M. y RUBIO, Albert. «Calcium oxalate AMS 14C dating and chronology of post-Paleolithic rock paintings in the Iberian Peninsula. Two dates from Abrigo de los Oculados (Henajeros, Cuenca, Spain)». *Journal of Archaeological Science,* 39 (2012), pp. 2655-2667.

SKEATES, Robin (2010). *An Archaeology of the Senses. Prehistoric Malta*. Oxford: University Press.

SOLINAS, Maria (1997). «Alcuni rinvenimenti di domus de janas: Bonorva-Sassari, Loc. Sa Pala Larga». *Bollettino di Archeologia* 43-45, pp. 110-112.

SPANEDDA, Liliana. «Las domus de janas sardas. Proyección de la "religión" y proyección de la estabilidad». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada,* 19 (2009), pp. 101-137.

TANDA, Giuseppa. «Noeddale (Ossi). Notiziario-Sardegna». *Rivista di Scienze Preistoriche* (Firenze), XXIX (1977), p. 363.

TANDA, Giuseppa (1984). *Arte e religione della Sardegna preistorica nella necropoli di Sos Furrighesos,* Anela (SS). Sassari: Editrice Chiarella. V. 2.

TANDA, Giuseppa (1985). *L'Arte delle domus de janas nelle immagini di Jngeborg Mangold: Palazzo della provincia.* Sassari: Stampa Chiarella.

TANDA, Giuseppa. «L'arte dell'età del Rame in Sardegna». *Rassegna di Archeologia* (Firenze), 7 (1988), pp. 541-543.

TANDA, Giuseppa (2000). «L'Ipogeismo in Sardegna: arte, simbologia, religione», en *Atti del Congresso internazionale sull'ipogeismo nel Mediterraneo: origini, sviluppo, quadri culturali.* Sassari: 1994, Università degli studi di Sassari, Facoltà di Lettere e filosofia, Istituto di Antichità, arte e discipline etnodemologiche e Dipartimento di Scienze umanistiche e dell'antichità. V. 1, pp. 399-425.

TANDA, Giuseppa (2008). «Il Segno e l'Idea. Le figurazioni scolpite di bucranio nella Preistoria della Sardegna». En: *Il Segno e l'Idea. Arte preistorica in Sardegna*; Giuseppa Tanda, Carlo Lugliè ed. Cagliari: CUEC, pp. 99-143.

TANDA, Giuseppa (2009). «L'arte "immobiliare" preistorica in Sardegna», *en XLIV Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria. La Preistoria e la Protostoria della Sardegna. Volume I. Relazioni generali.* Cagliari, Barumini, Sassari: 2009, Firenze, pp. 205-218.

TANDA, Giuseppa. «Manifestazioni di arte rupestre in Sardegna». *Notizie Archeologiche Bergomensi (Bergamo)*, Vol. 19, (2011), pp. 117-123.

TANDA, Giuseppa (2012). «L'arte del Neolitico recente in Sardegna: origine, sviluppo ed esiti finali», en *XLII Riunione scientifica dell'I.I.P.P. L'arte preistorica in Italia.* Trento, Riva del Garda, Val Camonica: 2007. Prehistoria Alpina (Trento) 46 I, pp. 133-152.

TANDA, Giuseppa (2015). *Le domus de janas decorate con motivi scolpiti*. Vol. 1, Condaghes.

TANDA Giuseppa y PAGLIETTI, Giacomo (2011). «Focolari e bracieri tra il Neolitico recente e l'Eneolitico in Sardegna», en *XLIII Riunione scientifica – L'età del rame in Italia,* Firenze: 2008, pp. 349-356.

USAI, Luisanna, SARTOR, Francesco y COSTANZI COBAU, Andreina. «Una nuova tomba dipinta dalla necropoli di Sa Pala Larga (Bonorva)». *Rivista Erentzias1,* (2011), pp. 13-38.

USAI, Luisanna y SARTOR, Francesco (2012). «La tomba nº 7 della necropoli di Sa Pala Larga (Bonorva-SS)», en *Atti della XLIV Riunione Scientifica. La preistoria e la protostoria della Sardegna (Cagliari, Barumini, Sassari 23-28 novembre 2009)*, Vol. III, pp. 969-975.

Patrimonio y desarrollo| Estudios

Hotel Castillo de Valdés Salas. Una historia de recuperación patrimonial

Hotel Castillo de Valdés Salas. A history of heritage recovery



Carmen Adams Fernández
Doctora en Historia del Arte. Profesora Titular. Universidad de Oviedo.

Resumen
La transformación en centro de servicios polifuncional, incluyendo un hotel, de parte del conjunto integrado por el castillo de Salas y el palacio de Valdés Salas o Casa Salas en la década de los 80, fue una iniciativa pionera en Asturias. Y por tanto de las primeras de España en lo referente a recuperación patrimonial con vistas a un aprovechamiento turístico sostenible que generase desarrollo rural. En este sentido hay que recordar que en Asturias se puso en marcha el núcleo rural de turismo de Taramundi en los años 80 como experiencia piloto para el territorio nacional. Junto a esta circunstancia, se ha pretendido aquí documentar la manera en que se llevó a cabo el cambio funcional, uniendo esfuerzos privados y públicos.

Palabras clave: Hotel. Patrimonio Histórico. Desarrollo Sostenible. Reutilización. Salas. Turismo.

Abstract
Part of the complex of buildings integrating the Castle of Salas and the Valdés Salas Palace was transformed in a polyfunctional centre of services, including a hotel, in the 80s. This was a pioneering initiative in Asturias, and one of the first in Spain, concerning heritage rehabilitation for sustainable tourism purposes aimed to generate rural development. It is important to note that, in Asturias, the Taramundi center of rural tourism was in the 80s a pilot experience for the national territory. Besides this fact, this research documents the way in which the functional change was realized, joining private and public efforts.

Keywords: Hotel. Historic Heritage. Sustainable Development. Reutilization. Salas. Tourism.



Carmen Adams Fernández

Doctora en Historia del Arte, Profesora Titular Universidad de Oviedo. Su labor se desarrolla en España y Latinoamérica (República Dominicana, Cuba, Ecuador, Perú…). Destacar diversos proyectos de investigación y contratos con empresas, dirección de cursos y seminarios, además de publicaciones sobre arquitecturas para el turismo y regeneración patrimonial. Forma parte de dos grupos de investigación: Investigación en Patrimonio de Asturias (INPASTUR) de la Universidad de Oviedo y Arte y Patrimonio Cultural de la Edad Contemporánea (ARPACEC) de la UNED. Sus áreas de interés son: Patrimonio, turismo, Arquitectura, América, Hotel, Identidades nacionales.

Entre sus publicaciones destacan *La América distorsionada*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999; *Arquitecturas y poblados en los siglos XIX y XX. Modelos y utopías de América y España,* Tenerife, Eikasia y MCAPAZ, 2011; "Los hoteles del mar. Casonas de indianos, aldeas soñadas y pinceladas de modernidad", *Ábaco Revista de Cultura y Ciencias Sociales,* 80-87, Asturias, 2014; "Los paisajes del turismo. Un reto para la sostenibilidad en el siglo XXI. La recuperación de la casa indiana como reclamo" en *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería,* editado por Lozano Bartolozzi , M. y Méndez Hernán, V., Cáceres, 2012; "La imagen de la Ilustración en América", en A*ndrés López de Medrano: imagen, tiempo y realidad*, Eikasia, Asturias, 2017.

Contacto: adamsf@uniovi.es

1.- Introducción

El Hotel Castillo de Valdés Salas, ubicado en la localidad asturiana de Salas, ocupa parte de las dependencias de sendos edificios declarados Monumento Histórico Artístico desde 1958: la Torre o Castillo de Salas y la Casa-Palacio de Valdés Salas o Casa Salas. Están asimismo integrados en el Conjunto Histórico de la villa de Salas (FERNÁNDEZ SUÁREZ, 2007) declarado BIC en 1994 (BOPA 18/03/94). El hotel forma parte de un centro de servicios polifuncional que incluye además Museo del Prerrománico y Oficina de Turismo. Es preciso reseñar que, con fecha 9 de abril de 2010, el Ayuntamiento de Salas cede al Patronato de la Fundación Valdés Salas el local hasta entonces ocupado por la Biblioteca Municipal.



Ilustración 1: Vista general de la villa de Salas con la torre y el Palacio de Valdés-Salas en primer plano (Foto de la autora).

La existencia de este hotel hay que vincularla a un conjunto de circunstancias. Necesariamente con la historia de Salas, con la de una de sus familias más notables, los Valdés Salas, cuyo miembro más ilustre fue Fernando de Valdés Salas, Inquisidor General, presidente del Consejo Real de Castilla y fundador de la Universidad de Oviedo. Pero también con una apuesta municipal y regional para conseguir la titularidad pública de un conjunto monumental que era privado. E igualmente con la generosidad de otra familia local, los Menéndez-Castañedo que aceptaron desprenderse del conjunto a cambio de un precio simbólico. Sin olvidar el relevante papel del que fuera consejero de los dos primeros gobiernos autonómicos del Gobierno Regional, Arturo Gutiérrez de Terán y Menéndez-Castañedo, verdadero impulsor de la operación, que actuó de mediador entre las administraciones públicas y su familia, propietaria del conjunto[1] .

[1] Según el que fuera en aquel momento Consejero de Cultura del Gobierno Regional, Manuel Fernández de la Cera. Entrevista mantenida en Oviedo. Enero de 2015.

2.- El conjunto de la torre y palacio de Valdés Salas

La Torre Medieval fue restaurada por Menéndez Pidal en 1959, en una intervención que incluyó el entorno de la Plaza de La Campa (GONZÁLEZ GARCÍA, 1978). Tal como señalaba entonces el propio Menéndez Pidal (MENÉNDEZ PIDAL, 1958) en su informe en el que propone la declaración del conjunto de palacio y torre como *de interés histórico-artístico:* "Esta torre parece ser del siglo XV y el pasaje del XVI. Se encuentra en un estado de ruina bastante avanzado", lo que motivó la inmediata intervención.

La torre está unida al Palacio de Valdés Salas por un puente en forma de arco con los escudos de la familia que corresponde al siglo XV o XVI. Es de cantería labrada y planta cuadrada. Consta de un sótano donde estaban las mazmorras, tres plantas con bóveda de cañón, comunicadas por una estrecha escalera de caracol y la azotea rodeada de almenas y torrecillas de esquinas que no aparecen en el grabado de Parcerisa (1849) (PARCERISA, 1855).



Ilustración 2: Vista de Salas. PARCERISA, F.J.: Recuerdos y bellezas de España : obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paysages etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer. Tomo correspondiente a Asturias y León / J. M. Quadrado, 1855.

Dispone de pocos vanos, sólo tres ventanas y el resto son saeteras abocinadas que cumplen su misión defensiva; así como el matacán situado en la segunda planta sobre la puerta de entrada, a la cual se accedía por un puente levadizo sobre el foso.

Dentro de la torre se encuentra el Museo Prerrománico San Martín, que conserva el valioso conjunto de piezas y lápidas epigráficas procedentes de la iglesia prerrománica de San Martín, las cuales son una excelente muestra de la riqueza decorativa de este estilo (ARIAS PÁRAMO, 1998).

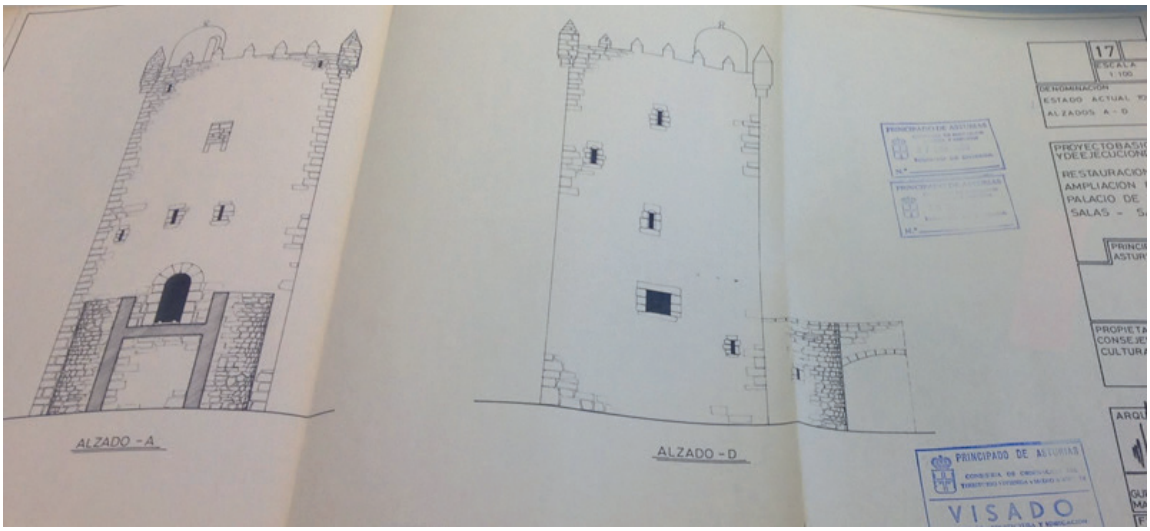


Ilustración 3: Alzado de la torre de Salas antes de la intervención, según proyecto de G. Zarracina y M. Díaz para su transformación en hotel. 1985 (Archivo Principado de Asturias).

La torre hay que entenderla en el conjunto de torres defensivas bajomedievales ubicadas en el curso del Nalón, junto a la de Soto de Aller, Olloniego, Ciaño, Proaza, Villanueva en Grado. Los tipos varían poco, presentando algunos planta cuadrada y otros circular.

Aurelio de Llano dice de esta torre en 1928: "sobre las casas descuella una torre feudal, de cuatro pisos, coronada de almenas y dos torrecillas circulares en los ángulos. Tiene comunicación con un palacio por medio de un puente sobre la calle, en uno de cuyos frentes campea un escudo" (LLANO ROZA DE AMPUDIA, 1928).

Respecto al Palacio de Valdés-Salas o Casa Salas, es obra del siglo XVI. Se trata de un sobrio edificio de mampostería y cantería, de tipo popular, muestra de la arquitectura civil de la época. Se organiza en torno a un patio interior del XVII con forma de trapecio cuya crujía norte aparece dispuesta diagonalmente, donde se abre la fachada principal, con un cuerpo de dos plantas flanqueado por dos torres sobresalientes. La puerta principal presenta arco de medio punto y pequeñas ventanas. El cuerpo central alberga un zaguán que sirve como distribuidor. En el interior se abre el patio porticado, recorrido en sus cuatro lados por un corredor, con barandilla de balaustres torneados, que se apoyan sobre columnas también de madera.

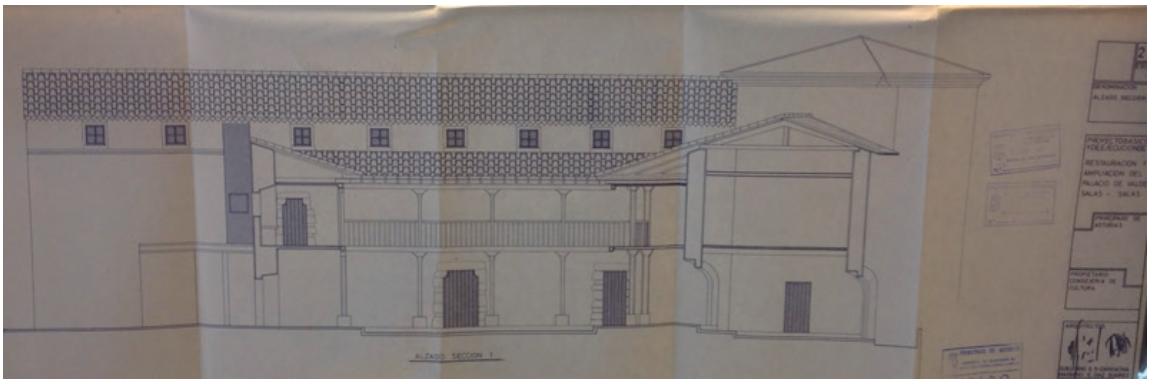


Ilustración 4: Alzado del Palacio de Valdés-Salas (sección 1), según proyecto de G. Zarracina y M. Díaz para su transformación en hotel. 1985 (Archivo Principado de Asturias).

Presenta una capilla adosada, de planta rectangular con cabecera semicircular cubierta con bóveda de cañón. El espacio correspondiente a la nave está dividido en dos pisos, en el superior se abren dos vanos que permitirían a los habitantes del palacio asistir a las celebraciones sin ser vistos. Su única fachada exenta es la del lado Este.



Ilustración 5: Fachada posterior del Hotel Castillo de Valdés Salas (Foto de la autora).

2.1.- Los palacios del concejo de Salas

Hay que considerar que en toda Asturias, más en unos concejos que en otros, es posible apreciar la pervivencia de grandes edificios residenciales, bien de Época Moderna, bien vinculados a la emigración a América desde finales del siglo XIX. En el caso concreto de Salas, al abordar el tema ha resultado sorprendente el elevadísimo número y la gran calidad de este tipo de construcciones. De hecho, ello dificultó enormemente el trabajo, ya que siguiendo las publicaciones –dispersas todas, confusas unas, contradictorias entre sí muchas- se pudo constatar que falta muchísimo por inventariar; qué decir pues de analizar, estudiar o catalogar. Por ejemplo, al acudir a un palacio emblemático como el de Doriga, se tropieza uno con casonas de gran valor arquitectónico; o en la ascensión a Malleza se halla más de un edificio interesante de grandes dimensiones.

Así, al intentar un acercamiento al tema de las casonas y palacios del municipio de Salas, tanto en lo referente a la bibliografía y documentación existente, como al acometer trabajo de campo se constata una realidad: la dispersión, imprecisión e incluso contradicción en ocasiones de las fuentes.

Mejor documentado está el conjunto de la villa de Salas, ya que con el objetivo de incluirlo en el expediente de declaración de BIC se encargó un estudio sobre el mismo, que fue posteriormente publicado por el ayuntamiento (FERNÁNDEZ SUÁREZ, 2007).

Es necesario destacar que este trabajo no pretendió en ningún momento abordar un estudio en profundidad de cada inmueble, sino dar una visión general de la situación y el estado de la cuestión.

De lo que se trata, en definitiva, es de poner en valor un interesante patrimonio arquitectónico y llamar la atención sobre la necesidad de preservarlo. Para ello resulta imprescindible acometer labores de inventario y catalogación, revisando y corrigiendo las fuentes existentes, para proceder a un rastreo in situ de potenciales edificios dignos de ser considerados y que ahora no lo están. Además, es urgente disponer de una señalización adecuada que llame la atención sobre el valor de los inmuebles. Todo ello podría culminar en la elaboración de una guía que invitase a la realización de rutas turísticas de las casonas y palacios de Salas[2].

Hablar de las casonas y palacios del concejo de Salas supone necesariamente hablar de dos momentos históricos relevantes que conllevaron un énfasis constructivo cuyos testimonios han llegado hasta hoy: la Edad Moderna y los años del cambio del siglo XIX al XX ligados al fenómeno indiano. Y esto no es algo privativo del municipio, ya que con mayor o menor intensidad lo encontramos en otros muchos lugares de Asturias, donde el paisaje aparece salpicado de construcciones palaciegas en ocasiones barrocas o renacentistas, siendo otras veces el testimonio de la emigración asturiana a América a finales del siglo XIX.

Ostentación en ambos casos, de todas formas. Ostentación de haber logrado una paz duradera, que permite transformar el castillo en palacio, ostentación barroca luego que enfatiza el poder y riqueza de sus moradores, y por fin la ostentación del nuevo rico, que muestra al mundo, a su mundo pequeño y provinciano, el orgullo de quien ha viajado, ha triunfado y ha vuelto para contarlo y para llevar un poco de cosmopolitismo a lugares apartados y cerrados en sí mismos.

Así, si bien estamos ante dos tipos de manifestaciones que obedecen a situaciones y momentos históricos diametralmente opuestos, encontramos sin embargo que el resultado para el paisaje de un concejo del interior de Asturias, resulta cuando menos equilibrado: palacios desmesurados se reparten entre valles y montañas donde la tónica general habla de aldeas y pequeñas viviendas populares.

Ciñéndonos a los edificios de Época Moderna (ya que el estudio del fenómeno indiano excede los límites planteados a este trabajo), es preciso detenernos a definir lo que los términos casona y palacio señalan. Siguiendo a Ramallo (RAMALLO, 1982) hay que distinguir ambos conceptos. A su juicio, el palacio ha de reunir los siguientes requisitos: capilla propia, torre o torres, escudo y salones. El palacio en una localidad será el edificio más completo y la casona aquel al que le falten elementos. No obstante, en ocasiones puede llevar a confusión la carencia de capilla, que obedece a que la familia disponía de una en la contigua iglesia parroquial, o la inexistencia de torre por haberse perdido, o por haber quedado englobada en dependencias diversas.

[2] Existe una guía editada por el Ayuntamiento de Salas en 2002, titulada Concejo de Salas, que pese a intentar con la mejor voluntad recoger el conjunto patrimonial del concejo, adolece de la falta de profundidad habitual en este tipo de publicaciones, además de presentar notables carencias e incluso errores.

Haciendo un poco de historia (ALONSO PEREIRA, 1996), hay que recordar que durante los siglos XIV y XV la arquitectura civil en Asturias se halla muy condicionada a lo militar, predominando cercas, murallas y torres defensivas. Son actualmente escasas las torres de estas épocas que se conservan, aunque algunas sí hay, destacando las que jalonan los principales puntos defensivos del valle del Nalón: Olloniego, Ciaño o El Condado. También son pocos los restos amurallados que nos han llegado, siendo dignos de mención los de Salas, Llanes u Oviedo[3].

Es interesante destacar como en el siglo XV se realizarán ya casonas y palacios tanto urbanos como rurales, sea de nueva planta, sea a partir de la vieja torre familiar. Se recurre ahora a lenguajes más cuidados y un cierto afán decorativo que contrasta con la rudeza de las fortalezas anteriores. Surgen así los palacios de los García de Tineo, de la Rúa en Oviedo o de Gastañaga en Llanes. Esta tendencia se continúa en la centuria siguiente. De todas formas la preponderancia de la edificación religiosa constituirá un hecho.

Será en el siglo XVI cuando se instaure en Asturias el tipo de palacio con fachada flanqueada por dos torres que la sobrepasan en altura por lo menos un cuerpo, con patio central cerrado por cuatro crujías en villas en desarrollo, o patio abierto rodeado de sólo tres crujías en ejemplos rurales o villas de menor entidad. El viejo torreón será el núcleo generador, quedando a veces en el centro de la planta de L, como en la Casa de los Menéndez de Luarca en Sangoñedo (Tineo) o en Salas en Doriga, o dejándolo de lado como ocurre en el palacio de La Mortera (Tineo) o en la Torre de Salas.

La mayoría de estos palacios sufre reformas o ampliaciones durante los siglos del Barroco. Estas actuaciones se evidencian especialmente en los enmarques de los vanos, en basamentos de balcones, en la ornamentación de los escudos. Generalmente el objetivo de estas ampliaciones atiende a crear un gran salón que, mediante diáfanos balcones, se abra a la parte más concurrida o transitada de la localidad. Dice Ramallo que “de esta manera los palacios y las familias que los habitan dejan de mirar sobre sí mismas y se vuelcan al mundo que les rodea para enseñarles su poderío económico”. Es de hecho el mismo planteamiento que en el siglo XIX llevará a la burguesía a abrir miradores acristalados en sus edificios.

Durante el Barroco las nuevas realizaciones muestran ya la opulencia en que empieza a moverse la aristocracia asturiana, que acude a modelos cultos en ocasiones, pero que en otras los mezcla con elementos provenientes de la tradición rural o popular.

Respecto al volumen notable de arquitectura civil de Época Moderna que hallamos en el municipio, es preciso distinguir aquellos casos cuyo origen hay que buscar en la baja Edad Media (ZARRACINA, 1982). Son palacios edificados a partir de torres preexistentes, datadas hacia el siglo XIV, como ocurre en Doriga (también en el concejo de Salas) y en la torre de Valdés en la villa. Ambas son construcciones de planta cuadrada que de una u otra forma han quedado englobadas en el conjunto palaciego a partir de actuaciones realizadas en el siglo XVI. En Doriga la torre se integra como tal en la nueva edificación, mientras en la de Valdés se arbitra una interesante solución a base de un paso elevado que comunica la torre original con la casa de nueva planta, y que permite el paso por debajo, respetando el viejo Camino de Santiago.

[3] Sobre la historia de Salas en la Edad Media, ver (RUIZ DE LA PEÑA, I. 1968).

Posteriormente, a lo largo de los siglos XVII y XVIII las residencias señoriales levantadas en el concejo son abundantes, y algunas ya tienen carácter urbano como la casa de Cuervo en Malleza (igualmente emplazado en Salas), con similar modelo de fachada que el palacio de Moutas en Pravia.

Haciendo ya un breve recorrido por las principales manifestaciones de arquitectura civil de Época Moderna en el concejo de Salas, encontramos:

Casa del Xanzo o Casa de Malleza (Salas)

Ubicada en la plaza de San Roque fue antigua parada de diligencias y fonda, Data del siglo XVII. Realizada en sillarejo y mampostería se halla muy deteriorada, conservando sólo una parte ya que la posterior fue derruida. Destaca que se haya mantenido el escudo de armas de la fachada.

Palacio de la condesa de Casares (Salas)

Situado a la entrada de la villa desde la carretera de Oviedo, alberga un amplio conjunto de dependencias: capilla, lagar, etc. Es un edificio realizado en dos fases que se evidencian. Ramallo data la primera hacia el siglo XIV, con saetera y terraza almenada exterior y aislada de la casa, modificado después para adquirir el aspecto típico de los palacios de XVIII en Asturias. No obstante, otros autores fijan la construcción algo más tardíamente, a finales del s.XV o primeros del XVI. De esta etapa es el patio interior en forma de U y los dos torreones característicos. En época barroca se amplía, (mediados del s.XVIII), comunicándose por un paso en la esquina SE que se une con el lado Norte de la vieja edificación, a base de una nueva planta cuadrada, con patio interior empedrado de la misma forma, en torno al cual se organizan las dependencias, tanto en planta baja (entrada principal con su núcleo de escalera, taller, almacén, cuadras y otros servicios) como en la primera que contiene las habitaciones, salones, comedor y capilla (bajo uno de los torreones) y en parte de la segunda (con presencia de un corredor de servicio). En la planta primera el corredor ya es cerrado con ventanas abatibles y apoya sobre doce columnas de piedra de fuste liso y capitel y basamentos asimilables formalmente al dórico. La fachada principal presenta dos plantas, separadas por impostas y se encuentra el escudo en la parte más alta y central. En el primer piso los balcones muestran antepechos de hierro; el central es más largo y une tres balcones a través de un voladizo común. Resulta digna de mención la extensa finca contigua, cerrada por tapia de cantería, y en el centro del lado SE se encuentra la referida pequeña torre de planta cuadrangular y almenada.

Casa del Regente Plaza de Calvo Sotelo (Salas)

Ubicada cerca de la Torre de Valdés fue erigida en el siglo XIX. Serguramente durante la primera mitad. Está dotada de amplio jardín La planta es rectangular con un cuerpo saliente en cada costado. En la fachada principal sobresalen los balcones de rejería.

Casa de María Veiga o Miranda (Salas)

Fue levantada, según fuentes consultadas, en la primera mitad del siglo XVII; aunque la fecha de 1779, que aparece en el balcón de la fachada lateral, data una intervención posterior.

El edificio está constituido por dos plantas y con dos fachadas exteriores y dos al interior de la finca. La fachada principal muestra estructura popular enriquecida por un escudo, las rejas y los antepechos labrados.

Palacio de Toreno (La Granja)

Parece que se levanta en el siglo XVIII a partir de un palacio anterior del XVI. Cuenta con interesante capilla con pinturas y amplio parque con jardines. Dice Canella que los condes de Toreno "tienen además señorial vivienda en la villa". Inicialmente estaba formado por tres cuerpos, con patio abierto, que posteriormente se cerró. Actualmente alberga un hotel.

Casa de Longoria (Laneo)

Fue levantada en el siglo XVIII. Aparece rodeada por un potente muro. Un sinfín de añadidos posteriores le confieren un curioso aspecto caótico y laberíntico.

El Llagar (Laneo)

En Láneo hay otra casona erigida sobre otra anterior del siglo XVI, de planta rectangular, con horno adosado y capilla. Tiene palomar exento y panera de importantes dimensiones.

Casa de Cuervo- Arango (Malleza)

Construida en la segunda mitad del XVIII, destacan sus balcones y la galería lateral. Como en tantos ejemplos de casonas en Salas, se realza el tramo central de fachada dotándolo de una altura más por medio de una amplia buhardilla con tejado independiente[4]. Fermín Canella la menciona en su obra Asturias (CANELLA SECADES, 1897).

Palacio de Doriga

Una de las más interesantes muestras de arquitectura civil en Salas. Presenta patio cuadrado dotado de esbeltas columnas, donde, como sobre la puerta, hay letreros y escudos referentes a Don García de Doriga y su esposa Dª Guiomar Queipo de Llano, de 1600, según señala Canella Secades. La torre se erige en el siglo XIV y, como es habitual, el resto del edificio es posterior, en concreto del siglo XVI. El inmueble se ordena en torno a un patio central con corredor de madera que apoya sobre columnas pétreas. La portada principal de potentes dovelas se enmarca por alfiz, al modo de transición al Renacimiento.

Y hay otras muchas construcciones reseñables de esta época como la Casona en El Caleyo (Camuño) que dispone de paneras, bodegas, cuadras, lagar, gallinero, taller de carpintería... y que cita Canella, la Venta de Ramón (Espinedo) con capilla construida en el siglo XVIII por los monjes de Cornellana, la Casa de Retuerto de los Cuervo-Arango en Villazón, Casonas en Soto de los Infantes... .

[4] En la década de 1990 la casa fue dividida en dos por razones de herencia, habiendo sido rehabilitada la parte correspondiente al cuerpo que contiene la fachada principal por el arquitecto Arturo Gutiérrez de Terán.

3.- Recuperación patrimonial para el municipio

Y es en este contexto en el que debemos entender la importancia del palacio y torre de Salas. Y es donde hay que situar el valor simbólico, identitario y singular del mismo.

Ya desde 1958, el conjunto integrado por la Torre y el Palacio había sido declarado Monumento Histórico Artístico. La importancia patrimonial e histórica era innegable. Y no sólo de estos dos inmuebles, también de un entorno que incluía la Colegiata de Santa María La Mayor, levantada en el siglo XVI por los Valdés Salas, y donde yace, en un impresionante sepulcro de alabastro encargado a Pompeo Leoni, el que fuera Inquisidor General y fundador de la Universidad de Oviedo, Fernando de Valdés Salas.

Con una democracia recién estrenada, muchos municipios empiezan en los años 80 una labor de valorar su patrimonio, de inventariarlo y de reivindicarlo. Y Salas formó parte de esa corriente de opinión.

El Pleno del Ayuntamiento de Salas en sesión de 30 de diciembre de 1980 acuerda solicitar que el Castillo de Salas fuese adquirido por la Diputación Provincial, corriendo a cargo del ayuntamiento la custodia, limpieza y conservación. Se plantea que, en caso de no ser ello posible, la adquisición se efectuase en consorcio entre Diputación y Ayuntamiento, o bien que la Diputación subvencionase el 50% del costo, a cambio del compromiso municipal de ceder a la Diputación el edificio "siempre que aquella lo necesite".

No parece que las gestiones ante la Diputación hayan resultado fructíferas. Así, el 17 de mayo de 1984 el alcalde del Ayuntamiento de Salas presenta al Pleno una moción sobre la conveniencia de adquirir por parte del municipio el Palacio de Valdés Salas y la Torre del Castillo con vistas a ubicar la Casa de la Cultura.

En Salas a 19 de octubre de 1984, ante el notario de Belmonte de Miranda, Luis Jou Mirabent (sustituto legal por vacante de la Notaría de Salas), se procede a firmar la escritura de aceptación parcial de herencia, segregación y compraventa de la Casa-Palacio de Valdés Salas y Castillo, otorgada por Margarita, María Luz, Ángeles y María Paz Menéndez-Castañedo Fernández, Ángeles Fernández Rodríguez, Leocadia Menéndez-Vega Pumarada y Luis Menéndez-Castañedo Campo (éste último en nombre y representación de sus padres, Jesús Menéndez-Castañedo Fernández y Angélica Campo Zurita), a favor del Ayuntamiento de Salas.

Así, en 1984 el Palacio Valdés Salas y la huerta anexa "de junto a la casa-palacio" pasan a titularidad municipal, por el precio simbólico de 8.750.000 de las antiguas pesetas[5] . En realidad, el acuerdo era fijar la transacción en cinco millones de pesetas, que se transformaron en ocho, a causa de los años transcurridos desde el inicio de las negociaciones y el incremento de precios e intereses. En este sentido, hay que señalar que la operación se empezó a gestar en 1979.

[5] El conjunto aparece inscrito a favor del Ayuntamiento de Salas al tomo 1.067, libro 401, folio 196, nº 8.8438, inscripción 8ª, del Registro de la Propiedad de Belmonte de Miranda.

El concejo recupera de esta forma un emblema de su pasado, gracias a la generosidad de una de sus familias más antiguas, los Menéndez-Castañedo. En este sentido, es interesante destacar que la familia recibió ofertas privadas seis veces superiores a la acordada. Sin embargo, fueron rechazadas con el objeto de que el conjunto patrimonial más emblemático de la villa fuese propiedad del municipio y bajo el compromiso de ser restaurado con la máxima inmediatez posible[6].

4.- Proyecto de restauración, remodelación y rehabilitación

Entre septiembre de 1985 los arquitectos Guillermo G. Zarracina y Maximino Díaz redactan un estudio económico y cálculo de crédito previo para el proyecto de remodelación y ampliación del Palacio de Valdés Salas, que ascendía a 89.109.622 pesetas. En octubre del mismo año presentan un presupuesto de ejecución material de 69.011.318, y un plazo de ejecución de 10 meses, para una superficie útil de 1029,19 metros cuadrados.

En la memoria descriptiva, firmada también en octubre de 1985, se deja claro que existe un encargo por parte de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias para proceder a la remodelación y rehabilitación del Palacio de Valdés Salas.

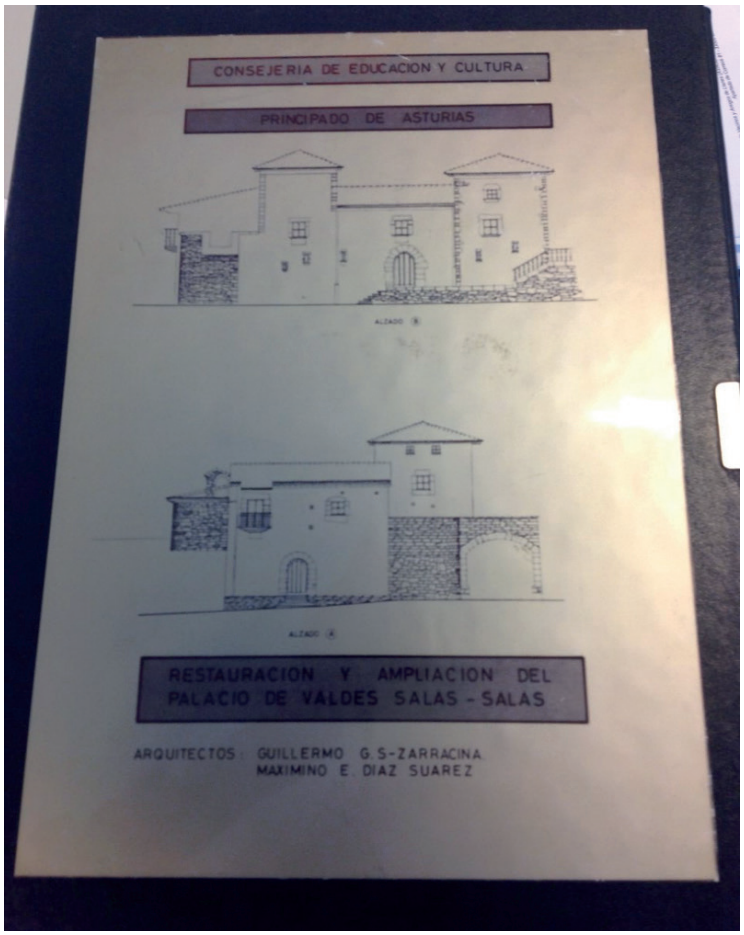


Ilustración 6: Proyecto de G. Zarracina y M. Díaz para restauración y ampliación del palacio de Valdés-Salas con vistas a su transformación en hotel. 1985 (Archivo Principado de Asturias).

[6] Tal como explica el arquitecto y urbanista Arturo Gutiérrez de Terán y Menéndez-Castañedo. Entrevista realizada en Oviedo, en febrero de 2017.

En 1986, el entonces alcalde de Salas, Manuel Balsera Rodríguez y el consejero de Educación, Cultura y Deportes, Manuel Fernández de la Cera firman un convenio[7] con la intención explícita de "cooperar en la conservación del patrimonio histórico y en la mejora de las instalaciones y equipamientos culturales del municipio de Salas", en el que se detallan las obligaciones de cada organismo en el desarrollo de las obras de rehabilitación del edificio del Castillo Palacio Valdés Salas. Asimismo, se establecen entonces acuerdos sobres los usos futuros del inmueble. En este documento se fija que "la obra a realizar consistirá en la restauración completa del edificio y su adaptación para los siguientes usos: biblioteca pública y centro cultural municipal, oficina comarcal de Turismo y residencia especializada en congresos, reuniones y seminarios". Se detalla así mismo una previsión de presupuesto de en torno a 84.200.000 pesetas, del cual el 20% lo asume el Ayuntamiento de Salas y el resto el Principado "y en su caso la Administración del Estado".

La consejería de Educación, Cultura y Deportes se hace responsable del encargo del proyecto, la adjudicación y la recepción de la obra, mientras que el Ayuntamiento de Salas se compromete a ceder al Principado la propiedad del edificio, obteniendo a cambio la cantidad desembolsada en su momento para adquirirlo.

Una vez ejecutados los trabajos, el Ayuntamiento de Salas asume la gestión y gastos de mantenimiento de las zonas del inmueble destinadas a centro cultural público. Las áreas dedicadas a Oficina Comarcal de Turismo se gestionan a cargo de los ayuntamientos beneficiarios de dicho servicio.

Por contrato suscrito entre el Principado de Asturias y la empresa SEDES S.A. en junio de 1986, ésta se compromete a ejecutar las obras de remodelación y ampliación del Palacio de Valdés Salas. El presupuesto del contrato, incluido IVA, asciende a 78.721.210 pesetas. Las partidas se organizan en tres años (1985, 1986 y 1987), correspondiendo al Estado una cuantía total de 23.034.399, al Principado 48.123.820 y al Ayuntamiento de Salas el resto: 7.562.990 pesetas. El plazo de ejecución quedó fijado en 10 meses.

5.- Cesión al Principado de Asturias

En 1988, por acuerdo plenario del Ayuntamiento de Salas, éste cede gratuitamente al Principado de Asturias la casa-palacio de Valdés-Salas y castillo. El conjunto cuenta con una superficie de 778,58 metros cuadrados, y dispone de huerta anexa de 287,94 metros cuadrados que es igualmente donada por el municipio al Principado. La cesión de ambas propiedades se realiza con el compromiso de dedicarlas a "uso cultural, hostelero y turístico"[8].

Con fecha 27 de diciembre de 1990, la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias resuelve incoar expediente para la delimitación del entorno de la iglesia de Santa María La Mayor, Casa-Palacio de Valdés Salas y Torre de la Villa en Salas.

---

[7] Oviedo, 7 de mayo de 1986.

[8] Según consta en Resolución de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de 1 de agosto de 1990 por la que se acepta la donación de los B.I.C. denominados Casa-Palacio de Valdés Salas y Torre o castillo y en otra de la Consejería de Hacienda, Economía y Planificación del Principado de Asturias, de fecha 3 de septiembre de 1990 por la que se acepta la donación de la huerta anexa.

Todos los inmuebles habían sido declarados Monumento Histórico Artístico por decreto de 5 de septiembre de 1958 (BOE 1 de octubre). Ello supuso que las actuaciones previstas debían necesariamente contar con la aprobación previa del proyecto correspondiente por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

El 23 de julio de 1991 se firma acta de afectación de parte de la Casa-Valdés Salas y Castillo a la Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud. En ella se explicita que se afecta "el edificio denominado Torre o castillo, para garantizar su conservación y protección, así como para ubicar en el mismo un museo etnográfico; y la parte del edificio denominada Casa-Palacio de Valdés Salas destinada a Casa de Cultura".
Con la misma fecha se firma otro acta de afectación de parte de la casa-`palacio de Valdés Salas a la Consejería de Industria, Turismo y Empleo. En este caso, las dependencias estarán "destinadas a establecimiento hotelero, y a Oficina de Turismo". Se incluye además la finca denominada "Huerta de la casa de Salas" físicamente unida al hotel.

6.- Un hotel para Salas

Corrían los años 80, España se abría al mundo y descubría otras formas de comportamiento, otras maneras de relacionarse y de vivir. El turismo, ese de sol y playa, ya se conocía con lo que de desarrollismo desbocado conllevaba. Las costas mediterráneas eran buen ejemplo. Pero de lo que aquí poco se sabía era del aprovechamiento turístico de recursos endógenos para lograr el desarrollo de zonas deprimidas. Del aprovechamiento de áreas rurales para atraer visitantes, de que las gentes de ciudad pagaban por ello, y de los beneficios sociales y económicos que esta actividad conllevaba si se administraba con cordura.

Y España comenzó a fijarse en iniciativas europeas (VALDÉS PELÁEZ, Luis, 2004). En 1981-82 el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) pone en marcha su propuesta de turismo rural, eligiendo entre otras zonas piloto Taramundi en Asturias. Por las mismas fechas, el Ministerio de Cultura activa el programa Cultural-Campo (1985): una iniciativa de desarrollo rural a partir de experiencias de turismo y recuperación del patrimonio popular y etnográfico (ADAMS, 2002).

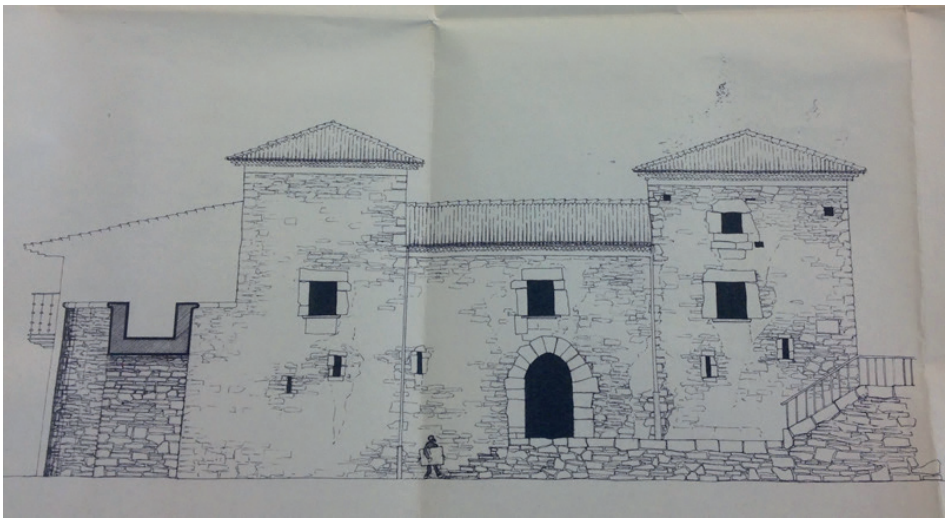


Ilustración 7: Alzado del Palacio de Valdés-Salas antes de la intervención, según proyecto de G. Zarracina y M. Díaz para su transformación en hotel. 1985 (Archivo Principado de Asturias).

Sorprende y extraña que dos iniciativas coetáneas –las de Salas y Taramundi- que obedecen a objetivos similares y con características parecidas, se hayan llevado a cabo sin la más mínima coordinación. En Taramundi los primeros pasos se dieron en 1984, el mismo año en que se firma la escritura de compra-venta del conjunto de Valdés Salas. En ambos casos se trató de recuperar un viejo inmueble (monumental el de Salas, más modesto el de Taramundi) y dotarlo de un uso turístico, por medio de su transformación en hotel. Uso turístico vinculado a un planteamiento de desarrollo sostenible y reactivación económica de un área rural en declive.

De todas formas, sí es preciso tener en cuenta diferencias notables entre ambas iniciativas. En Salas es la Consejería de Cultura la que se hace cargo, mientras que las actuaciones regionales en Taramundi partirán de Turismo. Además, en un caso es la recuperación de un inmueble de indudable valor cultural el punto de partida; y sólo después se decide su transformación en hotel. En Taramundi se busca ubicación para un establecimiento hotelero, y la elección del edificio de la antigua Casa Rectoral (cuya relevancia arquitectónica es comparativamente menor), es un hecho secundario. Lo que importaba aquí era un ambicioso plan de desarrollo rural a partir de recursos patrimoniales endógenos.

En cualquier caso, es en este contexto donde hay que entender la apuesta por un hotel rural en la villa de Salas, aprovechando la rehabilitación de un conjunto emblemático. Y es también en ese ambiente donde hemos de situar la decisión de que las instalaciones albergasen un centro polifuncional que diera servicio a los vecinos, para evitar una segregación de usos y vidas entre lugareños y visitantes.

Conjunto emblemático cuya singularidad y carácter identitario queda patente en la memoria presentada por los arquitectos Zarracina y Díaz. Así, se señala que ha "actuado como polo de identificación cultural y formal en el desarrollo histórico de la villa. Estos elementos urbanos de naturaleza superior y que pueden definirse como elementos emergentes… identificándose a menudo como elementos simbólicos y de carácter con los hechos constituyentes del pueblo mismo".

Y añaden: "Se entiende por tanto que es extremadamente interesante, además de recuperar en la restauración el objeto arquitectónico en sí, integrar el propio patrimonio artístico, histórico y cultural dentro del contexto social y económico de la comarca de influencia, y confiarle una función activa, compatible con el uso supralocal de interés regional que potencie, descargue y supere la simple utopía de recuperación aséptica abstracta y solamente monumentalística del conjunto".

En la memoria se explicita que el objetivo de la actuación estriba en "un programa de usos y necesidades que se orienta en un doble sentido, por un lado la conservación estrictamente formal de un patrimonio arquitectónico que evidentemente lo reclama y por otra la acomodación a un uso cultural nuevo que no convierta el conjunto en un indeseable relicario".

Viejos contenedores para nuevos usos, un planteamiento patrimonial moderno, propio de esos años ochenta. La toma de conciencia de qué el patrimonio restaurado debe dotarse de nuevas funciones si, perdidas las iniciales, se pretende su permanencia (ADAMS, 2004).

Es lo que ya planteaba Alöis Riegl a principios del siglo XX, cuando hace referencia al valor de contemporaneidad instrumental del monumento (RIEGL, 1999). Y en España, ya desde la Comisaría Regia de Turismo (1911-28) y el Marqués de la Vega Inclán, y a partir de 1928 desde el Patronato Nacional de Turismo se aboga por recuperar patrimonio para albergar hoteles. La Red de Paradores Nacionales será un ejemplo, pero también iniciativas regionales como la Red de Hospederías de Extremadura, a partir de la década de los 90 (ABUJETA MARTÍN, Esther, 2012) o la marca Pazos de Galicia.

Hay que considerar que ya desde la *Declaración de Manila sobre Turismo Mundial* (1980) se señala que el turismo puede contribuir positivamente a la vida de la nación mediante una oferta que proteja y respete el patrimonio cultural. Asimismo, en la *Carta Internacional sobre Turismo Cultural* (1999) se alude explícitamente a la interacción dinámica entre turismo y patrimonio cultural, y se hace referencia a lo que conlleva el turismo para el intercambio cultural, como la implicación de las comunidades locales en la planificación, los beneficios que para ésta trae el turismo, y también los efectos positivos sobre la protección del propio patrimonio. En el *Código ético mundial para el Turismo* de 2001, se hace referencia al turismo como factor de aprovechamiento y enriquecimiento del patrimonio cultural de la humanidad. Asimismo, se señala que los recursos turísticos pertenecen al patrimonio común de la humanidad. Se alude al respeto al patrimonio artístico, arqueológico y cultural. Y se destaca la importancia de revertir los recursos obtenidos en mantener el patrimonio. Por su parte, la *Carta Mundial del Turismo Sostenible* (Vitoria, 2015), considera que el turismo puede y debe ser fuerza motriz del patrimonio cultural y las industrias creativas.

Se señala en la memoria de los arquitectos para el conjunto de Valdés Salas, respecto a preservar el patrimonio y dotarlo de nuevos usos, que "esta doble actitud obliga a una intervención mixta, en un sentido de reproducción exacta de la primitiva estructura (caso del patio, comedor, torres, etc.) y en otro, de sustitución, por inevitables necesidades del nuevo uso, de los forjados, pavimentaciones y aquellos elementos a que obligue el empleo racional del nuevo destino". El resultado se puede considerar adecuado y respetuoso con el patrimonio.

Dada la doble funcionalidad prevista para el conjunto, los arquitectos propusieron destinar un ala (en la zona de la antigua capilla, local aledaño y estancia sobre aquella) como centro cultural: biblioteca, sala de exposiciones y aula polivalente.

El resto "aunque adecuadamente permeabilizada con lo descrito" se define para uso cultural-residencial de ámbito universitario, de estudios regionales, jornadas de trabajo… Igualmente, se propone ubicar allí una oficina de turismo y en la torre un museo etnográfico o actividad similar "e incluso la simple potencialización del deleite de su visita". En éste ala se arbitra una única ampliación de la crujía posterior del patio.



Ilustración 8: Patio interior del Hotel Castillo de Valdés Salas. (Foto de la autora).

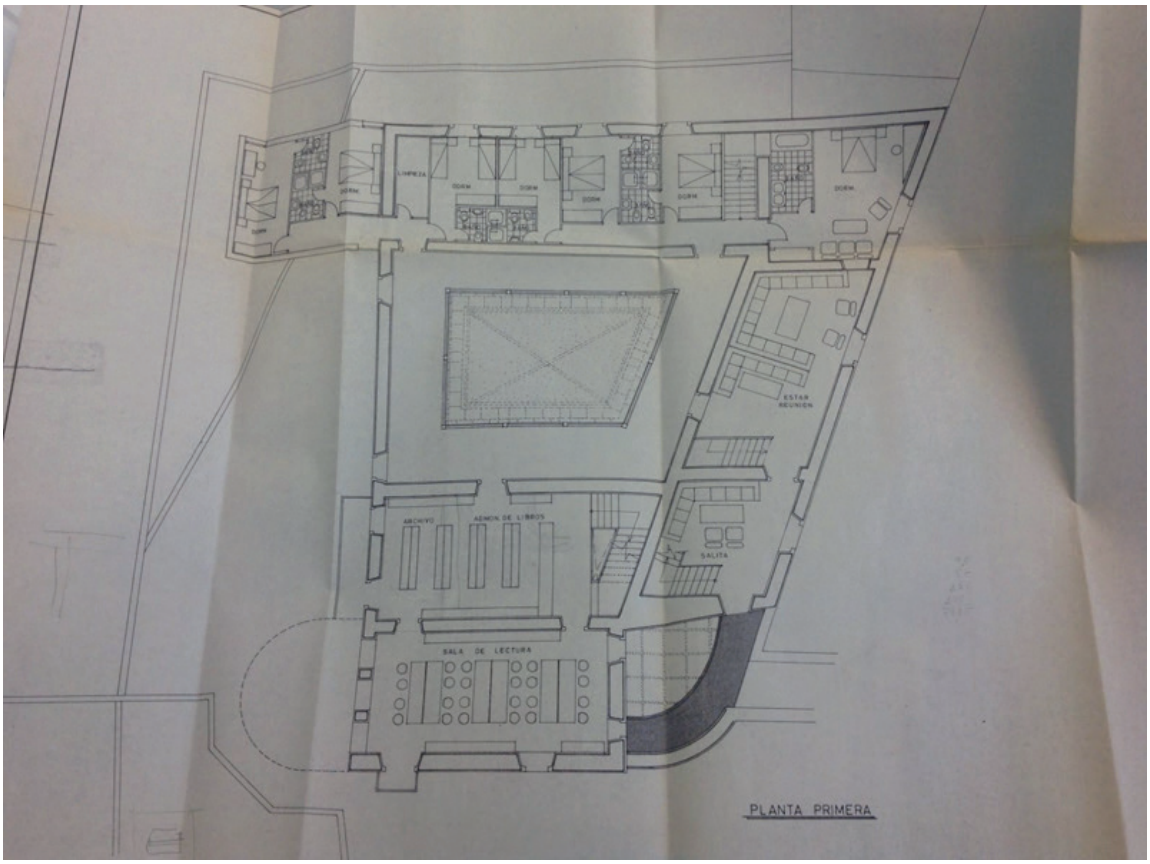


Ilustración 9: Intervención en la primera planta del Palacio Valdés Salas, según proyecto de G. Zarracina y M. Díaz para su transformación en hotel. 1985 (Archivo Principado de Asturias).

La zona residencial se articula en trece habitaciones y dos salones en primera planta. En la baja se emplazan cocina, bar-comedor y dependencias de almacenaje y administración-control.

En la actualidad el hotel oferta 12 habitaciones y servicio de restaurante. La antigua huerta ha quedado en parte como jardín público municipal que complementa la otra zona abierta que es el patio interior en torno al cual se articulan las dependencias. Sigue funcionando la Oficina de Turismo y el museo del Prerrománico de San Martín. La biblioteca y la Casa de Cultura disponen ahora de dependencias propias fuera del conjunto de la Torre y el Palacio, como consecuencia de la rehabilitación de las antiguas escuelas.



Ilustración 10: Vista del Palacio de Valdés-Salas y torres desde la entrada a la villa de Salas. Se aprecia el puente de unión entre ambos inmuebles (Foto de la autora).

7.- Conclusiones

La transformación en centro de servicios polifuncional, incluyendo un hotel, de parte del conjunto integrado por el castillo de Salas y el palacio de Valdés Salas o Casa Salas es una iniciativa pionera en Asturias. Y por tanto de las primeras de España en lo referente a recuperación patrimonial con vistas a un aprovechamiento turístico sostenible que generase desarrollo rural, en el entorno de las propuestas europeas de los años 80 para revitalizar zonas rurales deprimidas mediante la promoción de los recursos patrimoniales endógenos. Ello sin olvidar el papel de los Paradores Nacionales desde principios del siglo XX, y las apuestas en este sentido del Marqués de la Vega Inclán.

Junto a esta circunstancia, se ha pretendido aquí documentar la manera en que se llevó a cabo el cambio funcional, uniendo esfuerzos privados y públicos. Sinergia que fue posible gracias al Ayuntamiento de Salas, la familia Menéndez-Castañedo, y la tenacidad de uno de sus miembros, el entonces consejero del Gobierno Regional, Arturo Gutiérrez de Terán. Además, fue preciso ubicar el conjunto monumental en el contexto municipal y regional; ya que sólo repasando la importancia de las torres medievales y de las casonas y palacios de época barroca, es posible comprender el papel de la Torre de Salas y Palacio Valdés-Salas.

Por último, el considerar otras actuaciones relevantes de recuperación patrimonial para el turismo en Asturias, ayuda a comprender también la decisión de transformar en hotel el conjunto.

7.- BIBLIOGRAFÍA

ABUJETA MARTÍN, Esther (2012). "La recuperación de edificios históricos para su uso turístico. Hospederías en el entorno del Tajo" en *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería.* Cáceres: Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad.

ADAMS, Carmen (2004). "La ciudad nueva y la recuperación patrimonial como recursos para el desarrollo local. El caso de Avilés". En *Sulcum sevit*; Oviedo: Universidad, pp. 867-889.

ADAMS, Carmen (2002). "La experiencia de Taramundi: del paraíso lejano a la revalorización del patrimonio etnográfico". *Mérida, Ciudad y Patrimonio* (Mérida), 6, pp.125-132.

ALONSO PEREIRA, José Ramón (1996). *Historia general de la arquitectura en Asturias.* Bilbao: Silverio Cañada.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo (1998). *El prerrománico de San Martín de Salas*. Salas: Ayuntamiento de Salas.

BOPA 18/03/94.

CANELLA SECADES, F. (1987). "Salas". En: *Asturias*; BELLMUNT, O. y CANELLA, F. (coords.); Gijón: Silverio Cañada editor (facsímil), tomo III.

DÍAZ, M. y ZARRACINA, G. (1987). *Proyecto de rehabilitación, remodelación y ampliación del Palacio Valdés Salas*. Informe Técnico. Archivo Principado de Asturias

FERNÁNDEZ SUÁREZ, Alberto (2007). *El conjunto histórico de la villa de Salas*. Salas: Ayuntamiento de Salas.

GONZÁLEZ GARCÍA, Vicente José (1978). *Castillos, palacios y fortalezas en el Principado de Asturias.* Oviedo: Vicente José González García.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de (1928). *Bellezas de Asturias de oriente a occidente*. Oviedo: Diputación Provincial de Oviedo.

La antigua Colegiata y palacio y torre de Salas / informe leído por Luis Menéndez Pidal en la sesión celebrada por la Comisión Central de Monumentos en el mes de diciembre de 1957. Edición digital a partir de Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 6 (1958), pp. 73-75.

PARCERISA, F.J. (1855). *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paysages etc.* (Tomo correspondiente a Asturias y León). Barcelona: Joaquín Verdaguer.

RAMALLO ASENSIO, Germán (1981). “La zona suroccidental asturiana: Tineo, Cangas de Narcea, Allande, Ibias y Degaña”. *Liño* (Oviedo), 2, pp. 185-271.

RIEGL, Alöis (1999). *El culto moderno a los monumentos*, (versión española), 2a ed. Madrid: Visor.

RUIZ DE LA PEÑA, I. (1968). “La villa asturiana de Salas en la Edad Media”, En *Simposio Valdés Salas*, Oviedo, Pp. 13 y ss.

VALDÉS PELÁEZ, Luis (2004): “El turismo rural: una alternativa diversificadora. Líneas estratégicas de su expansión”, en Papeles de economía española, 102.

ZARRACINA VALCARCE, M. (1982): “Zona interior centro occidental (II)”. *Liño* (Oviedo), 3, pp. 363-413.

Estudios Generales| Estudios

Los grados de Historia del Arte en España 12 años después del Libro Blanco

History of Art degrees in Spain 12 years after the White Paper



Jesús Jiménez Domínguez
Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada, Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Resumen
Transcurridos 12 años de la elaboración del Libro Blanco del grado, analizamos los grados de Historia del Arte de siete universidades españolas a través de sus Competencias Específicas declaradas, para motivar una reflexión sobre el nivel de adecuación a las áreas de empleabilidad detectadas en el Libro Blanco y el estado de convergencia de los grados con los principios educativos del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) y el Proceso de Bolonia.

Palabras clave: Grados de Historia del Arte. Universidades españolas. Competencias específicas. Libro blanco. Empleabilidad. Espacio Europeo de Educación Superior. Proceso de Bolonia.

Abstract
Twelve years of the completion of the White Paper on the History of Art Degree, the learning outcomes of seven History of Art Degree programs at Spanish universities are analyzed to reflect on the adequacy of the areas of employability highlighted in the White Paper and the convergence of these degrees with the educational principles outlined in European Higher Education Area (EHEA) and the Bologna Process.

Keywords: History of Art degrees. Spanish universities. Learning outcomes. White Paper. Employability. European Higher Education Area. Bologna Process.



Jesús Jiménez Domínguez

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada, Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Redactor de la memoria de verificación de Título de *Máster de enseñanzas artísticas en Diseño de Interiores en Edificios Históricos* cuyo plan de estudios fue homologado por el Ministerio de Educación, cultura y deporte a través de la ANECA (BOE 17-04-2015)

Redactor de la memoria académica del *Máster propio de la Universidad Pablo de Olavide de Arquitectura y Diseño de Interior en Patrimonio Histórico* aprobado para su impartición por su Centro de Estudios de Posgrado en 2016.

Contacto: jimenezdominguez.jesus@gmail.com

> "La mayor parte de los encuestados (62%) opina que los estudios realizados le han sido de poca o ninguna utilidad respecto al trabajo o actividad que realiza, mientras que solo un 18% considera que le han sido de mucha utilidad"[1]

1.- Introducción

Transcurridos 12 años desde el hito que supuso la publicación del libro blanco de Historia del Arte, corren tiempos para una nueva reflexión sobre la estructura de las enseñanzas superiores de esta disciplina al menos por dos motivos.

En primer lugar, está la llamada, tanto social como desde nuestros propios egresados, hacia la profesionalización. Una demanda que en realidad afecta a todas las enseñanzas superiores, como último eslabón en la formación del estudiante y que determina su entrada al mercado laboral. Este debate está derivando hacia el papel de la propia universidad en esta sociedad cambiante y de él no se libra ninguna disciplina, incluyendo como no puede ser de otra manera la Historia del Arte. Ésta se sitúa de hecho en un doble punto de mira por el debate añadido en torno a la empleabilidad de las humanidades.

Y en segundo lugar, por una cuestión no optativa: nuestro compromiso con la adhesión al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES). Es un hecho que no todos los títulos de enseñanzas superiores pasan la verificación por parte del ministerio de educación a través de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)[2].

Las dos razones se tocan en el preciso punto de la adecuación de la universidad a la sociedad, función que no hay que olvidar está en su propio acto fundacional. La calidad de la enseñanza para conseguir la empleabilidad es una de las principales motivaciones del acuerdo de Bolonia -junto a facilitar la transferencia y la movilidad-. Y la empleabilidad es asimismo una de las justificaciones para las verificaciones de título que se incluye en todo libro blanco de título. El EEES intenta dar respuesta a esa demanda social a través de una educación por competencias, que debería haber supuesto un giro respecto al anterior paradigma de enseñanza[3].

En nuestro caso, la caduca idea de que el título superior de historia del arte no capacitaba para más áreas profesionales que la docencia, se superó e hizo explícita con la elaboración de nuestro libro blanco del grado de Historia del Arte (ANECA, 2005), elaborado por, y a iniciativa de nuestro propio entorno académico. Durante su elaboración se detectaron las áreas para la práctica profesional del egresado, cinco grandes sectores donde el historiador del arte tiene su lugar natural. Uno de ellos –solo uno de ellos- corresponde a la docencia y la investigación, entendida como investigación finalista, ya que en cualquier parcela profesional hará falta investigar a algún nivel.

---

[1] Libro blanco del Grado de Historia del Arte (ANECA, 2005:174).

[2] Según el Informe sobre el estado de la evaluación externa de la calidad en las universidades españolas. 2015 (ANECA, 2016:83), en el año al que se refiere el informe, las evaluaciones no favorables en la universidad pública fueron del 22% en los grados, el 10% en los máster, y el 16% en doctorados.

[3] La educación por competencias no solo es una iniciativa europea, también es una recomendación de la UNESCO.

Estas cinco áreas de profesionalización no solo dan sentido y justifican la propia existencia del grado, cuestionada en aquel momento, sino que obviamente y por ser parte de su justificación, debían determinar el propio diseño del título. Debían ser brújula en la planificación de las enseñanzas que abarcan esos 240 créditos ECTS.

Intentaremos motivar una reflexión sobre el estado de nuestros grados de historia del arte a este respecto y al del paradigma educativo por competencias del EEES, mediante el análisis del diseño actual de los mismos. Un análisis que haremos a través de las competencias específicas de título declaradas.

1.1. ¿Por qué analizar las competencias específicas de nuestros grados?

El primer impulso, como es lógico, es examinar los resultados de egresados en relación al mercado laboral hoy, pero inmediatamente se comprueba que hay que ir más allá, ir al origen, al propio diseño de los grados, pues del primer examen seguimos saliendo muy mal parados –siendo paradójicamente el cultural y el del patrimonio en particular ámbitos cuyas necesidades no paran de crecer en las últimas décadas-. Se evidencia necesario por tanto un análisis que ponga de relieve el grado de adecuación de las citadas competencias con respecto a los perfiles profesionalizantes.

Los datos de inserción laboral, descendiendo a las cinco áreas de profesionalización, no se han vuelto a actualizar a nivel nacional desde el trabajo que para el libro blanco coordinó el Dr. Antonio Cosculluela. Las memorias de verificación de los títulos de grado examinados, en su apartado de justificación laboral, o bien vuelven todas a remitir a aquellos datos o bien hacen referencia a nuevas demoscopias pero de alcance localizado en el territorio cercano a su universidad.

Sin embargo, sí que tenemos otros indicadores más recientes. Según los últimos datos del Instituto Nacional de Estadística (INE, 2015) –datos procedentes de convenios con las propias universidades-, entre las titulaciones con tasas más bajas de empleo está la Historia del Arte (53,2%). Solo hay tres titulaciones con peor tasa. También estamos entre las titulaciones menos valoradas por los universitarios sobre la utilidad de su título para encontrar empleo: solo al 40,9% les ha servido el título de Historia del Arte para encontrar trabajo. Datos muy desalentadores, sobre todo si nos asomamos a ver cómo los mismos titulados de nuestros vecinos de Reino Unido tienen una tasa de empleo del 89.3% (DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN DE REINO UNIDO, 2016).

Procede pues revisar y analizar lo que nuestras universidades están declarando que el alumno "será capaz de hacer" cuando acabe con éxito el grado. Un análisis de nuestros grados a través de las competencias específicas de título, debido a la importancia de las mismas tanto en el propio diseño de títulos como en la posterior profesionalización. Analizarlas supone analizar su clave de bóveda. Los términos "competencias específicas" y "resultados de aprendizaje" se pueden considerar equivalentes a nuestros efectos y serán usados en adelante indistintamente como tales[4].

[4] En los documentos del EEES se usa el término resultados de aprendizaje o learning outcomes, mientras que en España, empezando por la propia normativa, se tendió a usar desde el principio el término Competencias (ANECA, 2013:20).

Hay que remarcar que en el diseño de un título bajo el EEES los resultados de aprendizaje son un elemento arquitectónico. Su efecto es tal, que un cambio en un resultado de aprendizaje –un cambio en su redacción- afecta al plan de estudios. En este contexto los llamados objetivos educativos son una declaración de intenciones que motivan la elección inicial de los resultados de aprendizaje (en adelante RA), pero no son elementos arquitectónicos. Los RA sí lo son. Todo título, sea de grado o de posgrado, se diseña en torno a esos RA a alcanzar por el estudiante, y los demás elementos de la propuesta formativa se establecen en función de ellos: tanto los contenidos más idóneos para lograrlos, la metodología de enseñanza más adecuada para el mismo cometido, así como un sistema y unos criterios de evaluación alineados con los RA para medir su grado de consecución.

Esa escasa decena de frases que son los RA o competencias específicas, son el pilar fundamental para la transferencia de créditos y de la movilidad, la pieza vertebradora del el sistema de garantía interno y externo de la calidad, tanto a priori como a posteriori del título. Y por si fuera poco son además el elemento integrador del marco nacional de cualificaciones (MECES).

Ya en nuestro libro blanco se propusieron unos RA fruto del trabajo de aquella comisión, pero analizaremos, no aquellos del libro blanco, sino los que efectivamente están hoy declarados en siete grados seleccionados. Examinar esa pieza clave nos va a proporcionar una información fundamental sobre nuestros títulos.

A la hora de elegir un grupo significativo hemos optado por las siete universidades que precisamente formaron la comisión permanente del libro blanco. Estas son: Universidad de Barcelona, Complutense de Madrid, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia, Zaragoza y Granada.

1.2. Dos análisis y una premisa

Antes de los análisis hay que establecer una premisa que puede parecer una obviedad pero que no lo es en absoluto. Y es que el grado por si solo ya debe garantizar las competencias suficientes para la profesionalización, sin necesidad del máster. Es vox populi que para optar a la profesionalización el máster es imprescindible y no debemos caer en esa confusión. Si bien el máster especializa en un ámbito, nunca se debe diseñar un grado como si fuera una primera parte de algo inacabado que se consuma en el posgrado. No solo es manifestado así en la declaración de intenciones del libro blanco del grado –por tanto desde dentro de nuestro propio ámbito disciplinar- sino que así lo marca sin ambages nuestra regulación normativa[5].

El primero de los análisis es de las competencias per se, y es necesario para abordar el segundo. En el segundo contrastaremos las competencias contra esas cinco áreas de mercado explicitadas en el libro blanco, áreas que son de común aceptación.

[5] En el Art. 9.1 del RD 1393/2007 de Ordenación de Enseñanzas Universitarias, se establece que "Las enseñanzas de Grado tienen como finalidad la obtención por parte del estudiante de una formación general, en una o varias disciplinas, orientada a la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional".

El primero es independiente de la disciplina analizada, y emparenta por tanto -salvando las distancias- con el que hace la ANECA en su versión formal para la verificación de títulos. Sin embargo el segundo es una reflexión hecha desde nuestro ámbito disciplinar, ya que las contrasta con nuestras áreas de profesionalización.

Son 133 las competencias específicas de título declaradas por los grados analizados. 11 de Barcelona, 6 de la complutense, 6 de Santiago de Compostela, 42 de Sevilla, 27 de Valencia, 11 de Zaragoza y 30 de Granada. El primer rasgo que llama poderosamente la atención es el número de las mismas –salvo Madrid y Santiago-, puesto que según la distinta bibliografía sobre la redacción de los RA, de la que se hace eco la ANECA "En ningún caso se recomienda sobrepasar el límite superior de 10 resultados de aprendizaje" (ANECA, 2013:32). En los anexos se incluye el detalle y comentarios de ambos análisis cuyos criterios describimos a continuación.

2.- Análisis de las competencias per se

2.1. Las columnas del primer análisis

En este primer análisis contrastamos las competencias específicas declaradas contra cinco filtros que corresponden a características no deseables de las mismas, y que son:

A. No tienen la cualidad de "específicas".

B. Son en la práctica imposibles de medir.

C. Son competencias más propias de una asignatura que de título.

D. Corresponden a capacidades de los dos niveles más bajos de la jerarquía de Bloom, (conocer y comprender).

E. No siguen los principios básicos de redacción y sencillez recomendados[6].

Respecto a la característica no deseable A hay que recordar que las competencias específicas –por contraste con las transversales o las genéricas- definen las capacidades que va a alcanzar el estudiante en este grado y solo en este grado. Una competencia con esta característica no deseable es tal que podría perfectamente ser endosable a otros títulos, o ser encuadrada como transversal o genérica pero nunca como específica: habría que reformularla o declararla en esos otros apartados. En definitiva, no "cualifican" al título para las que son redactadas, por tanto como competencias específicas no tienen cabida.

Un ejemplo de entre las analizadas es la expresada como:

6. Estarán habituados a trabajar en equipo y habrán desarrollado habilidades de aprendizaje para emprender estudios de postgrado con un alto grado de autonomíade la complutense.

[6] La propia ANECA recopila cómo redactar y poner en práctica los RA en (ANECA, 2013).

Puede ser una competencia genérica o transversal pero nunca específica. De hecho se podría aplicar a cualquier grado, tanto de humanidades como de ciencias. Así expresada no aporta ninguna información "específica" sobre las capacidades que nuestro título, y no otro, permite alcanzar al estudiante si lo acaba con éxito.

Respecto a la B: si no se puede medir, no se puede evaluar de ninguna manera, y en consecuencia no podemos garantizar su consecución o no por parte del alumno; no podemos pronunciarnos sobre ello. Esto es básico en cualquier oferta formativa que siga el paradigma de educación por competencias. Por ejemplo, la de Barcelona:

120823 Obtener una conciencia crítica de las coordenadas espacio-temporales de la Historia del Arte

es un clásico error de redacción señalado por las agencias de calidad y con muchas ocurrencias entre las analizadas. Obtener conciencia o "ser consciente de", no puede medirse. Una competencia así pierde su utilidad y por tanto su condición.

Respecto a la C: Una competencia de título, por su propia definición, debe ser de tal naturaleza que se logre alcanzar solo al final de los 240 ETCS de un grado, al final de los al menos 4 años de proceso de enseñanza/aprendizaje. Son competencias complejas y fruto del compendio de todas y cada una de las asignaturas y cursos en que está organizado el grado. La de Granada:

CE07 Alcanzar una visión comprensiva y crítica de los fundamentos de la expresión musical, y de la Historia de la Música

es alcanzable a través de los créditos de una asignatura, por lo que debe declararse ligada a la asignatura correspondiente, no ligada al título. Las competencias de asignatura, de grano fino, contribuirán de hecho a lo largo del grado a alcanzar las de título, de grano grueso.

Aquellas que tienen la deficiencia D son competencias inapropiadas para el nivel 2 del MECES[7]. Aquí hay que detenerse algo más, pues esta cuestión da luz a gran parte de lo tratado aquí. Y es que en el actual paradigma educativo, el conocimiento, o "conocer", no es el verbo omnipotente que encabezando la redacción de una competencia lo puede abarcar todo. Muy al contrario.

El diseño de títulos y su verificación por parte de las agencias de calidad europeas, se basa en redacciones de competencias con la estructura {verbo de acción + objeto + contexto} y se considera de común aceptación la jerarquía de Bloom como la herramienta básica para elegir el verbo de acción (ANECA, 2013:26). En esta jerarquía, que consta de 6 niveles o categorías cognitivas: 1. Conocimiento, 2. Comprensión, 3. Aplicación, 4. Análisis, 5. Síntesis y 6. Evaluación -cada una de las cuales incluye las capacidades de la anterior-, el nivel de Conocimiento es el más básico de todos y alude exclusivamente a que "el estudiante recuerda y memoriza la información, sin que necesariamente ello implique su

[7] El Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior -reflejo del europeo QH-EHEA-, asigna el nivel 1 a los ciclos formativos, el 2 al grado, el 3 al máster y 4 al doctorado.

comprensión"[8]. De estas 6 categorías, las 3 primeras se consideran de orden inferior, y las 3 últimas de orden superior, ya sí propias del nivel 2 del MECES, ya sí propias de un grado.

Como recomienda la propia ANECA, dando las pistas del camino a seguir:

> "Dado que una de las características más importantes de los resultados del aprendizaje es que sean evaluables, es significativo que el verbo que se elija para describirlos no sea ambiguo o indeterminado. Así, es preferible que verbos como comprender, saber, conocer o familiarizarse con, se eviten a la hora de identificar resultados del aprendizaje, ya que determinar el nivel de comprensión de una materia o establecer la cantidad requerida de conocimiento de algo resulta ambiguo y difícil de evaluar. Sin embargo, los conocimientos son importantes en la enseñanza superior, por lo que, más que descartarlos, podemos vernos obligados a evaluarlos indirectamente, pidiendo al estudiante que haga algo que exige un determinado conocimiento. Así, "realizar un informe", por ejemplo, exige conocer cuál es la información más relevante, seleccionarla, valorarla y plasmar el juicio en unas conclusiones o recomendaciones"[9].

Un ejemplo en este sentido es la de Sevilla:

E01. Conocer las características, funciones y líneas básicas de la Historia del Arte.

"Adquirir conocimientos" solo cobra sentido en un grado si lo consideramos como primer paso para una competencia o habilidad inclusiva de nivel superior en la pirámide de Bloom, al menos el de Aplicación. En nuestro ámbito disciplinar, ejemplos de competencias de esos niveles superiores pueden ser del tipo: "Valorar obras de arte para su tasación" o "Catalogar objetos histórico-artísticos". Estas otras redacciones incluyen de hecho el conocimiento expresado en la competencia *E01*, pero añaden más habilidades o capacidades –y requieren de más carga de trabajo para adquirirse- ya sí propias de un grado, orientadas además a la profesionalización de sus egresados. Un síntoma curioso de estos casos es que si literalmente se vuelve a leer la E01 tal como está, y si la utilizamos para enseñanzas secundarias, funcionaría todavía perfectamente, mientras que las otras redacciones, sugeridas como ejemplo, ya no. Por sí solas se entienden como propias de enseñanzas superiores.

Este apartado tiene una alta ocurrencia probablemente por las reminiscencias del anterior paradigma educativo en el que la brújula para el diseño de una oferta formativa apuntaba a los contenidos y no a las competencias, al conocimiento y no a la aplicación del conocimiento -u otras capacidades superiores-.

Respecto a la E: debido a la trascendencia de los RA, las agencias de calidad europeas recomiendan unos principios de redacción que en algunos casos no se siguen. O son ambiguas o no son entendibles por terceros a los que está destinada su comprensión, entre los que se encuentra el propio estudiante antes de matricularse.

[8] Ibidem, p. 27.
[9] Ibid, p. 25.

En este sentido hay que señalar que si la competencia no es mensurable (deficiencia B) ya puede ser candidata a aparecer aquí. Pero no es el único motivo. Por ejemplo la de Santiago:

1. Proponer, analizar, validar e interpretar modelos de situaciones reales sencillas, utilizando las herramientas historiográficas más adecuadas para los fines que se persigan.

Aun sin llegar al contexto que sigue al objeto –en este caso el objeto es "modelos de situaciones reales sencillas"- no es fácil de entender. La concatenación excesiva de verbos de acción ya es poco recomendable, pero ni separando los verbos de cabecera se clarifica: "¿Proponer? situaciones reales sencillas", "analizar situaciones reales sencillas…", sin concretar qué, en relación con la Historia del Arte, por no mencionar la ambigüedad de la expresión final del contexto: "para los fines que se persigan". Hay que tener en cuenta que los RA no solo deben ser evaluables, sino también entendibles, y no solo por otros profesores, sino por padres o tutores, empleadores, la sociedad en general y, como hemos apuntado, por el propio alumno, pues le indican algo tan trascendental como lo que será capaz de hacer cuando termine el grado.

2.2. La existencia de casos tipo encontrados en el análisis 1

Aunque todas las competencias han sido analizadas individualmente contra las cinco columnas anteriores, describiremos la ocurrencia de una serie de casos tipo que facilitan este análisis. Casos que se repiten en la redacción de las competencias examinadas y que derivan automáticamente hacia la inclusión de las mismas en una o varias de dichas columnas.

2.2.1 Caso tipo 1: objetivos en lugar de competencias

Como mencionamos antes, los objetivos educacionales son declaraciones generales que indican los propósitos que hay detrás de un título, mientras que los RA remiten a actividades del estudiante susceptibles de ser medidas. Entre las analizadas son ejemplos de esta confusión:

(Granada) CE29 Dominar la actuación profesional y científica en lo tocante al patrimonio histórico desde una perspectiva multidisciplinar.

(Santiago) 5. Implicarse en la actividad profesional y el compromiso con la sociedad en todo lo referente a la defensa y conservación del Patrimonio Cultural.

Unas competencias específicas bien redactadas nos llevarán al final a "dominar la actuación profesional" –objetivo educacional-. Pero se trata precisamente de eso, de elegir las competencias y declararlas para diseñar el título acorde a ellas y conseguir ese y otros objetivos educacionales. Objetivos y competencias específicas son cosas bien distintas.

Este caso tipo conduce a etiquetarlas con la característica no deseable B, por la imposibilidad medir su grado de consecución y obviamente la E por no seguir los principios de redacción recomendados para un RA.

2.2.2 Caso tipo 2: Inclusión de competencias propias de disciplinas "amigas"

El que una competencia se pueda asociar a este caso tipo, le conduce por un lado a perder la condición de "específica" (característica A) y la mayoría de las veces tienden a usar los niveles más bajos de Bloom: conocer y comprender (característica D). Es el caso de la de Barcelona:

120904 Adquirir conocimientos generales sobre Historia universal (incidiendo fundamentalmente en sus aspectos sociales y culturales) y de las distintas ciencias y técnicas historiográficas.

Si de forma espontánea podemos pensar en otros grados de humanidades en los que encaja, entonces podemos afirmar que no es específica. De hecho la anterior sí que es específica de otras disciplinas de humanidades.

Al reflexionar sobre este caso concreto, nos daremos cuenta de que esta competencia, así expresada, no es una competencia que deba perseguirse como indiscutible horizonte desde el grado de historia del arte, aunque eso no quita que se va a alcanzar indirectamente. Por ilustrar este punto de la no especificidad, y adelantando ideas sobre las que volveremos, "Realizar informes histórico artísticos" sí sería específica de nuestro grado y no de otro (de ahí su cualidad de "específica"). Por añadido, el ejemplo usa los niveles más básicos de Bloom.

Si bien son deseables -todo tipo de saber lo es-, este tipo de competencias se acaban consiguiendo de forma natural e inevitable, y sin embargo su inclusión como específicas no es apropiada pues no deben ser determinantes en el propio diseño de los títulos. Si pensamos en el ejemplo comparativo mencionado, realizar un informe histórico artístico supone tener la competencia descrita en la anterior redacción (además de otras habilidades) con lo que no habría merma ninguna en una evolución hacia estos niveles cognitivos superiores y propios de las tareas de nuestra disciplina.

Y hay que remarcar el hecho de que si un grado de Historia del Arte no incluyese esta competencia específica de título, no por ello tendría que prescindir de una supuesta asignatura de Historia Universal en primeros cursos, puesto que las competencias o resultados de aprendizaje de esta asignatura, de grado fino, estarían contribuyendo a alcanzar las de grano grueso de título.

2.2.3 Caso tipo 3: Tener "visiones de" o "ser consciente de"

Este es otro patrón recurrente con muchas apariciones. Ejemplos son:

(Valencia): *CE2. Visión diacrónica general de la Historia del Arte Universal.*

(Sevilla): *E02. Conciencia crítica de las coordenadas espacio-temporales (diacronía y sincronía) y de los límites e interrelaciones geográficas y culturales de la Historia del Arte.*

Este caso tipo confiere a la competencia al menos las características no deseables B (no mensurable) y E (no adaptada a los principios de redacción básicos) pudiendo sumar, según el caso, otras columnas. Dentro de este tipo se pueden incluir además algunas competencias con redacciones como "trabajar con".

Tener una visión, ser consciente de, o trabajar con, no son mensurables. No son verbos de acción recomendados para la redacción de un RA. Que un alumno sea capaz de "tener conciencia" de alguna cosa, aunque esa conciencia sea crítica, no produce ningún efecto -se queda en uno mismo- ni genera producto medible por parte del docente. Solo cambiando el comienzo de la redacción en el ejemplo de Sevilla por un verbo de acción de entre los recomendados[10], y que pertenezca a las categorías cognitivas de orden mayor, como por ejemplo "Evaluar" -el alumno será capaz de *Evaluar las coordenadas espacio-temporales (diacronía y sincronía) y de los límites e interrelaciones* [...]- haría desaparecer esta deficiencia. Pero claro, el mero cambio de verbo no es trivial en sus consecuencias. El verbo determina la competencia, o lo que es lo mismo, determina lo que el alumno será capaz de hacer -no es lo mismo semánticamente "analizar" que "ser consciente de"-, ni será lo mismo su evaluación, valga aquí la redundancia, ni por tanto, yendo más atrás, será lo mismo el proceso de aprendizaje para conseguir la competencia. En el caso anterior modificado, para que el alumno demuestre que es capaz de *Evaluar las coordenadas espacio temporales*…, el alumno tendrá que aportar opinión propia razonada y basada en una recopilación previa de un estado de la cuestión. Probablemente desarrollando una disertación escrita, ahora sí un producto mensurable.

2.2.4 Caso tipo 4: Tener "conocimiento de" o "tener nociones de"

Todas las que encajan en este tipo adolecen de la característica D (niveles básicos de Bloom) y dependiendo del contexto que le sigue en la redacción, muchas también adolecen de la C (son propias de asignatura, es decir alcanzables en pocos ECTS, y no de título).

Como comentábamos antes y según nuestras agencias de calidad, los niveles cognitivos bajos no son recomendables en competencias que se declaran alcanzables en enseñanzas superiores, y menos aún si van acompañadas de apelativos con "generales", "básicos" o "nociones de". A priori ninguna competencia específica que es alcanzada tras 240 ECTS de estudios superiores debiera tener esos adjetivos.

Para ejemplificar esta importante idea, puesto que también sobre ella descansa parte del cambio de paradigma educativo, haremos uso de varias competencias de Sevilla -aunque las hay en otras universidades analizadas-. Las graduaremos de menos a más, en cuanto a la naturaleza del objeto al que se refiere el conocimiento a adquirir.

En un extremo tenemos la *E14. Conocimientos básicos de iconografía o de mitología clásica.*

Este caso admite pocas dudas. Las competencias así redactadas no son de título sino claramente de asignatura. Y además de recurrir al nivel más bajo de Bloom (el conocimiento), usa el apelativo de "básicos".

[10] Ibid. p.28 para una lista de los verbos recomendos.

Ahora examinemos las dos siguientes escaladas en orden creciente:

E19. Conocimientos en Museografía y Museología.

E20. Conocimientos en gestión de colecciones de arte: inventario, documentación, exposiciones y difusión de arte.

La primera alude al conocimiento de un ámbito profesional, y la segunda progresa hasta el conocimiento de la "gestión" de un ámbito profesional. Sin embargo ambas siguen encabezadas por "conocimiento de".

La E19 se sigue pudiendo alcanzar con clases teóricas y la lectura de una bibliografía básica. Y puede ser evaluada con el clásico examen en el que el alumno se limita a devolver la información recibida de una u otra fuente, tal cual. Sigue anclada en el nivel cognitivo más básico: la capacidad de retener la información y devolverla repetida. No llegan siquiera al nivel de "Aplicación" de ese conocimiento en algún caso o problema concreto del ámbito referido. Por ende, este ejemplo concreto de la E19, es claramente también de asignatura: se puede alcanzar en unos cuantos ECTS, no hacen falta 4 años para conseguirla. Es inapropiada por partida doble.

Y llegamos a la E20. Tampoco es apropiada como competencia de enseñanzas superiores, porque conocer cómo se gestiona algo es muy distinto a gestionar. Igual que tener conocimientos teóricos de baile es muy distinto de bailar -tendré que poner al alumno a bailar no una sino muchas veces, incluso tendrá que ver al docente hacerlo alguna vez-. El egresado en arquitectura no "tendrá conocimientos de" diseño de edificios, sino que "diseñará" edificios.

Se podrá argumentar que no podemos pretender, en este ejemplo de la E20, que un alumno de Historia del Arte vaya a "gestionar" durante el grado una colección de arte. Pero tampoco un alumno de arquitectura diseñará edificios para ser construidos y puestos a la venta durante el grado. En su lugar hará parte o fragmentos de esos diseños según diferentes prismas, distintos enfoques que constituirán ensayos académicos cercanos a la práctica profesional. Siguiendo el ejemplo, la gestión de una colección de arte también se puede abordar académicamente, con sus fases de viabilidad, planificación, análisis o propuestas, con sus justificaciones o razonamientos correspondientes, con sus "visitas de obra" y sus debates de casos destacados. Fases y actividades que pueden producir el equivalente a los planos del arquitecto, objetos mensurables y evaluables académicamente. Documentos y actividades que permiten evaluar, no solo el conocimiento y comprensión de los contenidos asociados de una o más asignaturas como ocurría en el paradigma anterior –que también-, sino que van más lejos al demostrar otras capacidades que incluyen a las anteriores, y que como añadido, están próximas a la práctica profesional.

El conocimiento de algo, aunque sea "sistemático e integrado" –adjetivos que encontramos con frecuencia entre las analizadas- no implica la aplicación de ese conocimiento a ningún caso, problema o proyecto concreto. La docencia, la escritura de textos para su difusión, la investigación, la tasación, la catalogación… etc. requieren de más capacidades que el mero conocimiento y comprensión de un cuerpo de información, sea esta del calibre que sea.

De hecho por ese preciso motivo no es recomendado por la literatura sobre educación por competencias, el uso de los niveles inferiores, "conocer" y "comprender", en enseñanzas superiores.

La evolución hacia una redacción adecuada y más significativa es sencilla. Usemos para ilustrarlo este otro ejemplo, también de Sevilla:

E23. Adquisición de conocimientos sobre documentación de los bienes artísticos muebles e inmuebles.

¿Por qué no evolucionar directamente a "Documentar"? Las consecuencias del cambio de redacción son inmediatas: que el alumno tenga "conocimiento sobre" documentación, se puede evaluar con un examen, pero que sea capaz de "Documentar" se resuelve mediante un trabajo académico, que lleva implícito y asegurado el conocimiento de lo primero.

Los mismos argumentos se pueden aplicar a numerosas competencias analizadas, da igual que hagan referencia al conocimiento de técnicas, metodologías o el arte de periodos históricos. Quedando patente que ni siquiera la siguiente se escapa de esa necesidad de evolución:

(Sevilla) *E38. Adquirir conocimientos de la Historia del Arte General Universal: Historia del Arte de las Primeras Manifestaciones Artísticas, Historia del Arte Antiguo, Historia del Arte Medieval, Historia del Arte Moderno, Historia del Arte Contemporáneo, Historia general del urbanismo.*

Porque, aunque ya no podemos calificarla de competencia de asignatura, alcanzable en un número discreto de ECTS, tenemos de nuevo "Adquirir conocimientos…", que solo cobra sentido en un grado como primer paso para una competencia de niveles cognitivos superiores y profesionalizantes, que no se queden en el conocimiento bulímico -y con frecuencia estéril- si no se va más allá.

En cualquier caso hay que recordar y remarcar que el cambio de paradigma educativo no implica la desconsideración del conocimiento o de los contenidos, nada más lejos, sino que pone los caballos (las competencias) delante del carro (los contenidos) y no al revés. Evoluciones posibles de la anterior redacción, como "Interpretar objetos histórico artísticos del arte general universal…", o "Tasar objetos histórico artísticos del Arte General Universal…" o "Catalogar [ídem]" etc. incluyen ya el conocimiento expresado en la competencia E38, pero ya sí van más allá.

La única salvedad, para este caso concreto, se puede hacer con aquellas declaradas como conocimientos "instrumentales", o conocimiento "práctico" o adjetivos equivalentes como "aplicados"; puesto que se puede entender que detrás de esa afirmación está, no solo el hecho de que se ha transmitido al alumno el "cómo se hace" y él es capaz de repetir las instrucciones por escrito, sino que sabe hacerlo por sí mismo. Aun así, se trata de una elipsis innecesaria pudiéndose usar directamente otros verbos de acción más sencillos, directos y significativos en vez de "conocer de forma instrumental". Se puede hacer otra salvedad con "conocimiento crítico de" ya que -también elipsis innecesaria- se puede suponer que la intención del redactor es la de apuntar a la capacidad de evaluación o enjuiciamiento, ya sí de niveles cognitivos superiores.

2.3 Un primer diagnóstico tras el análisis 1

Este es el sumario de los datos, detallados y comentados en el anexo 1, tras el primer análisis:

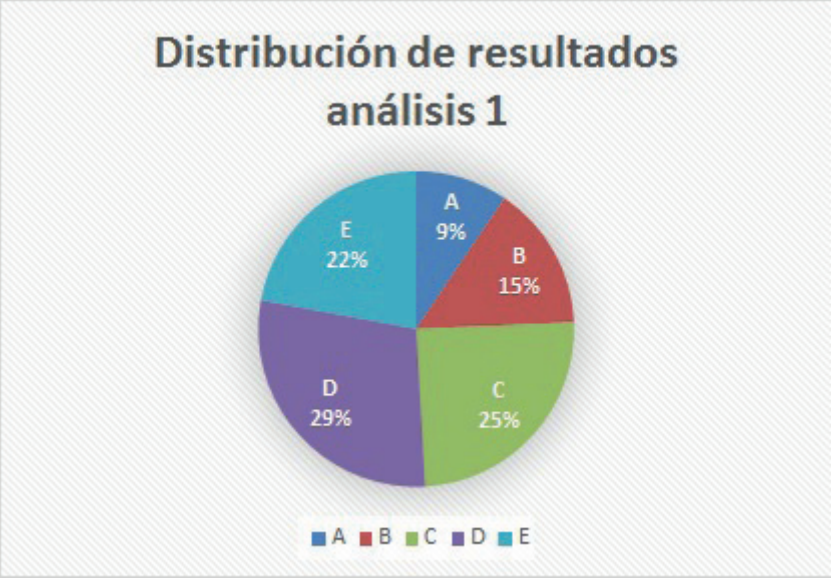


Imagen 1. Distribución de resultados del análisis 1.

El caso más numeroso es la deficiencia D –niveles inferiores de Bloom- por la resistente preponderancia del "conocer" y de los contenidos, a causa de la inercia del paradigma anterior. Esto es muy sintomático: nuestros grados no deben limitarse a capacitar solo para conocer, y sin embargo es lo que siguen haciendo predominantemente.

Los siguientes dos tipos de deficiencias más frecuentes son la E (no seguir los principios de redacción recomendados) síntoma de que no estaba asentada la crucial relevancia que tienen los RA sobre los diseños de título, y por otro lado la C (ser propias de asignatura). Especialmente esto último, junto al comentado exceso en el número de competencias, es un claro síntoma de un abordaje *bottom-up,* de abajo hacia arriba, para la redacción y diseño de títulos. Denota más una recopilación desde las asignaturas y sus docentes, que una verdadera redacción de las competencias mirando al todo, intentando diseñar un producto formativo desde su unidad.

3.- El segundo análisis: búsqueda y clasificación de competencias profesionalizantes

En este segundo análisis, verdadero objetivo de este estudio, contrastamos las competencias específicas declaradas contra las áreas de mercado para las que el grado debe capacitar, aquellas para los que el egresado debe ser un profesional útil y capaz.

Las cinco áreas detectadas durante el desarrollo del libro blanco fueron (con la jerarquía u orden porcentual encontrado en aquel momento entre paréntesis):

1.- PROTECCIÓN Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y CULTURAL EN EL AMBITO INSTITUCIONAL Y EMPRESARIAL: catalogación de conjuntos monumentales, planeamiento urbanístico, asesoría técnica y dictámenes histórico - artísticos, gestión de programas, recursos humanos. (12%).

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. (26%).

3.- DIFUSIÓN DEL PATROMONIO ARTÍSTICO: interpretación, turismo cultural, programas didácticos. (20%).

4.- INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA: Universidad, institutos científicos, escuelas de artes y oficios, escuelas de turismo, escuelas de diseño, enseñanzas medias. (25%).

5.- PRODUCCIÓN, DOCUMENTACIÓN Y DIVULGACIÓN DE CONTENIDOS DE LA HISTORIA DEL ARTE: trabajo especializado en editoriales, medios de comunicación, nuevas tecnologías audiovisuales y de soporte electrónico. (5%).

A los efectos de este segundo análisis hemos dividido la de mayor jerarquía en dos partes: *Conservación y exposición por un lado y Mercado de obras de arte por otro.*

3.1 Las condiciones deseables de una competencia profesionalizante: exclusividad, orientación y suficiencia

La sencilla pregunta de sentido común a la que trata de responder este segundo análisis es: *¿Me capacita el RA (X) para la práctica profesional en el sector del mercado (Y), o al menos para alguna de las prácticas profesionales más comunes de esa área, sin necesidad de una formación posterior?* Es importante esta última apostilla, ya comentada en la premisa del primer análisis. O refinándola: *¿Es requerido habitualmente El historiador del arte, y no otro profesional, para [… redacción de la Competencia Específica (X)…] en el sector del mercado (Y)?* ya que se trata de competencias "específicas", y se espera que nuestro grado –se espera de cualquier grado- se diseñe y enfoque en torno a lo que nosotros, y no otras disciplinas, deberíamos hacer mejor, aquello que nos es propio.

Esta última característica explica por sí sola la primera de las tres condiciones deseables de las competencias: la de exclusividad -la que enfrenta las competencias a su condición de específicas-.

Otra cualidad que debe tener la lista final de RAs de un grado, considerada en su conjunto, es la de orientación a los sectores del mercado que justifican el grado: cada RA debiera estar orientado al menos a uno de los sectores de profesionalidad. Y a la inversa, no puede haber sectores del mercado sin cubrir con competencias específicas de nuestro título.

Finalmente, y esta es crítica, cada competencia específica declarada debería tener la condición de suficiencia. No basta con competencias necesarias, hay que diseñar el título en torno a competencias suficientes para la práctica profesional. Para practicar la cirugía es necesario tener profundos conocimientos de anatomía, pero no es suficiente. Para tasar una obra de arte es necesario tener conocimientos de iconografía, pero no es suficiente, así como tampoco lo es dominar las nuevas tecnologías ni saber idiomas. La suficiencia es una condición insoslayable, por la orientación profesional que deben tener nuestras enseñanzas superiores, ya avalada desde el Real Decreto que las regula. Ser suficiente significa que no es necesaria ninguna formación posterior, a no ser que se busque una especialización. La condición de suficiencia es la que soporta aquella premisa que señalábamos al principio.

La pregunta entonces puede quedar finalmente como: *¿Es suficiente […redacción de la Competencia Específica (X)…] para alguna de las prácticas profesionales habituales en el sector del mercado (Y) –siendo por su naturaleza propia de la Historia del arte y no de otra disciplina?*

3.2 No todas las competencias son consideradas en el segundo análisis

El primer análisis era necesario en cuanto que ayuda a determinar qué competencias de las 133 vamos a considerar en este segundo análisis. Algunas quedan descartadas por los resultados del primero.

Un descarte inicial, independientemente de las tres condiciones deseables mencionadas –exclusividad, orientación y suficiencia-, es el de aquellas que tenían la deficiencia B en el primer análisis. No pueden considerarse para ningún análisis posterior puesto que no son medibles y por tanto ningún método de enseñanza y evaluación nos permite pronunciarnos sobre si el alumno la ha conseguido o no.

La condición de orientación será observada al final del análisis 2 y en grupo, determinando los sectores sobre los que se alinean mayor y menor número competencias.

Respecto a la condición de exclusividad: ninguna competencia con la deficiencia A del primer análisis puede tener la condición de exclusividad, porque remiten a capacidades alcanzables también por otras disciplinas[11]. Pero las que tienen la C tampoco cumplen esta condición de exclusividad, porque si son alcanzables por una sola asignatura, por un número limitado de créditos ECTS, también lo serían mediante un curso independiente del grado. A la *120829 Adquirir nociones de iconografía y aprender a interpretarla en la obra de arte*, de Barcelona le ocurre esto. Alguien podría argumentar que esta competencia sería suficiente para profesionalizarse en el sector 4 –aunque solo para un número limitado de bienes culturales, los que tengas características iconográficas-, pero no hace falta acabar un grado y ser un egresado en Historia del Arte para alcanzar la competencia *120829*, se puede alcanzar incluso con un taller externo. No es exclusiva por tanto de un egresado en Historia del Arte, no tiene la complejidad de las competencias que solo se alcanzan al terminar los 240 ECTS necesarios del grado.

Finalmente respecto a la condición más significativa para nuestros propósitos, la de suficiencia, habrá que detenernos en algunas reflexiones que desarrollaremos en los siguientes apartados. Pero ya de entrada, las que tienen la deficiencia D, es decir las que pertenecen a los niveles básicos de la taxonomía de Bloom (conocer y comprender) no tienen la condición de suficiencia para ninguna práctica profesional, pues no alcanzan siquiera el nivel de aplicación de ese conocimiento a cometido alguno. Solo conocer o solo comprender, es insuficiente para cualquier práctica profesional, estrictamente ni siquiera la docencia.

[11] En el caso de la deficiencia A, si la razón de su inclusión es que son catalogables como genéricas, ocurre que, siendo en muchos casos necesarias, pierden además el carácter de suficientes para cualquier sector profesional analizado, además del de exclusividad. Tienen doble motivo de exclusión.

Consecuencia de los descartes anteriores y a efectos prácticos para nuestro segundo análisis, lo que nos resta es examinar la condición de suficiencia para aquellas competencias que o no tienen ninguna deficiencia en el análisis 1 o solo tienen la E. Solo estas serán las incluidas en el Anexo II. A continuación desarrollamos esas reflexiones previas que hemos mencionado.

3.3 La suficiencia de competencias redactadas aludiendo al uso de las metodologías de la Historia del Arte sin un contexto finalista

Nuestra disciplina se ha ganado justificadamente el calificativo de científica, por el uso de metodologías que le son propias, consolidadas y contrastadas a lo largo de la evolución histórica de la misma. Sin embargo las metodologías que fundamentan una disciplina con carácter científico pretenden ser un medio para la práctica profesional, no un fin en sí mismas. Se usan para un objetivo o en un contexto profesional, que es, por añadidura, el que les da sentido -y no perdamos de vista que el investigador académico es también un profesional-.

Las redacciones de competencias que hacen referencia a saber usar las metodologías sin añadir más detalles, si no están insertadas en el contexto de una actividad o con algún propósito finalista, no capacitan a priori para ninguna práctica profesional. Como afirma en su exhaustivo análisis Fernández Arenas al analizar nuestra disciplina y sus métodos "la interpretación de la obra de arte será el punto de partida; los métodos serán los caminos para lograr los objetivos impuestos por la disciplina, según los intereses profesionales" (Fernández, 1982:31).

Nuestras metodologías de estudio de la obra de arte (desde el método biográfico, filológico, formalista, hasta el iconológico etc.) nos conducen al fin y al cabo al análisis, la valoración e interpretación estética e histórica de la obra del arte con todos los medios al alcance. Pero análisis, valoración e interpretación para algún fin o actividad profesional.

El fin más inmediato es claramente dar a conocer los propios resultados tras el uso de las metodologías, es decir, publicarlos. Pero ya incluso este primer fin o propósito inmediato como sabemos tiene unas reglas, principios y buenas prácticas, ya se trate de publicación en medios tradicionales o electrónicos, incluso contempla "géneros literarios"[12] . No es suficiente con saber usar las metodologías, se hacen necesarias capacidades añadidas por parte del historiador del arte. Si al redactar una competencia no se va más allá, lo que ocurre en este caso de Barcelona y otros casos analizados:

120900 Obtener conocimiento práctico de los procesos básicos de la metodología científica en Historia del Arte

Los réditos profesionales son prácticamente nulos –salvo, y siendo poco estricto, la enseñanza del propio uso de las metodologías en un círculo vicioso y encerrado en lo académico-.

[12] Como sabemos no solo se trata de la cuestión formal de cómo citar, determinar las palabras clave etc. sino que la escritura sobre arte, como esclareció Ramírez (2014), según el género y el destino, tiene sus reglas. Hasta escribir en un blog las tiene.

Por supuesto que el egresado tiene que acabar siendo competente en el uso de las metodologías, pero poniéndolas en práctica a través de otras competencias que van más lejos y que ya incluyen el uso presupuesto de las mismas.

Si reescribimos una evolución de la anterior competencia de Barcelona a por ejemplo una del tipo:

Generar contenidos aptos para su publicación sobre objetos y temas propios de la Historia del Arte, tanto en medios tradicionales como electrónicos, valiéndose de las metodologías científicas de la historia del arte

tendríamos como resultado que además de incluir la capacidad de la anterior redacción, ya sí podríamos marcar como suficiente a esta competencia para el sector 5. Es más, la última coletilla "valiéndose de las metodologías de la Historia del Arte" ni siquiera sería necesario incluirla, pues se da por supuesta. Y siendo siempre conscientes de que la generación de contenidos publicables vuelve a capacitarnos para la esfera académica; capacitaríamos a nuevos panofskys, estudiosos del arte, pero no tasadores ni gestores de patrimonio.

Un paso cualitativo en esta evolución, que sí trasciende la esfera de lo estrictamente académico, sería por ejemplo una competencia que capacita para la *Producción de informes histórico-artísticos*. A este contexto finalista se incorpora la valoración "patrimonial" del bien cultural, orientada a alguna intervención sobre él, al respecto de las distintas fases de la tutela. Del mismo modo que para publicar contenidos, para realizar informes histórico artísticos es necesario saber aplicar de alguna manera las metodologías científicas de la Historia del Arte, lo que incluye a la primera competencia pero la trasciende hasta otra claramente profesionalizante. Incomprensiblemente no está entre las 133 competencias específicas de las 7 universidades analizadas.

Esta competencia concreta de producir informes histórico artísticos, descrita en detalle en (Castillo y Gómez, 2009) en cuanto a lo que deben ser y en qué tipos desglosarse, tendría la condición de suficiente en al menos las áreas de patrimonio (sector 1), la de conservación (sector 2) e incluso en parcelas de la difusión (sector 3), cuando intervienen en sus competencias las Administraciones Públicas.

La misma línea de razonamiento sirve para los ámbitos de la gestión de colecciones de obras de arte, la museografía, la valoración para tasación o peritaje en el ámbito privado, o los proyectos de difusión, la interpretación o la didáctica del arte o de la historia del arte. Todos estos ámbitos tienen sus propias reglas, principios, buenas prácticas asociadas a ellas, incluso métodos, donde a su vez se insertan nuestros métodos científicos. El historiador del arte se apoyará en las metodologías propias de la disciplina científica, pero según el contexto o sector profesional, tendrá que ir más lejos en el grado, y en su posterior vida profesional.

En lo que respecta a nuestro análisis, para estas competencias redactadas así, se puede conceder la suficiencia solo en una parte de la columna 4 (la de investigación), puesto que va implícito el hecho seguro de que ha tenido que investigar durante el proceso, y quizá la enseñanza del propio uso de las metodologías -ver más adelante el apartado en que tratamos de la didáctica-, pero tan solo eso.

3.4 La suficiencia de competencias redactadas como análisis o conocimiento crítico de ciertos ítems

Constituye una perspectiva paralela a la expuesta en el anterior punto. Si las metodologías son un medio, una herramienta, a las que se les debe asociar un contexto finalista para que la competencia alcance la suficiencia, desde esta segunda perspectiva de zoom más cercano, podemos decir que el análisis es solo una fase de una metodología, de un proyecto o de una actuación, y normalmente, según en qué contexto profesional, tampoco será suficiente: al análisis le faltará el diagnóstico y lo propositivo.

Ya sea el análisis de la obra de arte, de las tendencias artísticas, de los materiales o de las técnicas, para la mayoría de los casos el análisis quedará huérfano si al menos no acompaña de por ejemplo una valoración. Es simplemente un estadio inicial de un propósito mayor. Ninguna práctica profesional se suele quedar ahí.

Siendo otra vez competencias bienintencionadas, por lo general tampoco son profesionalizantes, pues no alcanzan esa condición de suficientes. Será de nuevo la evolución en la redacción la que les haga alcanzarla. Consideraremos en este caso la CE14 de Valencia.

CE14. Conocimiento sistemático e integrado del hecho artístico, a través del análisis de los distintos lenguajes, procedimientos y técnicas de la producción artística a lo largo de la historia.

Está ausente lo que se hace después con el resultado del análisis, con la información producida (más allá del conocimiento sin aplicación). Esta competencia entendida literalmente solo presupone o demuestra de nuevo la capacidad de investigar y, por la misma razón de antes, ni siquiera generar contenidos publicables. El análisis, aun siendo "integral" (competencia CE20 también de Valencia) solo es parte insuficiente de algo mayor y profesionalizante, que es al fin y al cabo lo que perseguimos.

Si ya planteaba sus problemas el mero uso a secas de las metodologías, con más motivo podemos decir que no basta saber analizar esos ítems para acometer las tareas de enseñanza, museografía, gestión de patrimonio, interpretación, producción de contenidos etc. Si en el anterior apartado faltaba el contexto del área profesional en que se insertan los métodos -o como lo llama Fernández Arenas "el objetivo"- aquí hay mayor distancia para ser suficiente pues el caso anterior al menos incluía la valoración histórica y estética.

La única excepción se podría conceder en aquellas redacciones acompañadas del apelativo de "crítico". A un análisis crítico se le puede presuponer no solo un análisis sino una aportación de juicio razonado, que quizá puede otorgar la suficiencia para la crítica de arte.

3.4 ¿Y si estamos trabajando en equipos multidisciplinares?

¿Se podría argumentar contra lo anterior que algunos de los casos calificados de insuficientes serían suficientes si estamos trabajando en equipos multidisciplinares? Es decir ¿puedo reconsiderar como suficiente para ciertas áreas profesionales el uso de las metodologías a secas si el siguiente paso lo da otro profesional del equipo, y análogamente con el análisis de ciertos ítems?

Estaremos de acuerdo en que si el siguiente paso en el contexto o sector que sea, normalmente el "propositivo", es natural o accesible o preceptivo que lo haga un historiador del arte, entonces podemos seguir calificando la competencia sin ningún temor de insuficiente. Es decir, yo uso las metodologías de la historia el arte pero otro tasa. Yo analizo pero otro hace la propuesta o valoración. La conclusión es clara.

3.5 Competencias para la didáctica de la Historia del Arte

Es el turno de responder a la pregunta de qué competencias de las analizadas podemos marcar como "suficientes" para la enseñanza (del arte y de la propia historia del arte), el sector profesional cuarto. Habría que recordar antes los siguientes hechos. Salvo en centros e instituciones de exigencias relajadas, un egresado en el grado de historia del arte, no podrá ser docente de enseñanzas superiores –hablamos siempre sin formación añadida-. Normalmente se requiere o es deseable un doctorado, nada menos que un salto de 2 niveles en el MECES. Tampoco lo puede hacer en enseñanzas medias oficiales pues necesita del máster obligatorio de enseñanzas secundarias[13]. ¿Qué nicho le queda entonces al recién egresado en historia del arte para enseñar? Pues solamente en instituciones o enseñanzas no oficiales, no regladas, o centros de enseñanzas superiores de pocas exigencias.

Sorprende que con ese escaso margen, se siga cayendo en la inercia de considerar y publicitar sin matices añadidos que los grados de humanidades como el nuestro dan acceso a la docencia. Más lógico sería asociarlo y anunciarlo así para el máster obligatorio de secundarias o para el propio doctorado.

Pero vamos más allá. ¿Cuántas de las competencias analizadas están relacionadas directamente con la didáctica del arte o de la historia del arte? Ninguna. Conocer algo o saber analizarlo no implica las competencias para poder enseñarlo, siendo en particular la didáctica del arte y de la historia del arte un ámbito de extraordinario interés.

La conclusión a priori, fruto de esta ausencia de competencias ligadas a la didáctica, sumada a los reducidos nichos comentados, es tajante: un egresado en historia del arte sin formación adicional, solo podrá optar a enseñar en sectores limitados y además solo estará capacitado como docente cooperante, incorporado a alguna oferta formativa diseñada por terceros.

Aunque marcaremos muchos casos como suficientes en esta cuarta columna, debe quedar claro que es solo con ese rol de docente subalterno y en aquellos escasos sectores. Un margen francamente corto. El sector de la enseñanza se empieza a abrir (y no de par en par, que el camino tiene más obstáculos) con el doctorado para el caso de enseñanzas superiores, o del máster obligatorio de enseñanzas secundarias. Pero no antes.

---

[13] La educación por competencias está instalada también en las secundarias que ya se incorporó a esta tendencia (ver los RD que las regulan como el RD 1105/2014 que regula el currículo básico de las secundarias, donde queda determinado en los primeros párrafos de su texto que "En línea con la Recomendación 2006/962/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 18 de diciembre de 2006, sobre las competencias clave para el aprendizaje permanente, este real decreto se basa en la potenciación del aprendizaje por competencias añadiendo que El rol del docente es fundamental, pues debe ser capaz de diseñar tareas o situaciones de aprendizaje que posibiliten la resolución de problemas, la aplicación de los conocimientos aprendidos y la promoción de la actividad de los estudiantes". El paralelismo con los fundamentos de Bolonia es total.

En el apartado de propuestas aportaremos algún ejemplo de redacción de competencias específicas que podrían encajar en nuestro grado y estarían alineadas con este sector profesional.

3.6 Diagnósticos tras el segundo análisis

La primera lectura de los resultados del Anexo II es inmediata, la escasa cantidad de competencias que llegan al segundo análisis, solo 30 de 133. La segunda viene derivada del examen de la condición de **orientación**, detallado en la tabla 10, al examinar la correlación con los porcentajes de incidencia por sectores que detectó el libro blanco.

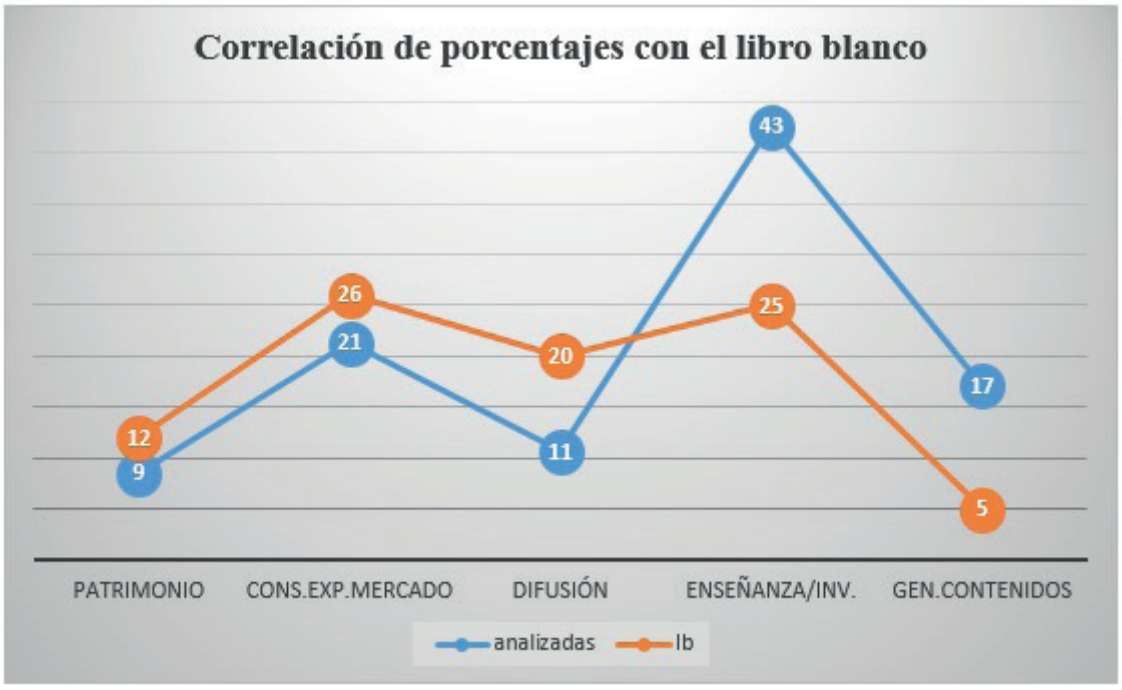


Imagen 2. Correlación de las competencias analizadas con los datos del libro blanco.

Siendo conscientes de las particularidades de la columna que incluye la enseñanza -que a efectos prácticos parece que podíamos llamar solo "investigación"- continúan por encima y "sobretratadas" en nuestros grados las competencias en torno a esfera académica y la producción de contenidos, las clásicas. Incluso ahora por encima de lo detectado por los estudios del libro blanco en aquel momento, en lugar de aquellas competencias que pueden aportar novedad, frescura y punta de lanza a la profesionalización, como son las encuadradas en torno a la tutela del patrimonio, el mercado del arte o la difusión.

La influencia del libro blanco

Siendo cada universidad libre de redactar las competencias específicas que crea oportunas, los libros blancos son la referencia de consenso. En nuestro caso y auspiciado por el Comité Español de Historia del Arte, se llegó a un acuerdo para su aplicación extensiva[14].

[14] "Acuerdo para el Plan de Estudios del Grado de Historia del Arte, aprobado en la Sala de Juntas de la Universidad Complutense de Madrid el 12 de diciembre de 2007 por los ya ahora veintinueve directores de departamentos de Historia del Arte de las universidades de España que quieren impulsar títulos de Historia del Arte en sus respectivas universidades de Barcelona , Autónoma de Barcelona, Univ. Castilla La Mancha,

Si constituye el libro blanco el punto de partida de la situación actual, como no podía ser de otra manera, el primer problema es que este se acabó de redactar cuando la referencia normativa era todavía la de 2005, después derogada por la de 2007 ya sí más acorde a los principios de la educación por competencias del EEES con sus implicaciones en el diseño y planificación de títulos. La guía de la ANECA para la redacción, puesta en práctica y evaluación de los RA es de hecho publicada mucho después, en Noviembre de 2013.

Y si se ha podido difuminar parte de la vigencia de nuestro libro blanco leído a día de hoy, ya asentados y aclarados los principios del EEES, no se debe ni al método ni los resultados obtenidos para el análisis, sino en la posterior transposición a una propuesta de educación por competencias, a la distorsión que se trasluce en él respecto al lugar y el énfasis que le corresponde a los contenidos en el nuevo paradigma, y al papel que juegan las competencias.

Lo necesario ahoga a lo suficiente

Teniendo en cuenta lo encontrado al respecto del examen de la condición de "suficiente", es notorio que los diseños de nuestros grados se pierden en lo "necesario". Se va la pólvora en salvas. Y este es otro síntoma que confirma el abordaje del diseño del título desde la asignatura, en lugar de un diseño de título top-down, probablemente por la dificultad de modificar estructuras organizativas rígidas y heredadas. Como si se hubiera consultado a los docentes y yuxtapuesto las competencias de asignatura en una unión que no aporta visión global de título sino adición de parcelas. El resultado no es orgánico sino matricial, en vez del bosque se ven los árboles.

Una derivación de esto es la inconexión: el alumno percibirá un puzzle de asignaturas. Dentro de los límites de la asignatura todo está planificado y detallado, pero lo mismo no aplica para una visión extra-asignatura, para la visión de título. No se distinguen los senderos bien señalizados que conducen a las metas que identifican aquellos sectores del mercado detectados en el libro blanco.

4.- Algunas propuestas

En el debate de la sumisión o no de las enseñanzas superiores al mercado hay voces de los dos extremos. Probablemente y de nuevo, en el término medio esté la virtud. Ni la universidad puede encerrarse en su torre de marfil, porque va en contra de sus principios fundacionales, ni la razón sugiere que los planes de estudios deban doblegarse a los meros dictados y fluctuaciones del cortoplacista mercado[15] .

Córdoba, Extremadura, Girona, Granada, Univ. Illes Balears, Jaén, La Laguna, León, Lleida, la Autónoma de Madrid, la Complutense de Madrid con sus departamentos de Arte I, Arte II y Arte III, Málaga, Murcia, Oviedo, Univ. del País Vasco, Salamanca, Santiago, Sevilla, la Rovira i Virgili de Tarragona, Valencia, Valladolid, Zaragoza, Navarra y U.N.E.D. El acuerdo se reafirma en los objetivos, competencias y estructura básica que se acordaron en el Libro Blanco de Historia del Arte, respetando y adaptando sus bloques temáticos y materias a las directrices del nuevo grado de 240 créditos que define el Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre de Nuevas Enseñanzas" (Universidad de Barcelona, 2008).

[15] Una amplia muestra de ideas al respecto fue recogida en el foro IX de la ANECA sobre la Universidad del siglo XXI (ANECA, 2007).

Y sin embargo, independientemente del grado de influencia del mercado en la Universidad –lo que se traduciría en nuestro caso en cuáles de nuestros cinco sectores serán atendidos con mayor o menor intensidad en el diseño del título- lo que sí está aceptado es que los planes de estudios hay que diseñarlos teniendo en cuenta que la práctica profesional lo es todo. Porque la práctica profesional incluye a la esfera académica, que siempre será invariablemente uno de esos sectores. La exigua minoría, si es que existe, que ingresa en la universidad solo y exclusivamente por crecimiento personal, va a alcanzar sus objetivos también con grados así diseñados, máxime con la ingente cantidad de recursos que existen en torno al concepto del "lifelong learning" o educación permanente, una vez terminado el grado.

4.1 El libro blanco: producto de un organismo permanente

El libro blanco del grado, con sus análisis y sus recomendaciones, tiene todas las características para ser, no un informe que tuvo lugar en un momento dado tras un elaborado proceso, sino algo vivo. Cada uno de sus apartados y las tareas que hay detrás: la situación de los estudios de Historia del Arte en Europa, el estado de los nuestros, la oferta y la demanda del título, los estudios de inserción laboral, los principales perfiles profesionales, y las competencias recomendadas para el diseño de los títulos, están reclamando por su naturaleza ser objeto de atención permanente por parte de una comisión, organismo o asociación profesional nacional consensuada y propia de la disciplina, solvente y de prestigio.

¿Son las cinco áreas de profesionalización detectadas algo estático? Probablemente no. Hay campos donde indagar, donde hacer sondeos, fruto de los cuales derivar con el tiempo en recomendaciones para los planes de estudios.

4.2 El diseño de cada grado es una tarea top-down que empieza en las competencias

Diseñar de arriba hacia abajo implica empezar definiendo los objetivos y las competencias a alcanzar por el estudiante desde una visión de título, global y de unidad, para después definir el resto de elementos (estructura del plan de estudios, contenidos, metodologías, sistema de evaluación …) en un proceso de diseño cíclico e iterativo[16].

Una oferta formativa es algo coherente donde no se puede separar ninguno de esos elementos sin afectar a las competencias ni viceversa. De hecho la coherencia y la alineación de éstos, constituyen una exigencia para la verificación de títulos por las agencias de calidad.

Para acometer esta labor hay que tener una visión del todo y no de las partes. No es abordable por docentes individualmente, ni siquiera por aquellos que son capaces de diseñar su asignatura plenamente acorde al EEES con la intención de que el buen hacer se extienda como una mancha, pues esto sigue siendo un diseño de abajo a arriba. No se puede evolucionar en el nuevo paradigma por competencias del EEES asignatura por asignatura. El diseño de un título se hace justo al revés, de lo global lo particular.

[16] La ANECA ilustra esta recomendación respecto a la forma de acometer el diseño de títulos mediante dos diagramas en (ANECA, 2013: 39).

4.- Reflexión final

Como puede comprobarse por todos los casos expuestos en este artículo, existen ya ciertas pautas o directrices marcadas por los tribunales que condicionarán los conflictos que puedan surgir en los próximos años en torno al derecho de visita pública, véase la prevalencia del interés general sobre el particular o la consideración de lo establecido en la LPHE como unos estándares mínimos de protección.

Sería un avance el abordar las recomendaciones de esa hipotética comisión mencionada en el apartado anterior, partiendo de las competencias y no de los contenidos. Es más fácil poner de acuerdo a las universidades en cuáles son esas competencias, que liderar el discurso del diseño de títulos desde los contenidos (cuales son comunes, cuales opcionales etc.). Esto último no solo presenta a priori un consenso más difícil sino que –aun siendo un debate necesario-, es accesorio.

4.3 Competencias orientadas, exclusivas y suficientes

Además de estar orientadas a los sectores profesionales, las competencias deben ser específicas de nuestra disciplina, complejas (solo alcanzables al final de los 240 ECTS), y sobre todo suficientes. Los planes de estudios deben ser fruto de competencias sin tapujos, finalistas en un contexto profesional, que incluyan la parte propositiva y de juicio crítico propias de los niveles cognitivos altos de Bloom, que ya llevan implícito el uso de nuestras metodologías científicas, y que no pasen en número de diez, tal como está recomendado en la literatura internacional.

Si se mantiene que la enseñanza es uno de los sectores de profesionalización, esto es, sin formación adicional, habría que paliar la ausencia total de competencias en nuestros grados. Aun sabiendo que los otros niveles del MECES obligatorios para la enseñanza abordan las habilidades docentes, se podrían incluir competencias directas y propias de la disciplina, de las que las siguientes son tan solo dos posibles ejemplos:

> *Valorar la evolución de la enseñanza de la Historia del Arte en occidente desde su nacimiento como disciplina*
>
> *Diseñar unidades formativas de temas relacionados con el Arte o la Historia del arte en el paradigma por competencias*

Para las restantes áreas profesionales son más que factibles competencias cuyas redacciones se acerquen a las ya apuntadas a lo largo del texto, del tipo:

> (sector profesional 5) *Generar contenidos relacionados con el arte o la historia del arte aptos para su publicación en medios tradicionales o electrónicos, incluyendo la crítica de arte.*
>
> (sector 1 y 2) *Elaborar informes de peritaje y tasación de obras de arte* […],
>
> (sector 1) *Catalogar bienes culturales* […]

(sector 1, 2 y 3) *Realizar informes histórico-artísticos* […]

(sector 3) *Desarrollar proyectos de difusión del patrimonio histórico artístico* […]

(área 2) *Redactar proyectos de conservación de bienes culturales en lo correspondiente al historiador del arte*

etc.

O de entre las analizadas, la ejemplificadora de Santiago de Compostela:

(sector 1 y 3) *Diseñar un proyecto integral de gestión del bien artístico, desde su conocimiento hasta su explotación social.*

4.4 Otros elementos del diseño de grados

4.4.1 Itinerarios

Si tenemos en nuestro caso cinco metas (áreas de profesionalización), por qué no garantizar cinco itinerarios explícitos (publicados como tales) o implícitos, cuya andadura desde el primer curso hasta el último, garantice al alumno poder alcanzar competencias en las cinco. Una posible forma de implementarlo es a través de la designación en el plan de estudios, para cada semestre, de una asignatura "líder de itinerario" –que pueden ser del mismo moderado tamaño que la mayoría, normalmente 6 ECTS- orientada a la práctica profesional en cada una de las áreas.

Ya existen de hecho algunas asignaturas que son candidatas a adquirir ese rol. Las hay al menos en torno al patrimonio, a la museografía y a las fuentes documentales –esta última pueden extenderse hacia las competencias de creación de contenidos en sus distintos "géneros literarios"-.

4.4.2 Metodología por proyectos.

En el aprendizaje basado en proyectos (ABP), el concepto de proyecto es amplio y puede abarcar cualquier actividad que produzca entregables correspondientes a distintas fases, medibles y evaluables, que revelen el proceso y el razonamiento seguido por el estudiante. Este concepto es perfectamente aplicable a nuestros grados a través de proyectos académicos que preparen para la práctica profesional en cada uno de los cinco sectores.

De forma análoga a cómo la actual asignatura que acoge el Trabajo Fin de Grado, se vale de lo impartido en las asignaturas del resto del grado, también las asignaturas líder de itinerario comentadas en el apartado anterior se podrían valer del conocimiento y competencias de al menos las asignaturas de su semestre para acometer un proyecto académico ligado a la práctica profesional. En esos proyectos estarían implicadas varias asignaturas. Esta práctica que ya es frecuente en posgrados, no está tan asentada en los grados.

La práctica profesional y sus equivalentes ejercicios académicos por proyectos, generan documentos, informes y otros productos medibles y evaluables, que demuestran la consecución de competencias que un examen escrito por sí solo no puede demostrar. Si el enunciado del proyecto se acompaña de las rúbricas que van a servir para dicha evaluación, y de la indicación de a cuál o a cuales de las competencias contribuye cada tarea, se conseguirá además aportar transparencia.

4.4.3 Ampliar la variedad de las actividades de enseñanza/aprendizaje

Cuando se debate sobre el cambio de paradigma hacia la educación por competencias, suele aparecer el temor infundado a que se relegue el conocimiento. Nada más lejos como demuestra la pirámide de Bloom, ya que el "saber hacer" se apoya en el "saber". Pero incluso para adquirir conocimiento teórico acompañado de enjuiciamiento crítico, es recomendable incrementar el peso de actividades de enseñanza/aprendizaje que complementen a las empleadas tradicionalmente.

Además de los proyectos, los casos de estudios o las "visitas de obra", los seminarios son un perfecto complemento a las clases magistrales para la adquisición de conocimiento de forma activa. Se puede aplicar a grupos de un número moderado de estudiantes, y su principal bondad es que rompe (también los proyectos sin son en grupo) con el trabajo individual. Trabajar y debatir con otros aumenta la implicación, y el hecho de compartir ideas propias y responder a las de otros, da forma al pensamiento y profundiza nuestro entendimiento.

Otra actividad de enseñanza/aprendizaje de contrastado éxito son las tutorías tal como las concibe la Universidad de Oxford en su grado de Historia del Arte. No son una actividad aislada de enseñanza/aprendizaje sino que conforman el centro de una singular metodología. Descritas en (Oxford, 2017), tienen lugar regularmente una o dos veces por semana y en ellas un tutor guía a uno, dos o máximo tres alumnos durante cada semestre en un tema que el alumno va investigando, y que culmina en un informe o disertación evaluable. Según avanzan los cursos, esos informes van evolucionando a ensayos, proyectos mayores, o finalmente al Trabajo Fin de Grado. Lo interesante de estas tutorías y lo que las convierte en metodología y no en simple actividad es que todas las demás actividades, incluyendo a las clases teóricas, están subordinadas a la tutoría y todas contribuyen de una u otra manera a la excelencia de sus productos resultantes, principal herramienta de evaluación.

Cada vez se pueden dilatar menos los reajustes derivados del amplio debate abierto para la búsqueda de la profesionalidad, en el que está implicado el prestigio de nuestra disciplina, una disciplina de inmenso potencial respecto a la aportación a esta sociedad tan necesitada de humanidades y de apreciación de su patrimonio histórico artístico.

	A	B	C	D	E	TOTAL
BARCELONA	1	5	3	1	5	15
COMPLUTENSE	1	1			3	5
SANTIAGO	2	4	1		5	12
SEVILLA (1 de 3)		4	9	10	6	29
SEVILLA (2 de 3)		1	2	5	1	9
SEVILLA (3 de 3)	9	8	4	14	7	42
VALENCIA	3	2	12	12	5	34
ZARAGOZA			4	7		11
GRANADA	5	8	20	15	17	65
TOTAL	**21**	**33**	**55**	**64**	**49**	**222**

Sumario del análisis 1.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA						
COMPETENCIA ESPECÍFICA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
120823 Obtener una conciencia crítica de las coordenadas espacio-temporales de la Historia del Arte	3		X			X
120824 Obtener una visión diacrónica general y regional de la Historia del Arte que habilite para situar los principales procesos artísticos universales	3		X (1)			X
120825 Saber interpretar las aportaciones derivadas de la Historiografía del Arte				X		
120826 Adquirir una visión de forma integrada y a la vez diferenciada de los distintos lenguajes artísticos, de las diversas técnicas de producción artística y de los instrumentos de análisis aplicados a la Historia del Arte.	3		X			X
120827 Interpretar los fundamentos de la teoría del arte y del desarrollo histórico del pensamiento estético						
120828 Aprender a trabajar con las fuentes documentales y literarias de la Historia del Arte			X	X		
120829 Adquirir nociones de iconografía y aprender a interpretarla en la obra de arte				X (2)		
120900 Obtener conocimiento práctico de los procesos básicos de la metodología científica en Historia del Arte						
120901 Desarrollar visiones críticas de la historia y las problemáticas actuales de la conservación, documentación, difusión y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural	3		X			X
120902 Saber trabajar con conocimientos de Museología y saber aplicarlos en la Museografía y en la gestión de colecciones artísticas.						
120904 Adquirir conocimientos generales sobre Historia universal (incidiendo fundamentalmente en sus aspectos sociales y culturales) y de las distintas ciencias y técnicas historiográficas.	2	X			X	
TOTAL UNIV. BARCELONA (pasan al segundo análisis: 3 de 11)		**1**	**5**	**3**	**1**	**5**

Análisis 1. Univ. Barcelona.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID						
COMPETENCIA ESPECÍFICA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
1. Poseerán una formación rigurosa, apoyada en manuales avanzados y en la bibliografía especializada que constituye la vanguardia de nuestro campo de estudio, acerca de los procesos artísticos a lo largo de la historia, con especial atención al arte occidental y al desarrollado en la Península Ibérica.	1		X			X
2. Aplicarán con profesionalidad los conocimientos y las metodologías propios de la Historia del Arte.						X (1)
3. Estarán capacitados para reunir, interpretar y valorar con sentido crítico datos relevantes acerca de obras y fenómenos de naturaleza histórico-artística.						
4 Sabrán elaborar argumentos, defenderlos y emitir juicios razonados sobre las creaciones artísticas y su gestión.						
5. Sabrán transmitir informaciones, identificar problemas y proponer soluciones referentes a las obras de arte actuales y del pasado, dirigiéndose a distintos tipos de público y empleando adecuadamente procedimientos orales, escritos y visuales.						
6. Estarán habituados a trabajar en equipo y habrán desarrollado habilidades de aprendizaje para emprender estudios de postgrado con un alto grado de autonomía.	1	X				X
TOTAL COMPLUTENSE (pasan al segundo análisis 4 de 6)		**1**	**1**			**3**

Análisis 1. Univ. Complutense.

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA						
COMPETENCIA ESPECÍCIA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
1. Proponer, analizar, validar e interpretar modelos de situaciones reales sencillas, utilizando las herramientas historiográficas más adecuadas para los fines que se persigan.		X	X			X
2. Aprender a desarrollar una metodología científica para cualquier tipo de actuación y de decisión en relación con los conocimientos de Historia del Arte.						X (1)
3. Adquirir habilidades en el manejo de las nuevas tecnologías como medio para el estudio y la difusión de la obra de arte.			X (2)	X		X (3)
4. Diseñar un proyecto integral de gestión del bien artístico, desde su conocimiento hasta su explotación social.						
5. Implicarse en la actividad profesional y el compromiso con la sociedad en todo lo referente a la defensa y conservación del Patrimonio Cultural.	1		X			X (4)
6. Tomar conciencia de la importancia de desarrollar la capacidad de iniciativa y la autocrítica.		X (5)	X			X
TOTAL SANTIAGO (pasan al segundo análisis 2 de 6)		**2**	**4**	**1**		**5**

Análisis 1. Univ. Santiago de Compostela.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA						
Competencias declaradas en el grado de Sevilla como: disciplinares fundamentales (saber disciplinar)						
COMPETENCIA ESPECÍCIA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
E01. Conocer las características, funciones y líneas básicas de la Historia del Arte.	4			X	X	
E02. Conciencia crítica de las coordenadas espacio-temporales (diacronía y sincronía) y de los límites e interrelaciones geográficas y culturales de la Historia del Arte.	3		X			X
E03.Visión diacrónica general de la Historia del Arte Universal.	3		X			X
E04.Visión diacrónica regional y completa de los fenómenos artísticos territoriales.	3		X			X
E05. Capacidad para identificar las distintas metodologías de aproximación a la Historia del Arte.				X (1)	X	
E06. Adquisición de conocimientos sobre la Historiografía del Arte.	4			X	X	
E07. Adquisición de un conocimiento adecuado y suficiente de las distintas técnicas artísticas.	4			X	X	
E08. Conocimientos particulares y optativos de la Historia del Arte.	4		X	X	X	X (2)
E09. Adquisición de un conocimiento adecuado y suficiente de los distintos lenguajes artísticos y de sus características específicas.	4			X	X	
E10. Adquisición de un vocabulario específico correspondiente a cada uno de los lenguajes artísticos.	4			X	X	
E11. Aproximación al análisis cualitativo y crítico del objeto artístico.						X (3)
E12. Aproximación al conocimiento y análisis cualitativo y crítico sobre diversas formas de expresión artística.						X (3)
E13. Adquisición de un conocimiento adecuado de las principales fuentes literarias y documentales de la Historia del Arte.	4			X	X	
E14. Conocimientos básicos de iconografía o de mitología clásica.	4			X	X	
E15. Adquisición de un conocimiento sistemático e integrado de la teoría y el pensamiento estético.	4				X	
E16. Adquisición de la capacidad adecuada para comprender y analizar críticamente textos estéticos y teórico-artísticos a través de la Historia.						
TOTAL PARCIAL SEVILLA – 1 de 3 -			**4**	**9**	**10**	**6**
Competencias declaradas por el grado de Sevilla como: aplicadas y profesionales (saber hacer) (*)						
E17. Adquisición de un conocimiento **práctico** de la metodología científica en Historia del Arte: estados de la cuestión, análisis integrales de la obra de arte, replanteamiento de problemas, búsqueda de información inédita, planteamiento de hipótesis, procesos críticos de síntesis, formulación ordenada de conclusiones.						
E18. Adquisición de conocimientos sobre la historia, los métodos y los problemas actuales de la conservación, de los criterios de la restauración, de la gestión, de la tutela y de la difusión del patrimonio cultural.	4				X (4)	
E19. Conocimientos en Museografía y Museología.	4			X	X	
E20. Conocimientos en gestión de colecciones de arte: inventario, documentación, exposiciones y difusión de arte.	4				X (4)	
E21. Conocimientos sobre el mercado del arte.	4				X (4)	
E22. Adquisición de conocimientos instrumentales aplicados a la Historia del Arte.			X			X (5)
E23. Adquisición de conocimientos sobre documentación de los bienes artísticos muebles e inmuebles.	4			X	X (6)	
TOTAL PARCIAL DE SEVILLA - 2 de 3 -			**1**	**2**	**5**	**1**
Competencias declaradas por el grado de Sevilla como: disciplinarias complementarias (saber trascender) (**)						
E24. Conocimientos generales de Geografía y adquisición de una conciencia crítica sobre las interrelaciones que se establecen entre la diversidad territorial y la Historia del Arte.	3		X		X	X
E25. Conocimientos generales de los distintos períodos de la Historia Universal y adquisición de una conciencia crítica de las relaciones entre la Historia y la Historia del Arte.	3		X		X	X
E26. Conocimientos generales de Antropología y adquisición de una conciencia crítica de las relaciones entre la Antropología y la Historia del Arte.	3		X		X	X
E27.Visión interdisciplinar de las Humanidades.	3	X	X			X
E28. Adquisición de conocimientos sobre ciencias y técnicas historiográficas.	2	X		X	X	
E29.Reconocer e interpretar las diversidades y complejidades de los territorios.	2	X				
E30. Adquirir un conocimiento adecuado sobre los factores socioeconómicos y demográficos que influyen en la configuración urbana y territorial del espacio.	2	X			X	
E31.Reconocimiento de la diversidad cultural y su interpretación.	2	X	X	X		
E32. Adquirir conciencia crítica de las relaciones que se establecen entre el Arte y el Pensamiento.	3		X			X
E33.Desarrollo de habilidades para la lectura comprensiva de textos filosóficos.	2	X			X	
E34. Conocer los fundamentos básicos y conocimientos básicos de la estructura general del pasado.	2	X	X		X	X (7)
E35. Conocimiento detallado de uno o más períodos específicos del pasado de la Humanidad.	2	X			X	
E36. Conciencia crítica sobre la existencia de "otras historias" (género, minorías, etc.).	3	X	X			X
E37. Adquirir un conocimiento de los principales conceptos que configuran la disciplina de la Historia del Arte: características, estilos, funciones y líneas básicas.	4			X	X	
E38. Adquirir conocimientos de la Historia del Arte General Universal: Historia del Arte de las Primeras Manifestaciones Artísticas, Historia del Arte Antiguo, Historia del Arte Medieval, Historia del Arte Moderno, Historia del Arte Contemporáneo, Historia general del urbanismo.	4				X	
E39. Adquirir conocimientos de la Historia del Arte en España: Historia del Arte Antiguo en la Península Ibérica. Historia del Arte Medieval en España, Historia del Arte Moderno en España, Historia del Arte Contemporáneo en España.	4				X	
E40. Adquirir conocimientos conceptuales y legislativos como de la gestión, difusión y de las técnicas de investigación del patrimonio Artístico.	4				X	
E41. Adquirir conocimientos de la Historia del Arte en América: Historia del Arte Prehispánico, Historia del Arte Hispanoamericano, Historia del Arte Iberoamericano en los siglos XIX y	4				X	
E42. Adquirir conocimientos de la Historia del Arte en Portugal y su proyección en Ultramar.	4			X	X	
TOTAL PARCIAL DE SEVILLA – 3 de 3 – (pasan al segundo análisis 4 de 42)		**9**	**8**	**4**	**14**	**7**

Análisis 1. Univ. Sevilla.

UNIVERSIDAD DE VALENCIA						
COMPETENCIA ESPECÍFICA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
CE1 Conocimiento crítico de las coordenadas espacio-temporales de la Historia del Arte.						
CE2. Visión diacrónica general de la Historia del Arte Universal.	3		X			X
CE3. Visión diacrónica general de la Historia del Arte Universal. REPETIDA EN EL RUCT (en la web está eliminada)						
CE4. Conocimiento del Arte Antiguo.	4			X	X	
CE5. Conocimiento del arte Medieval.	4			X	X	
CE6. Conocimiento del Arte Moderno.	4			X	X	
CE7. Conocimiento del Arte Contemporáneo.	4			X	X	
CE8. Conocimiento del Arte Valenciano.	4			X	X	
CE9. Conocimiento del Cine y otros medios audiovisuales.	4			X	X	
CE10. Conocimiento del Patrimonio Histórico-Artístico.	4			X	X	
CE11. Conocimiento de Museología y Museografía.	4			X	X	
CE12. Conocimiento de otras disciplinas de ámbito histórico en el ámbito de las Humanidades y de la Música.				X	X	
CE13. Conocimiento de las distintas metodologías de la Historia del Arte y de su contingencia histórica.	4			X (1)	X	
CE14. Conocimiento sistemático e integrado del hecho artístico, a través del análisis de los distintos lenguajes, procedimientos y técnicas de la producción artística a lo largo de la historia.						
CE15. Conocimiento y manejo de las principales fuentes literarias y documentales de la Historia del Arte para la elaboración de trabajos de investigación.						
CE16. Conocimiento de la bibliografía actualizada, análisis crítico de la misma, y capacidad para realizar una síntesis a partir de un posicionamiento crítico.		X				
CE17. Conocimientos básicos de iconografía y de otros métodos de análisis de la imagen.	4			X	X	
CE18. Saber aplicar una metodología científica para cualquier tipo de actuación y de decisión en relación con los conocimientos de Historia del Arte.						
CE19. Saber elaborar estados de la cuestión a partir de la información procedente de la documentación relativa a las obras artísticas						
CE20. Saber aplicar las diferentes metodologías al análisis integral de la obra de arte						
CE21. Saber utilizar los conocimientos adquiridos en la formulación de hipótesis, realización de síntesis y formulación ordenada de conclusiones.		X				
CE22. Saber aplicar los conocimientos básicos de museología y museografía en la gestión de instituciones museísticas.					X (4)	
CE23. Saber aplicar los conocimientos sobre documentación, composición de materiales y técnicas constructivas en el estudio y gestión de los bienes artísticos muebles e inmuebles.						
CE24. Saber aplicar los conocimientos en gestión de colecciones para la realización de inventarios, documentación, catalogación, exposiciones y difusión de arte.						X (2)
CE25. Saber aplicar los conocimientos sobre el mercado del arte en actividades relacionadas con el anticuariado, galerías, tasación y mecenazgo.						X (3)
CE26. Saber aplicar los conocimientos instrumentales aplicados a la Historia del Arte para interpretar y manejar gráficos, fotografías, imagen en movimiento, informática y materiales de la obra de arte.						X (5)
CE27. Saber aplicar el conocimiento interdisciplinar de las humanidades y la música a la investigación artística						
CE28. Saber aplicar los conocimientos comprensivos de idiomas modernos, incidiendo en el vocabulario técnico.	2	X (6)	X	X		X
TOTAL VALENCIA (pasan al segundo análisis 11 de 27)		**3**	**2**	**12**	**12**	**5**

Análisis 1. Univ. Valencia.

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA						
COMPETENCIA ESPECÍFICA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
1. Conocimiento básico de disciplinas de carácter humanístico que permitan la comprensión de la obra artística en su contexto histórico-cultural.	4				X	
2. Comprensión de la teoría y fundamentos del Arte, de las distintas metodologías para su interpretación y del pensamiento estético en el discurrir histórico y dentro de los diferentes contextos culturales.					X (1)	
3. Conocimiento crítico de Historia del Arte Universal, es decir, conocimiento de las fuentes, características, funciones y significados del Arte y de sus principales líneas y causas de evolución en el discurrir del tiempo y en el marco de distintas culturas.					(1)	
4. Conocimiento de los principales estilos, movimientos y tendencias, artistas y obras fundamentales de cada uno de los periodos de la Historia del Arte, en el marco de distintas culturas y ámbitos territoriales.	4				X (2)	
5. Capacidad para observar, analizar y describir la obra de arte.						
6. Capacidad para catalogar la obra artística y para situarla en el ámbito cultural, periodo histórico, estilo, movimiento o tendencia a los que pertenece y, en su caso, en la producción global de su autor.						
7. Capacidad para interpretar la obra de arte mediante la consideración de sus valores estéticos, la reflexión sobre su forma, función y significado y el estudio de su relación con el contexto histórico, cultural, social, económico, político, ideológico, religioso e individual en el que se creó.						
8. Conocimiento básico de la realidad nacional e internacional en materia de industria y política cultural y del mercado del arte: mecenazgo, anticuarios, galerías, subastas, labores de expertizaje y tasación.	4			X (3)	X	
9. Conocimiento básico de los fundamentos de la gestión de colecciones de arte: inventario, catalogación, exposición, documentación y difusión.	4			X (3)	X	
10. Comprensión de los fundamentos de museología y museografía.	4			X (3)	X	
11. Compresión de la responsabilidad profesional y del compromiso que el historiador del Arte tiene con la sociedad en todo lo referente al estudio, enseñanza, defensa, conservación, gestión y difusión del Patrimonio Histórico-Artístico.	4			X (4)	X	
TOTAL ZARAGOZA (pasan al segundo análisis 4 de 11)				**4**	7	

Análisis 1. Univ. Zaragoza.

UNIVERSIDAD DE GRANADA						
COMPETENCIA ESPECÍFICA (RA esperado)	**Caso tipo**	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
CE01 Poseer una comprensión crítica de los diferentes periodos de la historia universal.	2	X				
CE02 Adquirir una comprensión general de la geografía humana.	2	X				
CE03 Desarrollar una visión comprensiva e interdisciplinar de la historia del arte y las humanidades (historia, geografía, literatura, filosofía, música, mitología, historia de las religiones, sociología, antropología).	3		X			X
CE04 Adquirir habilidades para la lectura comprensiva y crítica de textos y fuentes documentales y bibliográficas de disciplinas humanísticas.	2	X (1)		X		X
CE05 Adquirir un conocimiento crítico de las principales contribuciones de la literatura universal desde la edad media a la contemporaneidad, así como conceptos y vocabulario propios de la disciplina.	2	X (1)		X		
CE06 Tener una visión comprensiva de la historia de la Filosofía, de conceptos e ideas fundamentales en la historia del pensamiento y de sus relaciones interdisciplinares con el arte.	3		X	X		X
CE07 Alcanzar una visión comprensiva y crítica de los fundamentos de la expresión musical, y de la Historia de la Música.	3		X	X		X
CE08 Ser capaz de reconocer elementos propios del lenguaje musical y las grandes líneas de su evolución histórica a través de audiciones.				X	X	
CE09 Comprender conocimientos básicos ligados a la historia del arte, incidiendo en particular en el vocabulario técnico.	4			X	X	
CE10 Tomar conciencia crítica, conocimiento y apreciación de las coordenadas espacio-temporales (diacronía y sincronía) y de los límites e interrelaciones geográficas y culturales de la Historia del Arte.	3		X			X
CE11 Demostrar la adquisición de conocimientos relativos a las distintas metodologías de aproximación a la Historia del Arte y a su contingencia histórica (Historiografía del Arte).	4			X (2)	X	
CE12 Apreciar, distinguir, sistematizar y explicitar conocimientos sistemáticos e integrados sobre la historia del cine.	4		X			X
CE13 Dominar de forma teórica y práctica conocimientos sobre las principales fuentes literarias y documentales de la Historia del Arte, así como la lectura comprensiva y crítica de textos relativos a la disciplina.				X		
CE14 Dominar conocimientos básicos de iconografía, en tanto que clave para la interpretación de las imágenes.				X	X	X
CE15 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado del arte antiguo, desde la Prehistoria a la caída del mundo clásico, con la capacidad de contextualizar, analizar y diferenciar las manifestaciones artísticas de dicho periodo.				X	X	X
CE16 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado del arte medieval, tanto del occidente cristiano como del mundo bizantino y musulmán, con la capacidad de contextualizar, analizar y diferenciar las manifestaciones artísticas de dicho periodo.				X	X	X
CE17 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado del arte europeo de la edad Moderna, entre los siglos XV y XVIII, con la capacidad de contextualizar, analizar y diferenciar las manifestaciones artísticas de dicho periodo.				X	X	X
CE18 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado del arte contemporáneo, desde el Siglo de las Luces a la actualidad, con la capacidad de contextualizar, analizar y diferenciar las manifestaciones artísticas de dicho periodo.				X	X	X
CE19 Adquirir una comprensión adecuada de los nuevos lenguajes artísticos de los siglos XX y XXI, en su diversidad geográfica, cultural, estética y social.	4			X	X	
CE20 Ser capaz de reconocer las claves, conceptos y técnicas esenciales del lenguaje cinematográfico, tanto desde el estudio teórico como desde el reconocimiento y visionado de materiales propios de este ámbito.				X	X	
CE21 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado de las especificidades de la historia del arte en el continente americano, tanto del mundo prehispánico como a partir del Descubrimiento y hasta la contemporaneidad.	4			X	X	X
CE22 Valorar las transferencias y bagajes artísticos entre España e Hispanoamérica.						
CE23 Alcanzar destrezas para la interpretación, aplicación y gestión de técnicas y materiales propios del planeamiento urbano.	2	X (3)	X	X		X
CE24 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado de la historia del urbanismo: lenguajes, diseño de la ciudad, el jardín y su evolución histórica.	4			X	X	
CE25 Adquirir un conocimiento sistemático e integrado de la museología a nivel nacional e internacional.	4			X	X	
CE26 Alcanzar destrezas para la gestión de colecciones de arte y de la programación cultural: inventario, documentación, catalogación, comisariado, gestión editorial, exposiciones y difusión de arte, museología, museografía.						X (4)
CE27 Saber atender a las necesidades específicas del mercado del arte: anticuariado, galerías, museos, tasación y mecenazgo.			X (5)			X
CE28 Adquirir destrezas para el conocimiento sobre la historia y las problemáticas actuales de la protección, conservación, criterios de restauración y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural.	4			X	X	X
CE29 Dominar la actuación profesional y científica en lo tocante al patrimonio histórico desde una perspectiva multidisciplinar.	1		X			X
CE30 Ser capaces de comprender e **interpretar** conceptos esenciales de la estética, la teoría artística y la crítica de arte, incluyendo versiones diversificadoras, como la perspectiva de género.					X	
TOTAL GRANADA (pasan al segundo análisis 2 de 30)		**5**	**8**	**20**	**15**	**17**

Análisis 1. Univ. Granada.

¿Es esta competencia suficiente para la práctica profesional en el sector del mercado siguiente y además es propia de nuestra disciplina y no de otra?	Comentario	1.	2a.	2b.	3.	4.	5.
UNIVERSIDAD DE BARCELONA							
120827 Interpretar los fundamentos de la teoría del arte y del desarrollo histórico del pensamiento estético	(1)	-	-	-	-	SI	-
120900 Obtener conocimiento práctico de los procesos básicos de la metodología científica en Historia del Arte	(2)	-	-	-	-	SI	-
120902 Saber trabajar con conocimientos de Museología y saber aplicarlos en la Museografía y en la gestión de colecciones artísticas.	(3)	-	SI	-	-	SI	-
TOTAL BARCELONA			1			3	
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID							
2. Aplicarán con profesionalidad los conocimientos y las metodologías propios de la Historia del Arte.	(2)	-	-	-	-	SI	-
3. Estarán capacitados para reunir, interpretar y valorar con sentido crítico datos relevantes acerca de obras y fenómenos de naturaleza histórico-artística.	(4)	-	-	-	SI	-	SI
4. Sabrán elaborar argumentos, defenderlos y emitir juicios razonados sobre las creaciones artísticas y su gestión.	(5)	-	-	-	-	-	SI
5. Sabrán transmitir informaciones, identificar problemas y proponer soluciones referentes a las obras de arte actuales y del pasado, dirigiéndose a distintos tipos de público y empleando adecuadamente procedimientos orales, escritos y visuales.		-	-	-	SI	-	SI
TOTAL COMPLUTENSE DE MADRID					2	1	3
SANTIAGO DE COMPOSTELA							
2. Aprender a desarrollar una metodología científica para cualquier tipo de actuación y de decisión en relación con los conocimientos de Historia del Arte.	(6)					SI	
4. Diseñar un proyecto integral de gestión del bien artístico, desde su conocimiento hasta su explotación social.	(7)	SI	SI	-	SI	-	-
TOTAL SANTIAGO DE COMPOSTELA		1	1		1	1	
UNIVERSIDAD DE SEVILLA							
E11. Aproximación al análisis cualitativo y crítico del objeto artístico.	(8)	-	-	-	-	SI	SI
E12. Aproximación al conocimiento y análisis cualitativo y crítico sobre diversas formas de expresión artística.	(8)	-	-	-	-	SI	SI
E16. Adquisición de la capacidad adecuada para comprender y analizar críticamente textos estéticos y teórico-artísticos a través de la Historia.		-	-	-	-	SI	-
E17. Adquisición de un conocimiento práctico de la metodología científica en Historia del Arte: estados de la cuestión, análisis integrales de la obra de arte, replanteamiento de problemas, búsqueda de información inédita, planteamiento de hipótesis, procesos críticos de síntesis, formulación ordenada de conclusiones.	(2)	-	-	-	-	SI	-
TOTAL SEVILLA						4	2
UNIVERSIDAD DE VALENCIA							
CE1 Conocimiento crítico de las coordenadas espacio-temporales de la Historia del Arte.	(8)	-	-	-	-	SI	SI
CE14. Conocimiento sistemático e integrado del hecho artístico, a través del análisis de los distintos lenguajes, procedimientos y técnicas de la producción artística a lo largo de la historia.	(8)	-	-	-	-	SI	-
CE15. Conocimiento y manejo de las principales fuentes literarias y documentales de la Historia del Arte para la elaboración de trabajos de investigación.		-	-	-	-	SI	-
CE18. Saber aplicar una metodología científica para cualquier tipo de actuación y de decisión en relación con los conocimientos de Historia del Arte.	(6)	-	-	-	-	SI	-
CE19. Saber elaborar estados de la cuestión a partir de la información procedente de la documentación relativa a las obras artísticas	(8)	-	-	-	-	SI	-
CE20. Saber aplicar las diferentes metodologías al análisis integral de la obra de arte	(8)	-	-	-	-	SI	-
CE23. Saber aplicar los conocimientos sobre documentación, composición de materiales y técnicas constructivas en el estudio y gestión de los bienes artísticos muebles e inmuebles.		SI	SI	-	-	-	-
CE24. Saber aplicar los conocimientos en gestión de colecciones para la realización de inventarios, documentación, catalogación, exposiciones y difusión de arte.		-	SI	-	-	-	-
CE25. Saber aplicar los conocimientos sobre el mercado del arte en actividades relacionadas con el anticuariado, galerías, tasación y mecenazgo.		-	-	SI	-	-	-
CE26. Saber aplicar los conocimientos instrumentales aplicados a la Historia del Arte para interpretar y manejar gráficos, fotografías, imagen en movimiento, informática y materiales de la obra de arte.		-	-	-	-	SI	-
CE27. Saber aplicar el conocimiento interdisciplinar de las humanidades y la música a la investigación artística		-	-	-	-	SI	-
TOTAL VALENCIA		1	2	1		8	1
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA							
3. Conocimiento crítico de Historia del Arte Universal, es decir, conocimiento de las fuentes, características, funciones y significados del Arte y de sus principales líneas y causas de evolución en el discurrir del tiempo y en el marco de distintas culturas.	(8)	-	-	-	-	SI	SI
5. Capacidad para observar, analizar y describir la obra de arte.		-	-	-	-	SI	SI
6. Capacidad para catalogar la obra artística y para situarla en el ámbito cultural, periodo histórico, estilo, movimiento o tendencia a los que pertenece y, en su caso, en la producción global de su autor.		SI	SI	SI	-	-	-
7. Capacidad para interpretar la obra de arte mediante la consideración de sus valores estéticos, la reflexión sobre su forma, función y significado y el estudio de su relación con el contexto histórico, cultural, social, económico, político, ideológico, religioso e individual en el que se creó.		-	-	-	SI	SI	SI
TOTAL		1	1	1	1	3	3
UNIVERSIDAD DE GRANADA							
CE22 Valorar las transferencias y bagajes artísticos entre España e Hispanoamérica.		-	-	-	-	SI	-
CE26 Alcanzar destrezas para la gestión de colecciones de arte y de la programación cultural: inventario, documentación, catalogación, comisariado, gestión editorial, exposiciones y difusión de arte, museología, museografía.		-	SI	SI	SI	-	-
TOTAL			1	1	1	1	

Análisis 2 de las siete universidades.

	1	2 a	2 b	3	4	5
BARCELONA (3)		1			3	
MADRID (4)				2	1	3
COMPOSTELA (2)	1	1		1	1	
SEVILLA (4)	1	1			3	2
VALENCIA (11)	1	2	1		8	
ZARAGOZA (4)	1	1	1	1	3	3
GRANADA (2)		1	1	1	1	
TOTAL (30)	**4**	**7**	**3**	**5**	**20**	**8**

Orientación de las competencias suficientes por sectores profesionales.

5.- BIBLIOGRAFÍA

ANECA (2005) *Libro Blanco. Título de Grado en Historia del Arte.* [en línea] - http://www.aneca.es/Documentos-y-publicaciones/Libros-Blancos- [consulta: 01.12.2016].

ANECA (2007) IX foro ANECA. *La Universidad del siglo XXI*. [en línea] https://servicios.ceu.es/calidad/Portals/0/Templates/DOCS/DOC_INTERES/publi_9foro%20.pdf [consulta: 08.06.2017].

ANECA (2013) *Guía de apoyo para la redacción, puesta en práctica y evaluación de los Resultados del Aprendizaje.* [en línea] - http://www.aneca.es/Documentos-y-publicaciones/Otras-guias-y-documentos-de-evaluacion- [consulta: 01.12.2016].

ANECA (2016) *Informe sobre el estado de la evaluación externa de la calidad en las universidades españolas. 2015.* [en línea] - http://www.aneca.es/Sala-de-prensa/Noticias/2016/Estado-de-la-evaluacion-de-la-calidad-en-las-universidades-espanolas [consulta: 23.06.2017].

CASTILLO, J. y GÓMEZ J.J. (2009) Propuesta para una reglamentación legal de la actividad profesional de la historia del arte en el campo de la protección del patrimonio histórico. *E-rph* [en línea] Diciembre (5). Disponible en - http://www.revistadepatrimonio.es/index5.php-.

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN DE REINO UNIDO (2016). *Employment and earnings outcomes of higher education graduates: experimental statistics using the Longitudinal Education Outcomes (LEO) data: further breakdowns.* [en línea] https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/573831/SFR60_2016_LEO_main_text_v1.1.pdf [consulta: 24.11.2017].

FERNANDEZ, J. (1982). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos.

INE (2015). *Encuesta de Inserción Laboral de Titulados Universitarios 2014*. Avance de Resultados. [en línea] http://www.ine.es/prensa/np957.pdf [consulta: 24.11.2017].

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Registro de Universidades, Centros y Títulos.* [en línea] https://www.educacion.gob.es/ruct/home [consulta: 01.01.2016].

OXFORD UNIVERSITY (2017) *Oxford tutorial's system*. [en línea] https://www.ox.ac.uk/admissions/undergraduate/courses-listing/history-art?wssl=1 [consulta: 15-04-2017].

RAMIREZ, J.A. (2014). 4ª Ed. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura: libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la Historia del Arte.* Barcelona: El serbal.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA (2008) *Memoria de verificación del título de grado en Historia del Arte.* [en línea] http://www.ub.edu/agenciaqualitat/sites/default/files/verificacio/memverifica/historia_arte.pdf [consulta: 23.12.2016].

UNIVERSIDAD DE GRANADA. *Memoria de verificación del título de grado en Historia del Arte.* [en línea] http://grados.ugr.es/arte/pages/infoacademica/documentacion/thaverifica [consulta: 24.05.2017].

UNIVERSIDAD DE SEVILLA. *Memoria de verificación del título de grado en Historia del Arte.* [en línea] http://webapps.us.es/fichape/Doc/MV/167_memverif.pdf [consulta: 05.12.2016].

UNIVERSIDAD DE VALENCIA. *Memoria de verificación del título de grado en Historia del Arte.* [en línea] https://www.uv.es/graus/verifica/Historia_Art/Memoria.pdf [consulta: 05.12.2016].

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. *Memoria de verificación del título de grado en Historia del Arte.* [en línea] https://academico.unizar.es/sites/academico.unizar.es/files/archivos/ofiplan/memorias/grado/artes/hstar.pdf [consulta: 05.12.2016].

Instituciones| Estudios

Museos y consumo cultural. Percepciones y experiencias en la Noche de los Museos

Museums and cultural consumption. Perceptions and experiences in the Night of Museums



María Fernanda Melgar
Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Profesora Ayudante de Primera en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Analía Claudia Chiecher
Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Vicedirectora del Laboratorio de Monitoreo de Inserción de Graduados en la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Romina Cecilia Elisondo
Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Profesora Adjunta en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Danilo Silvio Donolo
Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científica y Técnicas (CONICET). Profesor Consulto en el Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC).

Resumen
La Noche de los Museos (NM en adelante) es una iniciativa internacional que tiene por objetivo acercar nuevos públicos a los museos y se presenta como una ocasión para el consumo cultural. El artículo desarrolla un estudio exploratorio y descriptivo sobre percepciones y experiencias en tres museos de la ciudad de Río Cuarto (Argentina) durante la NM. Se realiza un análisis cualitativo de los datos y se presenta una caracterización sociodemográfica de los participantes. Los resultados muestran que la NM es un evento que atrae a públicos diversos que participan por diferentes motivos, es significada como un espacio para compartir, para conocer, para 'vivenciar' la cultura, una fiesta, una oportunidad de 'invadir' e intervenir el espacio público.

Palabras clave: Museos. Consumo cultural. Estudio de público. Noche de los Museos.

Abstract
The Night of Museums (NM) is an international initiative that aims to bring new audiences to museums and presents itself as an occasion for cultural consumption. The article presents an exploratory and descriptive study about perceptions and experiences in three museums in the city of Río Cuarto (Argentina) during NM. A qualitative analysis of the data is performed and a sociodemographic characterization of the participants is presented. The results show that NM is an event that attracts diverse audiences that participate for different reasons. NM is meant as a space to share, to know, to 'experience' the culture, a party, an opportunity to 'invade' and intervene public space.

Keywords: Museums. Cultural consumption. Studies of public. Night of Museums.

Agradecimientos a CONICET, al Ministerio de Ciencia e Innovación Productiva de Argentina, a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNRC.



María Fernanda Melgar

Es Licenciada en Psicopedagogía, Máster en Psicología de la Educación y Doctora en Psicología. Docente del Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Cuenta con publicaciones en revistas científicas, eventos y libros sobre museos, creatividad, educación y aprendizaje.

Contacto: fenandamelgar@gmail.com



Analía Claudia Chiecher

Es Licenciada en Psicopedagogía, Magíster en Educación y Universidad y Doctora en Psicología. Investigadora del CONICET y Vidirectora del Laboratorio de Monitoreo de Inserción de Graduados en Universidad Nacional de Río Cuarto. Cuenta con publicaciones en revistas científicas, eventos y libros sobre TIC, educación, aprendizaje.

Contacto: achiecher@hotmail.com



Romina Cecilia Elisondo

Es Licenciada en Psicopedagogía, Magíster en Educación y Universidad, Doctora en Psicología (por la Universidad Nacional de San Luis y por la Universidad de Murcia). Es Investigadora del CONICET y Docente de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Cuenta con numerosas producciones en revistas científicos, eventos y libros vinculadas a creatividad, educación y aprendizaje.

Contacto: relisondo@gmail.com



Danilo Silvio Donolo

Es Doctor en Ciencias de la Educación. Investigador principal del CONICET. Profesor Consulto de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Profesor en cursos de doctorado y maestría. Director de proyectos de investigación. Autor de libros y artículos sobre creatividad, inteligencia e innovación y contextos de aprendizaje.

Contacto: donolo@gmail.com

1.- Introducción

Existen ciertos acuerdos acerca de comprender el consumo cultural como un conjunto de procesos socioculturales que involucran la apropiación de bienes y servicios, diferentes prácticas, valoraciones y usos de estos productos, así como el vínculo que los ciudadanos establecen con el patrimonio tangible e intangible, sus lazos culturales con los medios de comunicación, las tecnologías y, de modo más general, sus prácticas sociales y culturales en el tiempo libre. El consumo cultural implica, de manera general, un proceso de negociación, entendido como una relectura y apropiación activa y crítica por parte de los consumidores (Quevedo, 2007). Los estudios del consumo cultural han dado lugar a un campo de debate e intercambio intelectual, que ha recibido aportes de investigadores provenientes de disciplinas científicas diversas y que ha encontrado diferentes definiciones en los distintos países, pero que en definitiva refiere más a un campo de problemas y de interrogantes y no tanto de respuestas.

El estudio de consumo cultural aporta al análisis de las políticas culturales, tanto en lo referente a su evaluación, como al diseño e implementación. Señala Quevedo (2007) que es necesaria la acción sostenida de los Estados para garantizar la realización de estudios de largo plazo que permitan contar con datos comparables, que en lugar de brindar "fotografías" que den cuenta de un momento del consumo cultural, posibiliten generar "películas" que den cuenta de la dinámica de este terreno (Quevedo, 2007). En Argentina, los primeros estudios de consumo cultural se relacionaron con la asistencia a espacios culturales, específicamente a museos (Wortman y Bayardo, 2012). En este sentido, en la década del 90 Cousillas *et al* (1998) realizaron un estudio de público en el Museo José Hernández orientado a establecer los significados en torno al patrimonio y a la institución museística con el fin de redefinir políticas institucionales.

Desde 2014 el estado municipal en la ciudad de Río Cuarto desarrolla un evento conocido a nivel internacional como la NM. El evento y las actividades que se desarrollan definen una política cultural que ha sido sostenida por gobiernos de diferentes vertientes políticas. Los programas, actividades y acciones realizadas por los gobiernos en el marco de políticas culturales se presentan como oportunidades y ocasiones que los ciudadanos tienen de concretar su 'consumo cultural'.

Se considera que la NM es una política sostenida en el tiempo, que de manera general compromete a instituciones culturales de la ciudad y tiene aceptación por parte de diferentes sectores de la población. Se entiende que es relevante generar conocimientos sobre las percepciones y experiencias del público que participa del evento. El estudio de las percepciones puede servir como herramienta para la gestión, planificación y evaluación de políticas culturales específicas.

En el artículo se presenta un estudio de carácter exploratorio y descriptivo realizado durante la tercera edición de la NM en tres museos de la ciudad de Río Cuarto. Nos preguntamos acerca de las características sociodemográficas del público, los medios de difusión efectivos para comunicar el evento, los motivos de participación, los aspectos destacados de las experiencias y aquellos susceptibles de modificación; asimismo nos interesa identificar las experiencias previas del público con los museos y en ediciones anteriores de la NM. En este sentido, señala Falk (2009) que resulta relevante para los museos conocer y estudiar el tipo de experiencias que cada visitante construye según sus

características previas y necesidades, como así también sus visiones acerca de cómo 'creen' que 'un museo' puede satisfacerlas.

2.- Consumo Cultural. Perspectivas teóricas y tipos de estudio

Durante fines del siglo XX y en la primera década del siglo XXI, en América Latina, han proliferado los estudios sobre consumos, imaginarios y prácticas culturales, generando conocimientos y un vasto campo de intercambio intelectual (Quevedo, 2007). A través de investigaciones desarrolladas tanto desde los campos académicos (como las universidades) como desde diferentes instancias del estado (municipal, provincial y nacional) se han estudiado temas como la asistencia a cines, museos, teatros, festivales y fiestas populares, las audiencias y los públicos de radio y televisión, la lectura de prensa gráfica y de libros de circulación masiva y el uso y la apropiación de tecnologías de la información y la comunicación- TIC en adelante- (Grillo, Papalini y Benítez Largui, 2016; Wortman y Bayardo, 2012; Quevedo, 2007).

Se propone el análisis del campo de los estudios sobre consumos culturales desde algunas perspectivas teóricas vinculadas a la definición de consumo y desde los tipos y enfoques de las investigaciones.

2.1.- Perspectivas teóricas

La palabra consumo suele estar cargada por su origen económico (García Canclini, 1999), sin embargo permite visualizar un conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos y bienes culturales. Podríamos emplear dos modos de analizar el consumo cultural, uno centrado en una *perspectiva economicista* y otro desde una *perspectiva antropológica*. La primera, parte de una concepción instrumentalista de los bienes, supone que éstos serían producidos por su valor de uso, para satisfacer necesidades. Imagina una organización natural en la producción de mercancías, acorde a un repertorio fijo de necesidades. La lógica económica, concibe en forma sucesiva la producción, circulación y consumo, colocando a este último como momento final del ciclo. El consumo se sustentaría en una concepción naturalista de las necesidades y una visión instrumentalista de los bienes (Douglas e Isherwood, 1979, García Canclini, 1999, Quevedo, 2007).

Una perspectiva antropológica del consumo cultural, recupera la idea de lo cultural como 'distintos modos de ser en el mundo' (Grillo, Papalini y Benítez Largui, 2016). Desde esta perspectiva García Canclini (1999) señala que el consumo cultural puede ser comprendido como "el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica" (1999: 42).

Sunkel (2002) plantea que las revisiones realizadas por García Canclini coinciden con los planteos de Douglas e Isherwood (1979) permitiendo relevar el 'doble papel de las mercancías'; como medios de subsistencias y establecedoras de las líneas de las relaciones sociales. Es decir, además de sus usos prácticos los bienes materiales son necesarios para hacer visibles y estables las categorías de una cultura donde las posesiones materiales adquieren significados sociales. La función esencial del consumo es la capacidad para dar sentido, *'las mercancías sirven para pensar'*, olvidémonos de la idea de la irracionalidad

del consumidor, de que las mercancías sirven para comer, vestirse y protegerse, en cambio, pensémoslas como medio no verbal de la facultad creativa de los hombres. El consumo sería para Sunkel (2002) una *práctica sociocultural* en la que se construyen *significados y sentidos del vivir*, un espacio clave para la comprensión de los comportamientos sociales.

Situado desde una comprensión antropológica del consumo cultural Bourdieu (2010) señala que el consumo es un momento de un proceso de comunicación, un acto de desciframiento, de decodificación que supone el dominio práctico o explícito de un código. La capacidad de ver es la capacidad de saber, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, que implica la aplicación del patrimonio cognitivo, de un código cultural, que funciona como capital cultural. La observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales y las preferencias correspondientes están ligadas al nivel de instrucción (títulos conseguidos y número de estudios) y al origen social. Para Grillo, Papalini y Benítez Largui (2016) el tratamiento del nivel de determinación estructural que Bourdieu postula sobre el consumo de bienes culturales, es el factor que generalmente lo diferencia de numerosos autores que estudian el tema.

Para Sunkel (2002), Barbero desarrolla una conceptualización del consumo íntimamente conectada con la de García Canclini. Plantea una concepción no reproductivista del consumo, relacionada a la idea de apropiación cultural y de los usos sociales de la comunicación. Reivindica las prácticas de la vida cotidiana de los sectores populares, señalando que a través de ellas otorgan sentido a su vida, así el consumo cultural aparece como un proceso de producción de sentido. A través del consumo cultural se concretan espacios de constitución de identidades y de conformación de comunidades. Señala que la investigación del consumo permite una comprensión de las nuevas formas de agrupación social, de los cambios en los modos de estar juntos de la gente, en un contexto globalizador que tiende a la fragmentación.

En síntesis, señala Quevedo (2007) que la perspectiva antropológica del consumo se presenta como más fructífera que la perspectiva economicista, especialmente cuando se toma el consumo como una práctica mediada por un objeto. La perspectiva antropológica reconoce que en el campo de la cultura muchas prácticas son coproducidas por los mismos ciudadanos. A modo de ejemplo señala: "el hábito extendido de ir a bailar o concurrir a ferias o reunirse con amigos para cantar es considerado un *hecho cultural en el momento mismo en que se produce inducido por el deseo y por la práctica misma de quienes lo realizan"* (2007: 112). El consumo cultural se constituye en una práctica específica por el carácter particular de los productos culturales, los bienes culturales, ofertados tanto por las industrias culturales como por el Estado, y se distinguen porque el valor simbólico predomina por sobre su valor de uso o cambio (García Canclini, 1999; Sunkel, 2002).

2.2.- Tipos, enfoques y desafíos de la investigación de consumo cultural

En Argentina el campo de los estudios sobre consumo cultural se vincula tanto a trabajos que discuten teóricamente como a aquellos que presentan resultados de investigaciones empíricas sobre el consumo, la recepción, la apropiación y el uso de bienes culturales y TIC (Grillo, Papalini y Benítez Largui, 2016).

Respecto a los enfoques de investigación, se han desarrollado mayormente estudios de carácter cuantitativo, y en menor medida cualitativos. Los estudios cuantitativos se han realizado para ofrecer un panorama general sobre los consumos y prácticas culturales de un país, de una ciudad o de un grupo etario particular. Los instrumentos de recolección de datos, en general, han sido cuestionarios más o menos estructurados aplicados a muestras con pretensión de reflejar las conductas del universo. Se ha indagado sobre prácticas culturales realizadas en el tiempo libre, gustos, opiniones o preferencias. Los resultados suelen presentarse a través de variables como edad, sexo, nivel socioeconómico, nivel de estudio y lugar de residencia. En relación con los análisis predominan los descriptivos, dejando de lado a veces las motivaciones y determinaciones estructurales que influyen en los consumos culturales (Quevedo, 2007). Los estudios cualitativos se han empleado para indagar el comportamiento de algunos grupos sociales específicos, como los jóvenes. En general se han utilizado técnicas de corte etnográfico, como las observaciones y las entrevistas. Desde estos estudios se intenta recuperar la voz de los protagonistas, sus valoraciones y sus percepciones.

A nivel nacional, señalan Grillo, Papalini y Benítez Largui (2016) es necesario destacar una serie de estudios, algunos promovidos desde el Estado y otros por instituciones académicas. Se reconocen los aportes de las investigaciones realizadas por el Sistema Nacional de Consumos Culturales y por la Secretaría de Medios de Comunicación que permitieron obtener datos sobre el consumo de música, libros, concurrencia a bibliotecas, consulta de textos en Internet, alquiler de videos, concurrencia al teatro y preferencias en general, así como de gastos en consumos de bienes culturales por familia, hábitos informativos por los medios e Internet, usos del celular y tecnologías disponibles y sus usos en el hogar. También se crearon observatorios dedicados a 'la producción, la circulación y el consumo de bienes producidos por las industrias culturales'. Además, se reconocen trabajos como el de Landi, Vachhieri y Quevedo sobre *'Públicos y consumos culturales de Buenos Aires'*, proyecto promovido por CLACSO y dirigido por García Canclini en varios países latinoamericanos; *Públicos y consumos culturales en Córdoba*, dirigido por Mata en 1997 y la compilación *El Consumo Cultural en América Latina*, dirigido por Sunkel en 1999, que se constituyó en un lugar de encuentro de reflexión de una serie de investigaciones que se realizaron en este terreno.

Con relación a la encuesta realizada por el Sistema Nacional de Consumos Culturales (2005), nos interesa destacar el posicionamiento metodológico que retoma 'la palabra de los entrevistados' como un dato, intentando realizar en todo momento el esfuerzo de interpretarlos y ponerlos en relación al contexto social. El estudio de la 'perceptualidad' como los *sentidos y valoraciones* que los argentinos poseen alrededor de sus propios consumos y también sobre los vínculos que establecen con los bienes y servicios de la comunicación y la cultura. Es decir, no solamente se presta atención a las prácticas efectivas de los distintos sectores sociales, sino que se incluyen de manera indirecta sus expectativas y demandas en este terreno (Secretaría de Medios de Comunicación, 2005).

Es necesario avanzar en el *desafío* de combinar estudios cuantitativos con estudios cualitativos que permitan profundizar en las motivaciones de los consumidores reflejando un mapa social más ligado a las configuraciones de sentido que a los datos agregados de prácticas o consumos (Quevedo, 2007).

3.- Estudios de público de museos

El surgimiento y desarrollo de estudios de público de museos se encuentra relacionado a la forma de concebir a los visitantes desde las diferentes vertientes museológicas con su consecuente impacto en la museografía. Señala Puebla Antequera que "no siempre se entendió al público de la misma manera; si no que el mismo pasó de ser un mero observador y contemplador de las exposiciones, a tener, en los últimos años, voz y acción propia, (…) el visitante comienza a ser visto como un agente propio de estudio" (2012:1). Del mismo modo Navajas Corral y Fernández Fernández (2016) enfatizan que los museos pasan de estar únicamente focalizados en el cuidado de sus colecciones, a ser productores y difusores de cultura, atendiendo a la comunicación con el público en su diversidad y con pretensiones de convertirse en una elección preferente de ocio, pero sin desatender su irrenunciable faceta educativa.

En el campo de desarrollo de los estudios de público de museos es posible reconocer diferentes enfoques temáticos-conceptuales. Los diferentes enfoques comienzan su desarrollo, después de los años 70, influidos principalmente por las ideas provenientes de la Nueva Museología, y desarrollados en distintos países, principalmente de Europa y en Estado Unidos.

El primer enfoque concibe *al museo y sus exposiciones desde el punto de vista educativo.* Se realizaron numerosos estudios focalizados desde la enseñanza no formal impartida por los museos, reconociendo al museo como espacio propicio para el aprendizaje. Pensar el museo como espacio educativo y de aprendizaje permite que no sólo museólogos se ocupen de esta institución, sino también profesionales de diferentes disciplinas (pedagogos, psicólogos, entre otros). Además, la concepción de aprendizaje y educación a lo largo de la vida y de manera permanente, desafía a los museos para generar estrategias dirigidas a públicos diversos, más allá de los escolares. Desde esta perspectiva se destacan las propuestas de complementación y acercamiento entre educación formal y no formal. En esta línea hemos desarrollado algunos de nuestros estudios (Elisondo y Melgar, 2015; Melgar y Elisondo, en prensa, Melgar y Chiecher, 2016).

El segundo enfoque considera a los estudios de público como herramientas para el diseño, implementación y evaluación de exposiciones, muestras y propuestas, elemento necesario para la gestión de los museos. Supone el desarrollo de investigaciones realizadas en instituciones museológicas de todo el mundo. Señala Schmilchuk (2012) que le preocupan a este enfoque el estudio del perfil de los visitantes, cuáles regresan y cuáles no, cuál es la imagen del museo o de una exposición especial en algunos sectores sociales; cuál ha sido el efecto de la exposición en los públicos en términos cuantitativos y cualitativos, si han percibido y asimilado los objetivos de los curadores, entre otros.

El tercer enfoque desde una perspectiva socioantropológica busca conocer los hábitos y prácticas culturales llevadas a cabo por los visitantes. Papalini y Moguillansky (2016) mencionan que es posible identificar, desde esta perspectiva, tres trabajos que tuvieron influencia en Argentina:

a) Bourdieu y Darbel quienes plantean que los museos presentan mensajes que pueden dirigirse a cualquier sujeto pero sólo adquieren sentido para aquellos capaces de descifrarlos; se supone que la visita asidua a los museos implica el dominio del código del mensaje

propuesto y la adhesión a un sistema de valores. El estudio destacó el papel de la escuela como promotora de la formación cultural de los sujetos.

b) Verón y Levasseur combinaron la semiótica y la etnografía para observar con detalle el comportamiento del público en relación con el recorrido propuesto por una exposición realizada en París. A partir de la recolección de datos propusieron una tipología de los visitantes del museo, basada en los comportamientos del público y sus capitales culturales.

c) García Canclini realiza el primer estudio de público de museos de América Latina siguiendo los planteos de Bourdieu. Como resultados señala que las estructuras e instituciones sociales moldean los gustos, hábitos y creencias culturales de los públicos. Los autores mostraron el predominio de procesos de recepción ritualizada de símbolos y nombres, en detrimento de la apropiación del arte.

Un cuarto enfoque que nos interesa recuperar es el que estudia las experiencias de las personas con y en los museos. En este sentido, se destacan los aportes del Modelo Contextual de Aprendizaje desarrollado por Falk y Dierking (2000). Se han ocupado del estudio de experiencias en museos, autores como Doerning (2010), que entiende a los museos como lugares y espacios constituidos para facilitar experiencias, a los que los sujetos se acercan con sus propios objetivos y propósitos, buscando vivencias específicas que no logran en otros espacios. Agrupa las experiencias en cuatro categorías:

a) experiencias sociales
b) experiencias centradas en los objetos
c) experiencias cognitivas
d) experiencias introspectivas. Por otro lado, Falk (2009) considera que los museos son espacios para el aprendizaje y la identidad. Los visitantes de museos construyen significados a partir de sus experiencias, los intereses, los valores y las expectativas

Situados desde un enfoque de investigación de las experiencias de los visitantes en los museos realizamos un estudio previo acerca de las experiencias construidas por el público en un museo de la ciudad de Río Cuarto durante la NM. Nos interesó conocer motivaciones, aspectos destacados de la propuesta, aspectos que modificarían y el contexto social del evento (Melgar, Elisondo y Chiecher, 2016). Similares a este estudio fueron los realizados en Buenos Aires por Bialogorski y Fritz (2004) cuya finalidad fue ofrecer una visión rigurosa de la NM basada en un abordaje cualitativo que ayude a comprenderlo en su proceso, en términos de las expectativas, motivaciones, valoraciones, sugerencias y demandas del público, elementos que puedan ser de utilidad para potenciar futuras políticas de gestión. Además, Zabala y De Carli (2015) realizaron un estudio en el que sistematizaron las opiniones y vivencias del público que visitó el Museo de Antropología durante la NM. Las autoras destacaron que se observa una significación especial dada a la visita por tratarse de ‘la noche’.

Se plantea en el presente artículo un estudio de público en la NM, comprendiendo que la asistencia al evento puede ser considerada como parte de las experiencias de consumo cultural elegidas por diferentes ciudadanos. Pretendemos comprender los significados, en término de percepciones que el público otorga a sus experiencias en la NM, al evento y a sus propuestas, del mismo modo que, generar un corpus de información que pueda ser empleada por los organizadores en futuros desarrollos.

4.- Estudio de público en la Noche de los Museos en Río Cuarto (Argentina)

4.1.- Contexto de estudio, objetivos e instrumento de recolección de datos

Presentamos un estudio de carácter exploratorio y descriptivo acerca de percepciones construidas sobre experiencias en distintos museos de la ciudad de Río Cuarto durante la NM. Empleamos un enfoque cualitativo de investigación, para el procesamiento y análisis de los datos utilizamos estrategias de codificación que permitieron la elaboración de categorías y subcategorías, según el método de comparaciones constante (Soneira, 2006). La investigación de público permite obtener conocimientos sistemáticos sobre los visitantes (Zabala y De Carli, 2015) que pueden ser empleados como herramientas y recursos para la planificación y puesta en marcha de actividades realizadas por áreas de gestión educativa y cultural.

Contexto de estudio. La NM es un evento que se originó en Berlín, Alemania, denominado como *La Larga Noche de los Museos*. Se desarrolló por primera vez en 1977, su objetivo fue atraer a nuevos públicos que visiten las instituciones culturales. Durante la NM, museos e instituciones culturales ofrecen propuestas diversas, que incluyen la visita a los establecimientos así como el desarrollo de actividades artísticas y científicas, entre otras. Cada institución diseña un programa rico en actividades que incluyen escuchar, aprender, experimentar, mirar, emocionarse. En general, los gobiernos suelen estar comprometidos con esta iniciativa y ofrecen transporte gratuito para que las personas puedan desplazarse de un museo a otro.

Desde el año 2014 se realiza la NM en la ciudad de Río Cuarto; en la primera edición el evento se denominó *La Noche de los Museos a la Luz de la Luna*, fue organizado por la Subsecretaría de Cultura del Municipio de Río Cuarto, junto a museos, salas y distintas instituciones de la ciudad. El recorrido podía hacerse empleando medios de transporte particulares y públicos ofrecidos por el Municipio. La segunda edición se realizó durante 2015, ampliándose la oferta cultural y educativa a más de 15 espacios culturales, museos, salas e instituciones. Se desarrollaron actividades en las calles de la ciudad, se invitó a locales comerciales, hubo recitales, visitas guiadas, talleres, representaciones teatrales, entre otros. La oferta de transporte se amplió considerando un bicitour y un citytour organizados desde el Área de Turismo del Municipio (Melgar, Elisondo y Chiecher, 2016). La tercera edición se desarrolló durante 2016, incluyó actividades de artes visuales, cine, tango, folclore, música en vivo, fotografía, arte textil, cerámica, intervenciones artísticas, almacén de arte y propuestas de los talleres de arte y cultura de la UNRC. En esta ocasión, la oferta de transporte se redujo al bicitour y medios particulares para el caso de Río Cuarto y autobus facilitado por el municipio de Las Higueras.

Para el presente estudio se seleccionaron tres museos considerando que forman parte del corredor turístico de la ciudad y dos de ellos son de dependencia municipal. Los museos en los que se consultó al público fueron:

a) el Museo Histórico Regional (MHR en adelante)
b) el Museo Tecnológico Aeroespacial (MTA en adelante)
c) el Museo Municipal de Bellas Artes (MBA en adelante)

El *objetivo general* de la investigación fue conocer las percepciones construidas sobre experiencias del público durante la NM. Específicamente nos interesó: a) identificar las características sociodemográficas del público, b) identificar los medios de difusión a través de los cuales el público se enteró del evento, c) caracterizar las motivaciones del público para asistir al evento, d) describir aspectos sociales de la participación en el evento, e) caracterizar aspectos del evento destacados por el público, f) describir aspectos a modificar desde la perspectiva del público y g) describir experiencias previas de los participantes en la NM de años anteriores y en los museos.

Como *instrumento de recolección de datos* [Anexo 1] se empleó un cuestionario organizado en dos secciones en las que se incluyen tanto ítems que requieren respuestas cerradas como abiertas. En la primera parte, se solicitó información acerca del evento en general y las características sociodemográficas del público. Específicamente se indagó sobre medios de difusión, aspectos sociales, motivaciones, aspectos destacados, aspectos a modificar y experiencias previas en el evento. La segunda parte del cuestionario toma como modelo el diseñado por Zabala y De Carli (2015) e intenta conocer aspectos vinculados al museo visitado en esa noche. En este sentido se indagó sobre experiencias previas en el museo, medio de transporte por el cual llegó al museo, aspectos agradables, aspectos a modificar y posibles observaciones. Los participantes de la investigación fueron 120 personas que respondieron de manera voluntaria el cuestionario. En el MHR 21 sujetos, en el MTA respondieron 46 sujetos y en el MBA 53 sujetos. Se cuenta con el consentimiento informado de los participantes para la utilización y publicación de los datos preservando la confidencialidad y el anonimato de los mismos.

4.2.- Caracterización sociodemográfica de los participantes

Para la caracterización sociodemográfica de los participantes consideramos tres aspectos: edad, género y ocupación. En relación con la edad definimos 4 grupos:

a) niños y adolescentes ubicados entre los 10 a los 19 años (16 sujetos)
b) jóvenes y adultos jóvenes ubicados de los 20 a los 39 años (67 sujetos)
c) adultos ubicados entre los 40 a los 59 años (19 sujetos)
d) adultos mayores que incluye a las personas con 60 años o más (12 sujetos). Por otro lado, no respondieron este ítem 6 sujetos

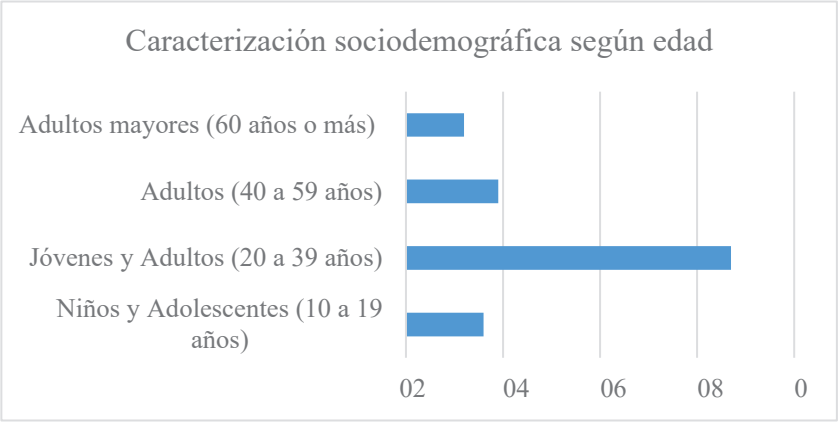


Gráfico 1. Caracterización sociodemográfica según edad.

En relación con el género del total de los encuestados, 39 sujetos fueron hombres y 81 sujetos mujeres. La distribución de los hombres fue 24 sujetos en el MTA, 14 sujetos en el MBA y 1 sujeto en el MHR; en tanto que, 22 mujeres responden en el MTA, 20 en el MHR y 39 en el MBA.

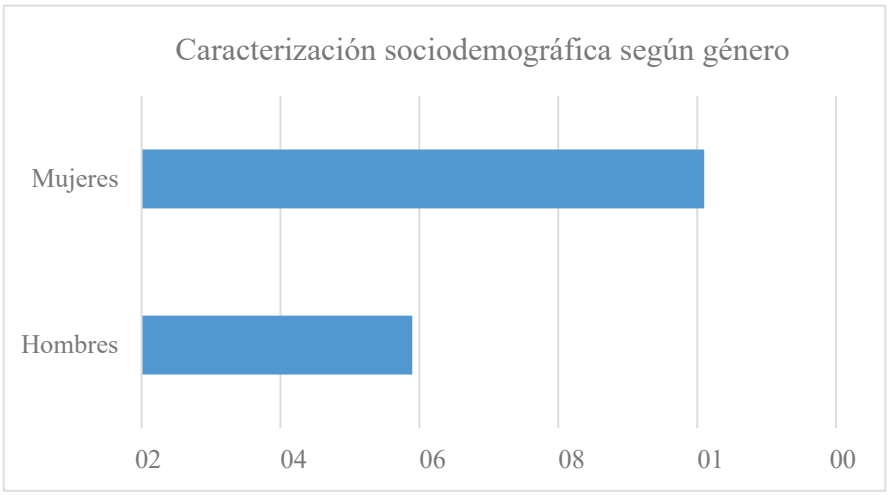


Gráfico 2. Caracterización sociodemográfica según género.

En cuanto a las *ocupaciones* pudimos establecer las siguientes categorías: estudiantes (34 sujetos), profesionales (21 sujetos), empleados (15 sujetos), docentes (13 sujetos), amas de casa (11 sujetos), autónomos (8 sujetos), jubilados (6 sujetos) y militares (6 sujetos). No responden al ítem 6 sujetos.

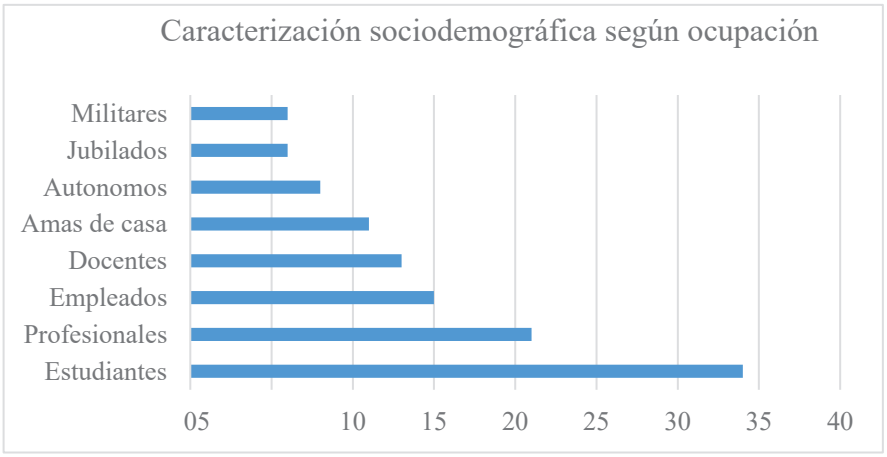


Gráfico 3. Caracterización sociodemográfica según ocupación.

La descripción de los datos nos permite mencionar varios aspectos acerca de la caracterización sociodemográfica del público en la NM. En función de la *edad* podemos mencionar que el público fue *diverso*; respondieron el cuestionario niños y adolescentes, jóvenes y adultos jóvenes, adultos y adultos mayores. Sin embargo, en esta diversidad la mayor parte de las respuestas corresponden a la categoría de j*óvenes y adultos jóvenes*, en los tres museos analizados se encuentra un mayor predominio de este tipo de público. Este dato, resulta novedoso en función de resultados de investigaciones anteriores (Melgar, Elisondo y Chiecher, 2016) en el que se observó que el público que participó de la NM en un museo de la ciudad de Río Cuarto correspondía mayormente a adultos mayores.

En el estudio desarrollado por Bialogorski y Fritz (2004) en la NM en Buenos Aires alrededor de un 22% de los participantes tenían entre 36 y 55 años, es decir, podrían ubicarse mayormente dentro de la categoría jóvenes y adultos jóvenes. Zabala y De Carli (2015) encontraron que un 30% de los sujetos encuestados durante la NM en Córdoba correspondía a la categoría estudiantes. Si bien la categoría no refiere a la edad de los participantes podría deducirse que es un público joven.

Con relación al *género* observamos una mayor participación de mujeres que de hombres en todos los museos, excepto en el MTA. En este sentido, de los 39 hombres encuestados, 24 respondieron en el MTA, esta proporción podría relacionarse con las características de la institución militar en la que funciona el museo. En otras investigaciones también se observó mayor participación de público femenino durante la NM (Zabala y De Carli, 2015; Bialogorski y Fritz, 2004; Melgar, Elisondo y Chiecher, 2016).

La caracterización del público en función de las ocupaciones permite observar que es variado, incluyendo a estudiantes, profesionales, autónomos, empleados, jubilados, docentes, militares, entre otros. Sin embargo, se observa una mayor participación de *estudiantes y profesionales* en todos los museos. En el estudio realizado por Zabala y De Carli (2015) también se visualizó una mayor participación de estudiantes en relación a otras ocupaciones. Considerando las ocupaciones y los museos, observamos que en el MHR hay mayor participación de docentes comparado con los otros; en el MBA mayor cantidad profesionales y estudiantes, en tanto que la mayor proporción de amas de casa se ubican en el MTA, dato que es similar al obtenido en una investigación anterior (Melgar, Elisondo y Chiecher, 2016).

Específicamente sobre la mayor cantidad de estudiantes y profesionales en el MBA, señala Gutiérrez (2010) que la distribución del público en los museos de arte según el nivel de instrucción, muestra que el visitante predominante es el estudiante de la escuela secundaria y que la estructura de los públicos de los museos es muy parecida a la estructura de la población distribuida según origen social. Los individuos con mayor nivel de instrucción tienen más probabilidades de haber crecido en un medio cultivado.

4.3.- Resultados

Se presentan a continuación las categorías construidas a partir del análisis realizado y los objetivos planteados. Se construyeron seis categorías que son analizadas considerando investigaciones previas y perspectivas teóricas que fundamentan el estudio.

1) Motivos para participar. Las motivaciones y expectativas ocupan un lugar relevante en las experiencias en museos, el por qué y para qué, las personas deciden trasladarse hasta un museo forma parte de lo que Falk y Dierking (2000) denominaron contexto personal. En este sentido el cuestionario presentó un ítem acerca de los motivos por lo que el público decide participar de la NM. Entre las respuestas posibles se presentaron las siguientes opciones: me dio curiosidad, me gustan los museos y no puedo visitarlos en los horarios de día por razones laborales, fui a la NM de otras ciudades, conocía el evento pero nunca participé y 'otros'. El público podía seleccionar más de una opción.

La opción más indicada en todos los museos fue la curiosidad (50 sujetos), luego conocía el evento pero nunca había participado (30 sujetos), me gustan los museos y no puedo visitarlos en horarios de día por razones laborales (17 sujetos) y fui a la NM en otras ciudades (5 sujetos). Algo interesante sucede con la categoría 'otros' (30 sujetos) que al ser analizada permite observar 'otros motivos' no considerados por el cuestionario. En este sentido 'otras razones o motivos' son; *'me gustan las actividades culturales, el arte y los museos'* (23 sujetos); 'vine para compartir con mi familia' (5 sujetos), y 'vine por mi trabajo' (2 sujetos).

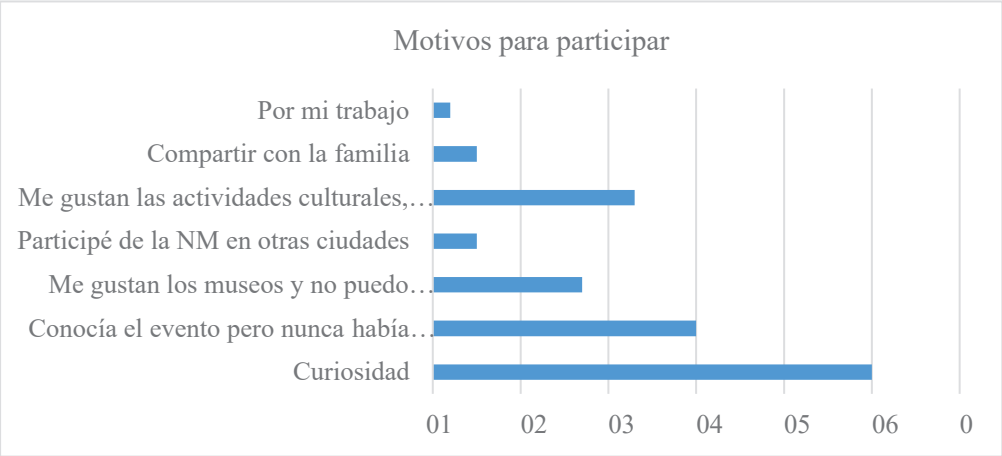


Gráfico 4. Motivos para participar.

La curiosidad y la posibilidad de visitar museos de noche son dos de las motivaciones mencionados por el público consultado durante el estudio. Estos resultados se relacionan con los encontrados por Bialogorski y Fritz (2004) quienes destacaron tres aspectos en el análisis de las motivaciones de los participantes de la NM en Buenos Aires: la nocturnidad; la gratuidad y el deseo de conocimiento. Específicamente nos interesa el *deseo de conocimiento*, en términos de mera curiosidad o de algún interés particular; así como la *nocturnidad,* el hecho de que la propuesta se realice en horarios nocturnos es uno de los aspectos fundamentales que motivan al público a participar, tanto por una cuestión operativa (falta de posibilidades de recorrer museos en la semana por las obligaciones laborales) como por una cuestión de elección de ocio nocturno.

> "La posibilidad de visitar los museos un sábado por la noche es vista como una opción de salida que puede hacerse en familia, con amigos, con la pareja o solos, pero que, al ser una actividad nocturna, adquiere un plus de sentido, "otro condimento" (…) La "noche" es asociada con una predisposición anímica y una percepción de las vivencias y del tiempo, diferente a las diurnas (…) Se podría pensar la Noche de los Museos en el sentido antropológico de fiesta, en cuanto acontecimiento trascendente en la vida social, en la cual se subvierten el tiempo y el espacio habituales (y esto tiene que ver con la nocturnidad), y se afirman los lazos comunales" (Bialogorski y Fritz, 2004:10).

En el estudio de Melgar, Elisondo y Chiecher (2016), la curiosidad y la nocturnidad también aparecen como una de las principales motivaciones de los participantes de la noche de los museos. Cuando los museos ofrecen actividades que salen de las rutinas esperadas por los visitantes, parecen actuar como disparadores de la curiosidad. La curiosidad aparece relacionada con la creatividad, y en este sentido, cuando hablamos de museos como contextos creativos, destacamos su rol de ofrecer experiencias diversas a los visitantes que activen su curiosidad. Señalan Zabala y De Carli (2015) que en la noche hay una apropiación diferente del tiempo y del espacio, ya que no hay pautas fijadas por el guía y se modifica la cercanía y lejanía con la muestra, se comparte con otros grupos, no hay silencios.

Otro aspecto que emerge de los datos es el *'gusto'*, en términos de Bourdieu una *disposición culta* definida por el reconocimiento del valor de las obras de arte y la aptitud duradera y generalizada para apropiarse de los medios que permiten su comprensión estética. En las respuestas del público consultado se observa 'el gusto por los museos, actividades culturales y obras de arte', especialmente este tipo de respuestas se presentaron en los participantes del MBA. El gusto, como disposición culta, supone el manejo de un código históricamente constituido que permite el desciframiento de las obras, como condición de apropiación.



Imagen 1. Escuchando cuentos en el patio del museo. Museo Histórico Regional. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.

2) Me gusta. En la lógica de Facebook, diríamos que la NM tiene muchos me gusta. Profundizando el análisis se observa que los argumentos de los participantes respecto de estos *me gusta*, son diversos y recuperan diferentes particularidades del evento. Por este motivo, hemos construido subcategorías que agrupan los aspectos más destacados del evento según la perspectiva de los participantes. Las subcategorías construidas son: *cultura activa; nos gustó todo; mediación sociocultural; expresiones artísticas diversas e inesperadas; contenido, objetos y patrimonio; cantidad y diversidad de actividades y el evento, la convocatoria y la noche*. En el Gráfico 5 se presenta los aspectos destacados por los participantes.

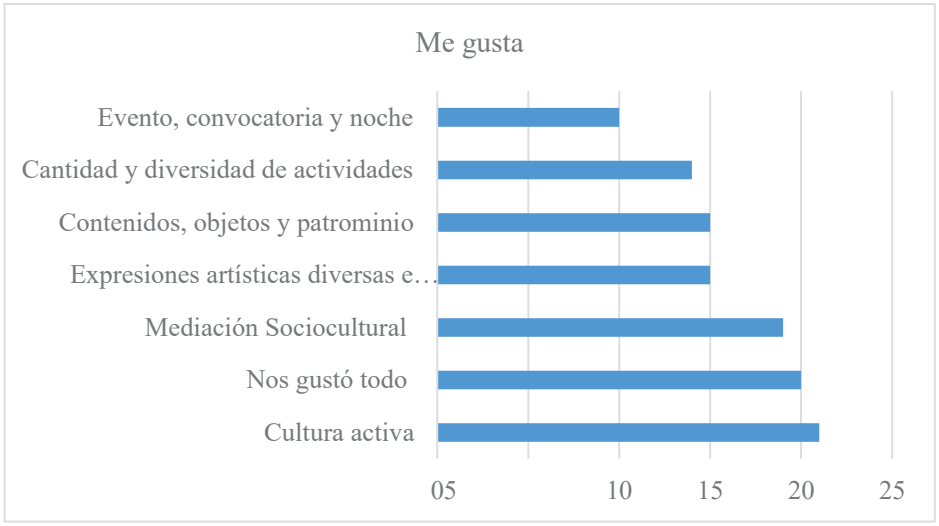


Gráfico 5. Aspectos destacados por los participantes. Me gusta.

- *'Cultura activa':* De un total de 120 personas, 21 refirieron a este aspecto. En estas respuestas se incluyen las valoraciones positivas realizadas por los visitantes acerca de la apertura de los museos, la posibilidad de sacar y mostrar lo que hacen, la intervención del espacio público, el conocer la cultura de la ciudad, la posibilidad de que participen todos y el clima emocional y social generado durante el evento. La categoría cultura activa recupera los términos empleados por un visitante destacando los aspectos que mencionamos. A modo de ejemplo compartimos algunas respuestas.

> *Que la ciudad se prepare para el evento y haga participar a los ciudadanos (Participante 15)*
> *Devolverles el espacio público a los ciudadanos (Participante 103)*
> *La apertura de los museos a la gente, al público en general, con diferentes opciones de actividades (Participante 95).*
> *Las intervenciones en la calle (Participante 116)*

- *Nos gustó todo*. Del total de 120 personas, 20 señalaron esta respuesta. Nos gustó todo podría comprenderse como un indicador de satisfacción con la experiencia en el evento.

> *Todo muy lindo. Muy bien organizado (Participante 7)*
> *Todo en general desde la predisposición de la gente hasta el lugar (Participante 36)*

- *Mediación sociocultural*. Del total de 120 sujetos, 19 refirieron a este aspecto. En este tipo de respuestas las personas refieren a las características de los educadores de los museos-cordialidad y explicaciones-, a las visitas guiadas, la organización y recorrido dentro de los museos y otras estrategias de mediación –bicitour, banda-. A modo de ejemplo compartimos algunas respuestas.

> *El recorrido y las explicaciones del guía (Participante 3)*
> *La presentación y la cordialidad en el recorrido (Participante 1)*

- *Expresiones artísticas diversas e inesperadas.* Del total de 120 personas, 15 mencionaron este aspecto. Señalaron que les gustó ver, experimentar y observar una diversidad de expresiones relacionadas con el arte; pinturas, fotografías, canto, esculturas y bailes entre otras. Asimismo, hay una referencia a lo inesperado porque se presentan sorprendiendo a los visitantes, 'rompiendo' con lo propio de un lugar. A modo de ejemplo compartimos una respuesta:

> *Las actividades del circo y tango en el Museo Histórico Regional (Participante 60).*
> *Diversidad artística (Participante 108)*
> *El coro afuera (Participante 15)*

- *Contenido, objetos y patrimonio*. Del total de 120 personas, 15 mencionaron este aspecto. En esta categoría presentamos las respuestas que refieren a los objetos y contenidos que constituyen el patrimonio de un espacio en particular. A modo de ejemplo compartimos algunas respuestas.

> *Los aviones (Participante 15)*
> *El cuadro de Dino Massiero (Participante 80)*
> *La fachada del edificio (Participante 30)*

- *Cantidad y diversidad de actividades.* Del total de 120 personas, 14 señalaron este aspecto. En este tipo de respuestas el público valoró de manera positiva la 'diversidad' y 'cantidad' de propuestas destinadas a niños y público general (para todos). A modo de ejemplo compartimos una respuesta.

> *La cantidad de actividades (Participante 68)*
> *La diversidad de propuestas (Participante 101)*
> *Interesante y atractivo para los niños. Los niños aprenden a escuchar, hay muchas actividades es muy útil para sacarlos de la televisión (Participante 55)*



Imagen 2. Intervenciones en el espacio público. Museo Municipal de Bellas Artes. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.

- *El evento, la convocatoria, la noche*. Del total de 120 personas, 10 señalaron este aspecto. En esta subcategoría consideramos las percepciones positivas de los sujetos acerca del evento la NM, la convocatoria, la posibilidad de que se haga de noche y en un día viernes. Compartimos a modo de ejemplo algunas respuestas.

> *Es lindo que sea algo nocturno (Participante 64).*
> *La iniciativa del evento (Participante 62).*

Los análisis de Zabala y De Carli (2015) permitieron conocer que los aspectos que más les gustaron al público fueron; las actividades culturales propuestas, las salas del museo y las culturas que muestran diferentes lecturas de la exhibición. En tanto que Bialogorski y Fritz (2004) señalaron que las valoraciones del evento tienen que ver con el disfrute del patrimonio cultural, en ambientes estéticos agradables y capitalizables culturalmente. Asimismo se destacó el acceso concreto a museos y la valoración del evento la NM como una alternativa cultural que se suma a otras actividades culturales de la noche en las ciudades. Melgar, Elisondo y Chiecher (2016) mencionaron que los aspectos destacados por el público refieren a la mediación educativa, destacando las explicaciones del guía y el recorrido; el contenido, los objetos y el patrimonio del museo; el edificio y las instalaciones, el compartir experiencias con otros y conocer espacios nuevos de la ciudad. En general, los participantes se mostraron satisfechos con su experiencia en la NM.

La NM se experimenta como un acontecimiento especial, como una excusa para reunirse con amigos y la familia, para pasear por la ciudad. Se reconoce su importancia en la exposición, difusión y comunicación del arte y la cultura, de crear hábitos en relación con el patrimonio y en la llegada a nuevos públicos, especialmente jóvenes. La NM es percibida como un primer contacto de los niños con los museos, como forma de promover el gusto por estos espacios. La NM despierta controversias y tensiones entre las ideas de ‘democracia cultural vs reproducción cultural’, ya que por un lado convoca a un público masivo, y supone una ‘democratización de la cultura’; en tanto que por otro se relativiza ese ‘efecto democratizador’ al sostener que la convocatoria, se limita a la ciudad de Buenos Aires, y dentro de ella, a aquellos sectores sociales de mayor poder adquisitivo o bien, que ya tienen incorporados ciertos hábitos culturales (Bialogorski y Fritz (2004).

Finalmente, señala Gutiérrez (2010) lo que se espera de un programa cultural es que se presente accesible, queda de manifiesto el deseo masivamente expresado de disponer de mediaciones que proporcionen aclaraciones sobre las obras presentadas, especialmente entre aquellos sujetos con menor frecuentación de los museos, la necesidad de explicaciones y de actividades cercanas a las cotidianas, demuestran cuan necesaria es la ayuda pedagógica en los museos.



Imagen 3. Coro en el patio del museo. Museo Histórico Regional. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.



Imagen 4. Milonga y tango en la plaza del museo. Intervenciones en el espacio público. Museo Histórico Regional. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.

3) Cambiar para que nos guste más aún…En esta categoría se analizan desde la perspectiva de los participantes cuáles son aquellos aspectos que no les gustaron y que deberían mejorarse en próximas ediciones. En el Gráfico 6 se presentan los aspectos susceptibles de ser modificados según la percepción de los participantes.

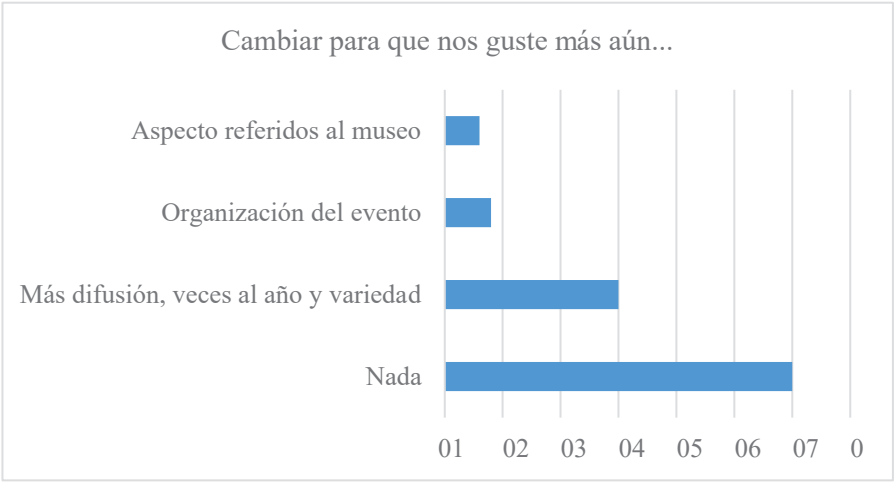


Gráfico 6. Aspectos susceptibles de modificación. Cambiar para que nos guste más aún.

- *Nada.* De los 120 sujetos encuestados, 60 señalaron que no modificarían nada. Es decir, parecería que en general se encuentran satisfechos con la experiencia en la NM. Este dato puede ser corroborado cuando en el cuestionario se ofrece la posibilidad de realizar observaciones sobre aquellos aspectos que el público considerará necesarios. De los 120 sujetos, 107 no realizaron ninguna observación. A modo de ejemplo compartimos algunas respuestas.

Nada, fue muy interesante (Participante 11)
Me sentí a gustó, no modificaría nada (Participante 9)

- *'Más' difusión, veces al año y variedad.* De los 120 sujetos que respondieron el cuestionario, 30 señalaron este aspecto. Uno de los reclamos comunes estuvo relacionado con mejorar la difusión de las actividades, lograr que se realice más veces al año el evento la NM u otro y con mayor variedad de propuestas. A modo de ejemplo compartimos algunas respuestas.

> *Realizarlo más seguido (Participante 6)*
> *Que sea dos veces al año para que venga gente de la zona (Participante 42)*
> *Un poco más de publicidad en los medios (Participante 43)*

- *Organización del evento.* De los 120 sujetos, 8 señalaron que sería necesario mejorar aspectos vinculados a la organización del evento, referidos al tránsito, simultaneidad de las actividades, coordinación con museos de la región, disponer de transporte público y llevar la NM a los barrios o que participen los barrios en la organización.

> *Me parece que está bien planteada, estaría interesante conectar o vincularse con las actividades culturales de la zona y región. Que sea itinerante (Participante 69)*
> *Me gustaría que los eventos sean más organizados y que se distribuyan mejor en cuanto horario. Que no se den todos simultáneamente en un mismo horario (Participante 85)*
> *Coordinar la llegada mediante control de tránsito, principalmente para los del bicitour (Participante 82)*

- *Aspectos referidos a los museos.* De los 120 sujetos 6 señalaron aspectos a modificar en cada museo, referidos a la restaurar fachadas, más iluminación, recepción de los visitantes, aire acondicionado, cartelería orientadora, higiene, entre otros.

> *Me gustaría ver mejor la fachada (Participante 56)*
> *Iluminación a la entrada del Museo (Participante 46)*

Zabala y De Carli (2015) señalaron entre las cosas que no les gustaron a los participantes que hubo demasiada gente, amontonamiento, multitud, sugiriendo por ello que el evento se realice más veces al año o que dure varias noches. Bialogorski y Fritz (2004) encontraron que los participantes sugieren cambios de orden práctico que permitan recorrer la mayor cantidad de museos posibles, y además, señalaron que sería interesante extender la propuesta a más de un día al año. Melgar, Elisondo y Chiecher (2016) destacaron que los aspectos que cambiarían los visitantes refieren a mayor tiempo disponible para recorrer el museo, soporte sonoro para las explicaciones del guía, más días y horarios de apertura del museo e incentivar la mayor participación de jóvenes y niños. Por otro lado, refirieron a la importancia de generar una recepción adecuada, por ejemplo a través del ofrecimiento de un servicio de cafetería.

Finalmente se destaca que algunas personas consultadas mencionaron que sería interesante ofrecer 'suvenires de los museos al público', que 'está bueno que se fomente la visita a museos', que se 'hagan actividades para compartir con la familia y amigos', sería interesante 'ofrecer transporte público' y lograr 'participación de los barrios'. Resultados similares fueron señalados por Bialogorski y Fritz (2004) en relación con los cambios sugeridos respecto a la posibilidad de organizar la NM por barrios, ofrecer información que ayude a organizar los recorridos (guías), mayor difusión de los contenidos de cada

museo, entre otros. Lograr mayor difusión del evento, programar visitas guiadas en todos los museos que participan, que se ofrezcan buses que conecten los diferentes recorridos.

4) Compartir. En esta categoría identificamos si las personas asistieron a la NM solas o en compañía de otros. Nos interesó conocer este aspecto ya que desde los planteos de Falk y Dierking (2000) y Falk (2009) la facilitación sociocultural es una de las dimensiones características de las experiencias en museos. Dentro del cuestionario se consultaba al público con quién había asistido al evento. Se ofrecían alternativas de repuestas cerradas con las siguientes opciones: solo, con mi familia, con amigos y 'otros'. Se podía indicar más de una opción. En el Gráfico 7 se presentan los aspectos sociales.

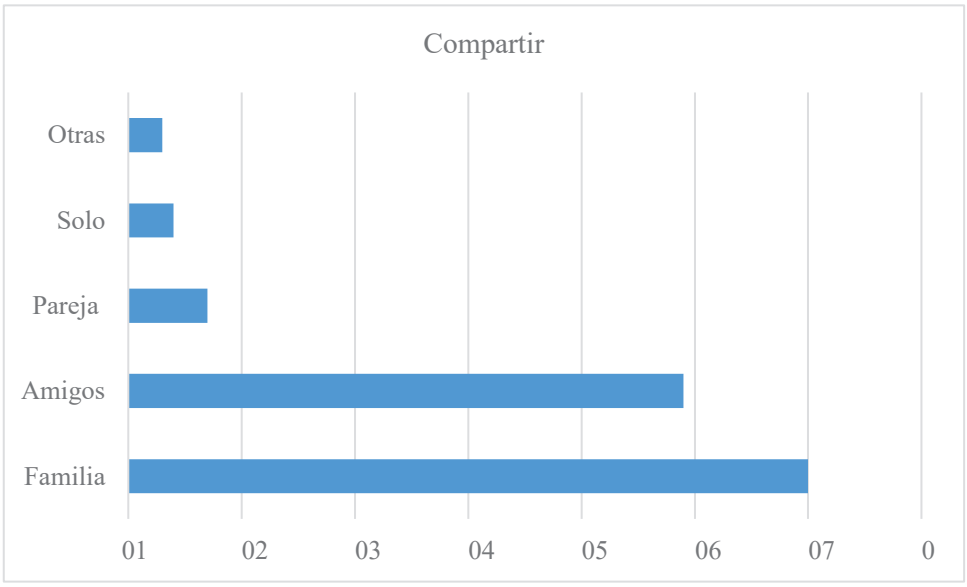


Gráfico 7. ¿Con quién asistió al evento? Compartir.

La mayoría de los sujetos responde que asistieron al evento con familia (60 sujetos), amigos 49 (sujetos), con la pareja (7 sujetos), solo (4 sujetos), 'otros' que no se especifican (3 sujetos). Al considerar los aspectos sociales por museo podemos observar: a) en el MTA la mayor cantidad de sujetos asisten con la familia y amigos); b) en el MBA se encuentran todos los sujetos que responden haber ido con la pareja y la mayoría de los que responde ir solos; y c) en el MHR más de la mitad de las personas que responden el cuestionario van en familia.

Similares resultados se recabaron en los estudios de Zabala y De Carli (2015) y Melgar Elisondo y Chiecher (2016), en los que se observó que la gran mayoría de los participantes asiste al evento acompañado por familiares y/o amigos. Según Bialogorski y Fritz (2004) el 40% asistió con amigos, en familia, un 29%, y en pareja el 20%, uno de los conceptos que construyen los entrevistados en torno NM, se centra en el espíritu de comunidad que despierta la participación en el evento.

La NM se presenta como una oportunidad para captar a los *visitantes ocasionales* (Hood, 1983) aquellos que les interesan las actividades centradas en las familias, compartir tiempo con otros, sentirse a gusto, cómodos, pasarla bien principalmente en compañía de otros. Por otro lado, en términos de Doerning (2010) muchos visitantes se acercan en búsqueda de *experiencias sociales,* porque quieren pasar tiempo con los amigos, con la familia, con

otras personas, observar cómo los hijos aprenden cosas nuevas; o también en términos de Falk (2009), para *facilitar experiencias* a otros. La NM se presenta como una ocasión de facilitar experiencias sociales y con otros.



Imagen 5. Actividad para niños. Museo Histórico Regional. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.



Imagen 6. Haciendo pan en el museo. Museo Histórico Regional. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.

5) Experiencias previas en la NM y los museos. De los 120 sujetos, solamente 12 participaron en ediciones anteriores del evento en la ciudad u otras ciudades, en tanto que 108 no participaron nunca (es decir que la edición 2016 fue su primera vez). No respondieron este ítem 5 personas. Los sujetos que participaron en ediciones anteriores, no realizaron apreciaciones sobre mejoras en la tercera edición, solo respondieron que sí o no habían participado. En el Gráfico 8 se presentan las experiencias previas de participación en la NM.

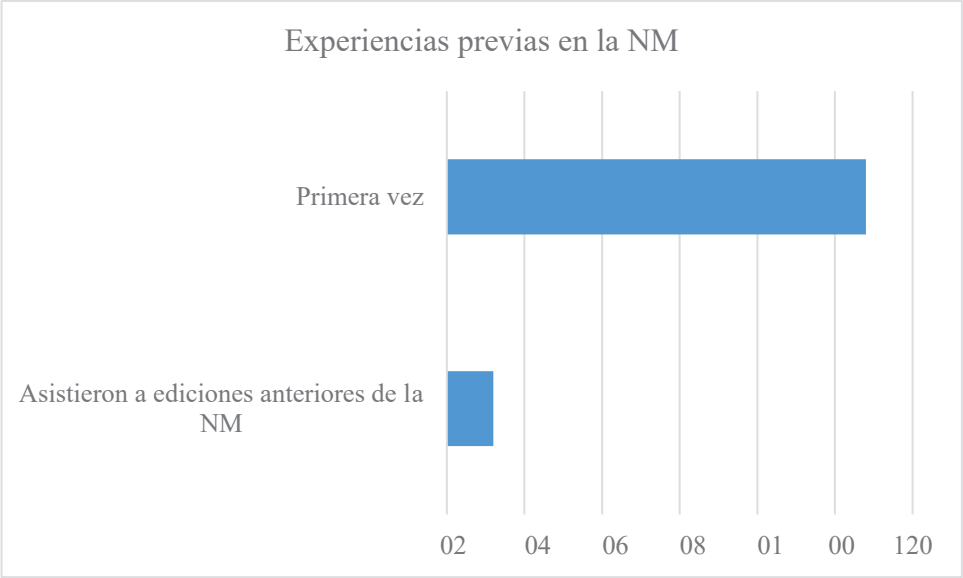


Gráfico 8. Experiencias previas en la NM.

Con relación a las experiencias previas en los museos fuera de la NM, se observó que de los 120 sujetos encuestados, 48 era la primera vez que asistían a uno, en tanto que 72 ya habían tenido experiencias previas en los museos visitados. (Ver Gráfico 9) Considerando las ocasiones previas a la NM en las que habían visitado los museos, se mencionaron: a) para participar de diferentes expresiones artísticas y conferencias –muestras y exposiciones de pintura, conciertos, teatro, cine, conferencias- (29 sujetos); b) aspectos vinculados a la frecuencia -siempre, a veces, frecuentemente, el año pasado, hace varios años- (13 sujetos); c) con la familia, desde la infancia, con la escuela, con los amigos (11 sujetos) y d) en ediciones anteriores de la NM (2 sujetos). En el Gráfico 10 se observan las ocasiones previas de visita a museos fuera de la NM.

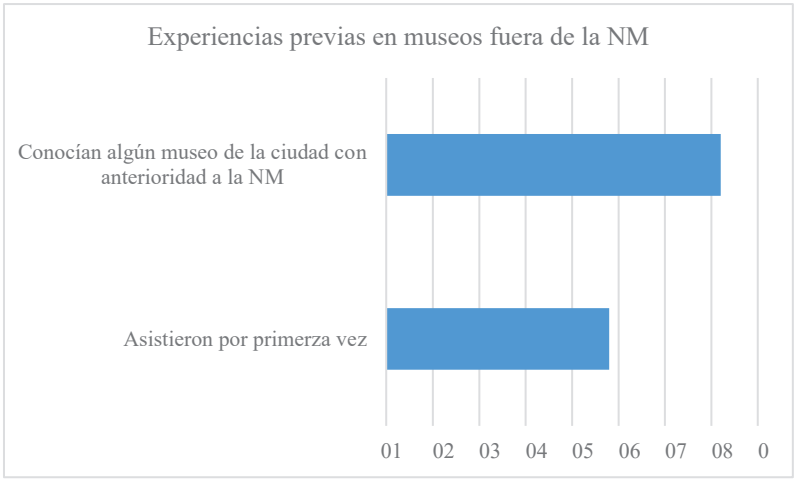


Gráfico 9. Experiencias previas en museos fuera de la NM.

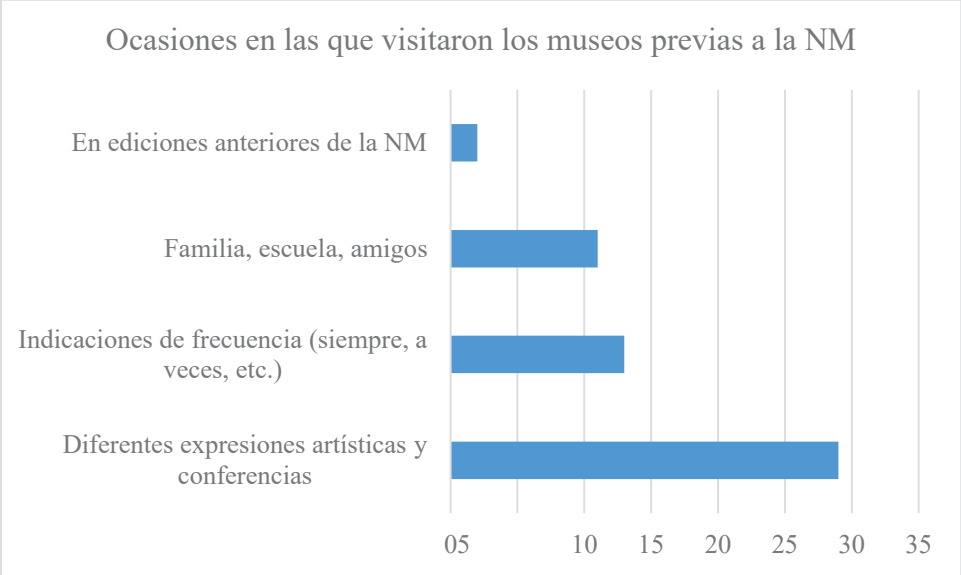


Gráfico 10. Ocasiones en las que visitaron los museos previas a la NM.

De los 72 sujetos que señalaron que conocían con anterioridad los museos, 21 corresponden al MTA, 12 al MHR y 39 al MBA. Por otro lado, de los 48 sujetos que visitaron por primera vez los museos durante la NM, 25 corresponden al MTA; 9 al MHR y 14 al MBA. La NM se presenta como un evento que intenta captar nuevos públicos, en este sentido, solo en el caso del MTA hubo más personas que señalaron que no conocían previamente el museo y que lo hicieron por primera vez durante la NM. Más de la mitad de las personas encuestadas mencionaron asistir por primera vez al museo durante la NM (25 de 46 sujetos). Por otro lado, en relación con las ocasiones previas de visita a la NM, parece que el público que visita el MTA lo hace en grupos, ya sea con la familia, los amigos y principalmente las escuelas. Uno de los aspectos que señalaron algunos encuestados fue que han querido visitar el museo en otras ocasiones y se encuentra cerrado.

El público del MBA se presenta como un público asiduo, que frecuenta en más de una ocasión el museo y lo hace para participar de diferentes actividades que incluyen el contenido permanente y temporal, así como actividades artísticas diversas. De los 72 sujetos que responden conocer el museo con anterioridad a la NM, 39 fueron entrevistados en el MBA. De los 53 encuestados, 39 ya conocían con anterioridad a la NM el MBA. Por otro lado, al considerar las ocasiones de visita, 8 refieren a la frecuencia (siempre que pueden, varias veces, muchas) y 25 sujetos a la participación en propuestas de expresiones artísticas diversas y conferencias.

Finalmente, con el MHR sucede algo similar que con el MTA. De los 21 sujetos encuestados, 12 mencionan que ya conocían el museo con anterioridad y 9 que lo conocieron durante la NM. Es decir, que casi la mitad de las personas señalaron que la NM se presentó como una ocasión para conocer el MHR. Por otro lado, al considerar las ocasiones previas de visita a la NM, los sujetos señalaron que los visitaron con la escuela y la familia, en actividades especiales como ferias y en la NM de ediciones anteriores.

Considerando las experiencias previas en museos y en la NM, Bialogorski y Fritz (2004) señalaron que cerca del 70% de los entrevistados ha visitado museos esporádicamente o nunca. Un porcentaje similar afirmó por su parte, no haber visitado antes el museo en el cual se encontraba. Con respecto a la asistencia al evento NM, los porcentajes de visitantes que han participado o no, de ediciones anteriores son muy parejos.



Imagen 7. Recorrido por el Museo. Museo Tecnológico Aeroespacial. Tercera Edición de La Noche de los Museos. Imagen de autoría propia.

6) Medios de difusión. Un ítem dentro del cuestionario administrado refería a los medios de difusión por los que las personas tomaron conocimiento del evento. Se ofrecían diferentes alternativas de respuestas entre las que los participantes podían optar por más de una. Las opciones fueron: medios masivos de comunicación (radio, televisión, diario), Facebook del evento, Facebook del museo, guía cultural, afiches y otros.

De las opciones presentadas en el cuestionario, la red social Facebook fue en mayor proporción el medio indicado para tomar conocimiento del evento (38 sujetos). Del público que señaló este medio, 33 sujetos refirieron al Facebook del evento, mientras que 5 personas consultaron el Facebook de los museos. Luego señalaron medios masivos (17 sujetos), guía cultural (12 sujetos) y afiches (4 sujetos). La opción 'otros' permitió identificar canales alternativos de difusión, tales como amigos (12 sujetos), ámbitos laborales (12 sujetos), familia (10 sujetos), transitando y de casualidad (5 sujetos). Todos ellos pueden enmarcarse dentro del conocido 'boca en boca'. Además se mencionaron invitaciones por la Universidad Nacional de Río Cuarto (4 sujetos), invitaciones generales de los artistas que participaron y por la escuela de arte (6 sujetos), por otros sin especificar (2 sujetos) y por whatsapp (1 sujeto). No respondió este ítem 1 sujeto. En el Gráfico 11 se visualizan los medios de difusión señalados por los participantes.

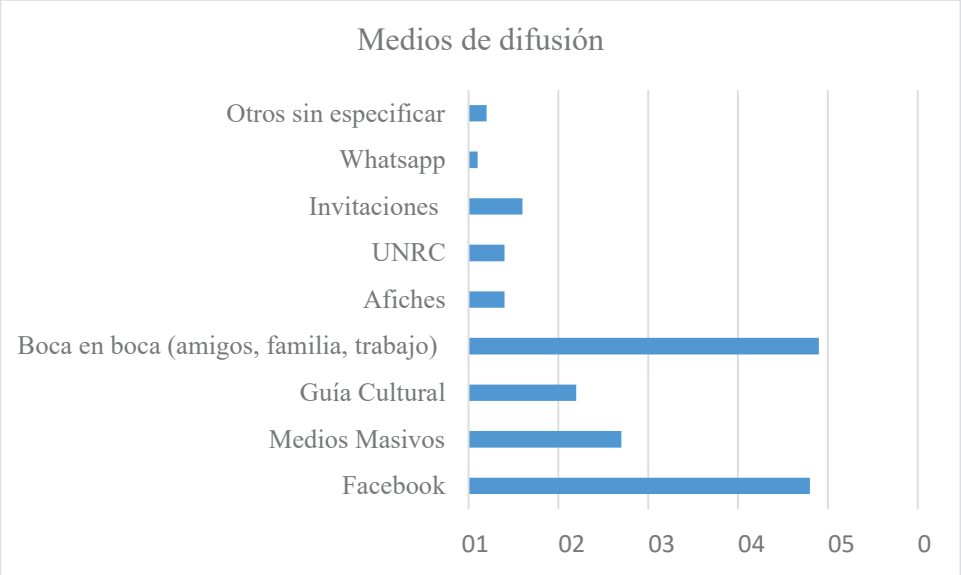


Gráfico 11. ¿Cómo se enteró del evento? Medios de difusión.

Facebook es sin duda la red social que mayor popularidad ha alcanzado a nivel mundial y en nuestro país en particular. En Argentina, casi el 53% de la población tiene una cuenta, unos ¡28.000.000 de personas! Padres, hijos y abuelos tienen un perfil en Facebook, generando desde allí, un estilo de participación y socialización donde se comparten emociones, humor, pensamientos, acontecimientos, entre otros (Chiecher, 2014). Los medios digitales van ganando efectividad a los tradicionales impresos como folletería y afiches, destacándose su reducido costo económico y su amplia llegada a audiencias masivas. En el estudio de Zabala y De Carli (2015) tanto *internet* como el *boca en boca*, son señalados como los medios de difusión con mayor efectividad desde la perspectiva de los encuestados.

Cabe destacar, que existen otras redes sociales que pueden ser empleadas para campañas de promoción de la NM (por ejemplo *Twiter* e *Instagram*). Las potencialidades de las redes sociales no están siendo aprovechadas de manera completa por los museos, Caerlos Mateo, Viañarás Abad y González Valle (2017) señalan que es necesario: a) mejorar el diseño y ejecución de campañas digitales, los museos generan contenido específico pero de forma insuficiente y desigual, b) se observa un desaprovechamiento de las herramientas que la redes sociales poseen; es necesario capitalizar los hitos que generan visibilidad, la NM y el Día Internacional de los Museos son fechas significativas en las que debería reforzarse la comunicación para conseguir notoriedad; c) se observa poco contenido social, prima el contenido propio del museos frente al compartido, cuando en redes sociales se valora la mención a otros usuarios, hay un predominio de la información frente a la participación, d) se visualiza poco aprovechamiento del poder comunicativo de la imagen. En síntesis, señalan que si bien los museos han incorporado las redes sociales en su gestión, el diseño de estrategias de comunicación online y su ejecución es compleja y requiere de competencias específicas. Es necesario crear una identidad, una marca digital coherente con la real, que permita un diálogo con los públicos del museo, donde no solo informen, sino que se sientan partícipes de la construcción del discurso a través de los contenidos y la participación.

5.- Consideraciones finales

La NM es un evento que tal vez, por sus particularidades, atrae a públicos diversos. Tal como se ha observado en el presente estudio y en otras investigaciones (Zabala y De Carli 2015; Bialogorski y Fritz, 2004) participan de la NM hombres y mujeres diferentes edades y ocupaciones. La NM no solo atrae a público especializado en las temáticas abordadas sino que invita a grupos diversos a acercarse a los museos. En este sentido, ofrece oportunidades de acercar los museos a la sociedad, tal como sostienen Zabala y De Carli (2015), pretende activar la comunicación entre los museos y la sociedad, generando procesos de apropiación de esos espacios que aún para muchos visitantes sigue siendo el lugar de un sector social privilegiado y distinguido, que tienen conocimientos de la disciplina base del museo.

La diversidad de los grupos también se vincula con la variedad de motivaciones e intereses que promueven la participación en el evento. La curiosidad aparece como el motor principal de la participación, la propuesta de la NM parece despertar en el público cierta inquietud y deseo de conocer. Reconociendo este particular interés de los participantes es propicio generar espacios de co-construccion de aprendizajes en los museos que reconozcan las perspectivas de los participantes. Se trata de ampliar las miradas acerca de los museos y quienes los visitan, reconociendo los procesos de transformación entre sujetos y objetos que se producen durante la participación. Los visitantes no son meros observadores de los objetos y las historias que circulan en los museos sino que los construyen y reconstruyen desde sus propios esquemas y procesos de apropiación de conocimientos (Pérez Meiss, 2014). También desde las redes sociales puede potenciarse la participación social y comunitaria en la generación de contenidos antes, durante y después de la NM (Caerlos Mateo, Viañarás Abad y González Valle, 2017).

Resulta interesante que la mayoría de los participantes asistió al evento con otras personas, la NM es un evento social al que se asiste con otros, *para compartir.* La NM es una fiesta (Bialogorski y Fritz, 2004), es una oportunidad para pasar tiempo con otros en un contexto propicio dado por la nocturnidad del evento, el carácter social de la iniciativa y la diversidad de actividades que se proponen. El carácter social de la NM genera un contexto propicio para el aprendizaje con otros y la construcción conjunta de conocimientos. Siguiendo los planteos de Pérez Meiss (2014) podríamos pensar que la NM es un evento que permite generar rupturas en las formas de entender los museos y los procesos de participación que en ellos se desarrollan. Los visitantes no son espectadores o intrusos, sino activos constructores de conocimientos e interpretaciones sobre los objetos y las historias que se narran en los museos. *Estar con otros*, propicia aún más estos procesos activos de co-construcción de conocimientos. En definitiva, durante la NM los visitantes construyen y reconstruyen los museos y sus historias (Elisondo y Melgar, 2015).

El contexto social se convierte en una dimensión relevante para la participación en la NM, el público destaca la importancia de la interacción con otros conocidos y desconocidos, solicitan más actividades para la familia, para compartir con amigos, con niños. Señalan el clima emocional generado, destacan la predisposición de los educadores de museos durante esa noche, la recepción, las sonrisas, los no silencios. La interacción social es considerada una parte central de la experiencia y aprendizaje en museos (Falk y Dierking, 2000; Alderoqui y Pedersoli, 2011).

La NM es percibida como espacio para compartir, para estar con otros, en este sentido, señalan Alderoqui y Pedersoli (2011) que los museos se preocupan cada vez más en construir espacios para alentar las conversaciones entre desconocidos y el intercambio entre amigos y familia. Durante la NM pueden intensificarse los modos en que las personas pueden *juntarse*, es posible diseñar espacios para padres y niños, espacios destinados explícitamente al intercambio entre desconocidos, lugares y ambientes para sentarse a conversar, para jugar para emocionarse.

Variedad, diversidad y novedad, son valoradas por los participantes de la NM. Señalan que les gustan la cantidad y variedad de propuestas, la diversidad de expresiones artísticas, las actividades inesperadas que los sorprenden. Desde una perspectiva de las neurociencias Ballarini (2015) sostiene que la novedad tiene un papel clave en el proceso de aprendizaje, a tal punto que sin el efecto de la novedad muchas memorias jamás se consolidarían y se perderían por siempre en el olvido. La novedad suele estar ligada a la curiosidad. Cuando una situación excede nuestro conocimiento, cuando nos sorprende, es posible que se genere el etiquetado conductual, es decir, un mecanismo fisiológico que nos permite guardar de forma segura y perdurable la información.

Desde las teorías de la creatividad, lo inesperado también cobra especial interés. Las actividades inesperadas se caracterizan porque rompen con lo cotidiano, desestructuran en la medida que no se adaptan a las expectativas sobre un lugar, comprometen afectivamente a las personas, propician la autonomía, control, apropiación y transformación de los procesos de construcción de conocimientos (Elisondo, Rinaudo y Donolo, 2011). Desde múltiples aristas -las neurociencias, las teorías de la creatividad y la educación- se observa que las sorpresas, lo novedoso y lo inesperado promueven el recuerdo, el aprendizaje y la vivencia de experiencias y emociones significativas (Melgar, et al. 2016). También Alderoqui y Pedersoli (2011) señalan la importancia de generar experiencias que permitan experimentar, jugar, disfrutar, desafiarse cognitiva, emocional y socialmente, involucrar al cuerpo, imaginar, entre otras.

Cultura activa dicen los participantes de la NM, reconociendo el valor de las intervenciones del espacio público, el salir de los museos a las calles, la visibilización de los artistas, la cultura y el patrimonio de la ciudad; la alegría y el clima emocional durante la noche, la participación de muchas instituciones culturales incluidas la universidad, la incorporación de los barrios al evento. En este sentido, retomamos las relaciones entre *ciudad, creatividad y museo*, la NM se presenta como ocasión para la reconstrucción dinámica de la ciudad por parte de los ciudadanos, las ciudades creativas recuperan el valor de los espacios públicos integradores de la población que favorecen el encuentro y el intercambio de ideas, que invitan a su apropiación, que fomentan el redescubrimiento de la ciudad, de sus lugares, de su historia, y que aportan identidad a los ciudadanos (Herrera Medina, Molina Prieto, y Bonilla Estévez, 2013), del mismo modo reconocen las acciones generadas desde las instituciones culturales y educativas como los museos. Acciones que desafían a las mismas instituciones y que invitan a los ciudadanos a vivenciar otras experiencias en torno a ellas (Melgar, Elisondo, y Chiecher, 2016).

De modo general, nos gustaría mencionar apreciaciones sobre las características de los públicos de cada museo analizado en el estudio. El público que asistió al MTA presenta cierto sentido de pertenencia a la institución en la que se encuentra el museo, muestran una valoración sobre la 'identidad militar', los contenidos del museo referidos a objetos especiales como aviones y anécdotas de la vida militar, se reconoce el papel del educador de museo, su predisposición, es un público donde prevalecen los adultos mayores, los hombres y las amas de casa. El público que asistió al MHR valoró fuertemente las actividades destinadas a niños como alternativa a otras propuestas culturales (computadora y televisión), reconoció la participación de la UNRC, la realización de expresiones artísticas diversas inesperadas (circo, tango, coro). El público que participó en el MBA se presenta como frecuente, con experiencias previas en el museo, emplean palabras que sirven de indicios del dominio del código artístico (mencionan artistas y obras específicas), muestran ciertas exigencias y refieren al gusto por las actividades culturales, el arte y los museos.

La NM se presenta como una ocasión de consumo cultural, como una política cultural específica. Desde una perspectiva antropológica del consumo observamos que el público consultado significa y valora la propuesta como positiva, satisfactoria. La NM es significada como espacios para compartir, para conocer, para 'vivenciar' la cultura, una fiesta, una oportunidad de 'invadir' e intervenir el espacio público. Sin embargo, los participantes piden 'más': más actividades culturales de los museos similares a la NM, más difusión, más participación de los barrios, más organización y articulación con museos de localidades vecinas, entre otros. También señalan la necesidad de poner a disposición transporte público.

El estudio de las percepciones acerca de las experiencias de los visitantes en la NM desde la perspectiva del consumo cultural, resulta relevante como instrumento para la planificación de futuras ediciones. Los museos pueden generar propuestas que consideren los aspectos valorados y demandas de cambios, los organismos de gestión cultural encargados de la planificación y evaluación pueden convocar a los propios ciudadanos en la organización del evento. Es necesario seguir avanzando en el estudio de los significados atribuidos a la NM desde un enfoque cualitativo de investigación que permite considerar las construcciones de sentido de los participantes. En término de Quevedo (2007) combinar estudios cuantitativos con estudios cualitativos que permitan profundizar en las motivaciones de los consumidores reflejando un mapa social más ligado a las configuraciones de sentido.

Como futuras líneas de investigación es relevante analizar en profundidad motivaciones, valoraciones y acciones de los sujetos en la NM. Asimismo, consideramos necesario avanzar en la comprensión de las experiencias en la NM de públicos que han visitado previamente museos y aquellos que concurren por primera vez en la NM. También proponemos comparar resultados de investigaciones en diferentes contextos nacionales e internacional. Analizar las percepciones y valoraciones de los organizadores, los gestores de políticas culturales y otros grupos interesados en los museos, es una línea promisoria para investigaciones futuras.

La NM invita a públicos diversos, interpela a diferentes sujetos a entrar a los museos. Es una invitación a una fiesta nocturna, donde no son necesarios muchos requisitos para ingresar. Quienes entran lo hacen con diferentes intereses y motivaciones, la única certeza y lo que los unifica, es que no saldrán de los museos igual que como entraron, todos se llevan algo, alguna experiencia, alguna historia…

5.- BIBLIOGRAFÍA

ALDEROQUI, S. y PEDERSOLI, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes.* Buenos Aires: Ed. Paidós.

BALLARINI, F. (2015). REC. *Porque recordamos lo que recordamos y olvidamos lo que olvidamos.* Buenos Aires: Sudamericana.

BIALOGORSKI, M. y FRITZ, P. (2004). "¿Cómo impacta la Noche de los Museos en nuestros visitantes? Un estudio de público en la ciudad de Buenos Aires". Inédito. En línea: < http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/BIALOGORSKI-FRITZ_NOCHE_DE_LOS_MUSEOS.pdf-> [Consulta: 21.04.2017].

BOURDIEU, P. (2010). "*Consumo cultural", en El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 231-241.

COUSILLAS, A.M.; ALTAMIRANO, C.; CARDINAL, Mª.J.; DI FIORE, M.; LÓPEZ, J; RAFFELLINI, P.; RICCI, C. y RUNCIO, M.(1998). "Frecuentación y consumo cultural del público a museos. Aportes para repensar la política cultural en Buenos Aires", *en I Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*. En línea: <http://www. equiponaya.com.ar/congreso/ponencia3-2.htm>. [Consulta: 21.04.2017].

DOERING, Z. (2010). "Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums", Curator. *The Museum Journal,* n. 42, pp. 74-87.

DOUGLAS, M. y ISHERWOOD, B. (1979). *El Mundo de los Bienes. Hacia una antropología del consumo.* México: Editorial Grijalbo.

ELISONDO, R.C. (2015). "La creatividad como perspectiva educativa. Cinco ideas para pensar los contextos creativos de enseñanza y aprendizaje", *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación*, n. 15(3), pp. 1-23.

ELISONDO, R.C. y MELGAR, Mª.F. (2015). "Museos construidos y reconstruidos. Experiencias educativas para la creatividad". *Question,* n. 1(47), pp. 325-341.

ELISONDO, R.C., RINAUDO, Mª.C. y DONOLO, D.S. (2011). "Actividades inesperadas como oportunidades para la creatividad. Contextos creativos en la Educación Superior Argentina", *Revista Innovación Educativa*, n. 11(57), pp. 147-156.

FALK, J. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience.* Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.

FALK, J. y DIERKING, L. (2000). *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning*. Estados Unidos: Ed. Altamira Press.

GARCÍA CANCLINI, N. (1999). "El consumo cultural: una propuesta teórica", en Sunkel, G (compilador) *El Consumo Cultural en América Latina*. Colombia: Convenio Andrés Bello.

GRILLO, M.; PAPALINI, V. y BENÍTEZ LARGHI, S. (2016). "El estudio sobre consumos culturales", En GRILLO, M. PAPALINI Y BENÍTEZ LARGHI S. *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina Contemporánea.* CLACSO. PISAC. En línea: <http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro_detalle.php?id_libro=1210&pageNum_rs_libros=0&totalRows_rs_libros=1150>. [Consulta: 21.04.2017].

GUTIERREZ, A. (2010). "Los museos y sus públicos", en BOURDIEU, P *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 43-51.

HERRERA MEDINA, E.; MOLINA PRIETO, L. F. y BONILLA ESTEVEZ, H. (2013). "Ciudades creativas: ¿Paradigma económico para el diseño y la planeación urbana?", *Bitacora*, n. 22 (1), pp. 11-20.

HOOD, M (1983). "Staying away. Why people choose not the visit museums", *Museum News,* n. 61(4), pp. 50-57.

MELGAR, Mª.F. y CHIECHER, A.C. (2016). "De paseo por un museo virtual. Aprendizajes y valoraciones de estudiantes universitarios", *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, n. 1 (11), pp. 79-89.

MELGAR, Mª.F.; ELISONDO, R.C. y CHIECHER, A.C. (2016). "Ciudades, museos y creatividad. Estudio de público en La Noche de los Museos", *Revista Arte y Ciudad*, n. 10, pp. 31-52.

MELGAR, Mª.F. y ELISONDO, R.C. (2017). "Museos, formación profesional e innovación educativa. Estudio con estudiantes universitarios", *Revista Contextos de Educación*, n. 22, pp. 30-37.

MELGAR, M.ª F.; ELISONDO, R.C.; DONOLO, D.S. y STOLL, R.G. (2016). "El poder educativo de lo inesperado: Estudio de experiencias innovadoras en la universidad". *Cuadernos de Investigación Educativa,* n. 7(2), pp. 31-47.

PAPALINI, V. y MOGUILLANSKY, M. (2016). "Los estudios sobre los públicos de Artes». En Grillo, M. Papalini y Benítez Larghi S *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina Contemporánea.* CLACSO. PISAC. En línea: <http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro_detalle.php?id_libro=1210&pageNum_rs_libros=0&totalRows_rs_libros=1150>. [Consulta: 21.04.2017].

NAVAJAS CORRAL, Ó. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. (2016). "El profesional de la museología social. Competencias, habilidades y futuro para su implicación en el desarrollo territorial", *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, n. 19, pp. 152-173. En línea: <http://www.revistadepatrimonio.es/index19.php>. [Consulta: 21.04.2017].

PEREZ MEISS, J.M. (2014). "El museo Impa como entrecruzamiento de saberes: museología de la ruptura, museos comunitarios y psicología social comunitaria", en *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR.* Buenos Aires 2014. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología. En línea: <https://www.aacademica.org/000-035/519.pdf>. [Consulta: 21.04.2017].

PUEBLA ANTEQUERA, F. (2012). "Enfoques temáticos-conceptuales desarrollados en estudios de público", *Revista de Museología*, n. 55, pp. 50-55.

QUEVEDO, L. (2007). "Consumo y prácticas culturales en América Latina", Documentos. Universidad Nacional de Tres de Febrero. En línea: <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2007/>. [consulta: 21.04.2017].

WORTMAN, A. y BAYARDO, R. (2012). "Consumos culturales en Argentina", *Alteridades*, n. 44 (22), pp. 11-21. En línea: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172012000200002 >. [Consulta: 21.04.2017].

SCHMILCHUK, G. (2012) "Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia", *Alteridades*, n. 22 (44), pp. 23-40.

SECRETARÍA DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN. (2005). *Sistema Nacional de Medición de Consumos Culturales*, libro 1, Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación, Buenos Aires.

SONEIRA, J. (2006). "La Teoría fundamentada en los datos" (Grounded Theory) de Glaser y Strauss", en Vasilachis de Gialdino, I. (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa,* pp. 153-173. Barcelona: Gedisa.

SUNKEL, G. (2002). "Una mirada otra. La cultura desde el consumo", en Mato, D (Compilador) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.* CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc>. [Consulta: 21.04.2017].

ZABALA, Mª.E. y DE CARLI, Mª.C. (2015). "La "noche" construida por los visitantes del Museo de Antropología FFyH-UNC. Caso de estudio, la Noche de los Museos", *Revista del Museo de Antropología,* n. 8 (1), pp. 125-132.

Anexo 1. Cuestionario General. Ejemplo Museo de Bellas Artes

El siguiente protocolo nos ayuda a conocer sus opiniones sobre la Noche de los Museos para poder mejorar el evento en futuras realizaciones. ¡Desde ya esperamos contar con su ayuda!

Edad:

Hombre Mujer

Ocupación:

Datos de Contacto. Correo electrónico: ……
Otro: …….

1) ¿Cómo se enteró del evento? Marque con una X. Puede marcar más de uno.
Por medios masivos de comunicación (radio, televisión, diario)
Por afiches
Por Facebook del evento
Por facebook del museo
Guía Cultural
Otro ¿Cuál? Mencionar

2) ¿Con quién asistió? Marque con una X (puede marcar más de una opción).
Solo
Con mi familia
Con amigos
Otros. Mencione

3) ¿Qué lo motivó a participar de La Noche de los Museos? Marque con un X (puede marcar más de una opción)
Me dio curiosidad
Me gustan los museos y no puedo visitarlos en los horarios de día porque trabajo.
Fui a la noche de los museos en otras ciudades
Conocía el evento pero nunca participé
Otros. Mencione

4) ¿Qué fue lo que más le gustó de la Noche de los Museos?
5) ¿Qué modificaría de la Noche de los Museos?
6) Si participó en ediciones anteriores de la Noche de los Museos ¿reconoce alguna mejora? ¿De qué tipo?
Museo Municipal de Bellas Artes

7) ¿Es la primera vez que visita este museo?
Si ……..No……
¿En qué otra ocasión lo visitó?

8) ¿Cómo llegó? Marque con una X
En colectivo gratuito Por mi cuenta

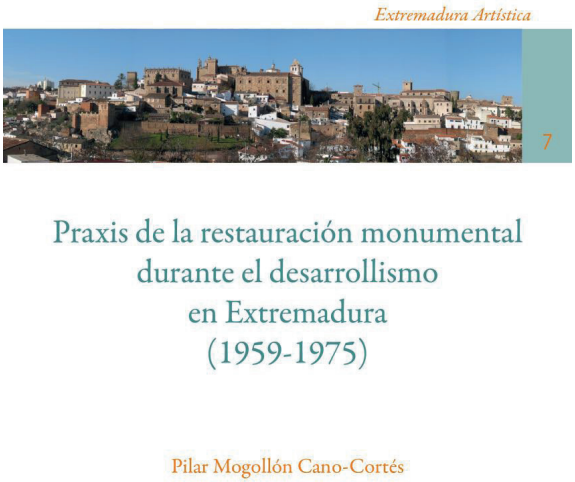
9) Podría mencionar dos cosas que le hayan gustado esta noche del museo
10) ¿Descubrió algo que no conocía? Mencionar

11) ¿Qué fue lo que menos le gustó esta noche del museo?
12) ¿Desea realizar alguna otra observación?

13) ¿Podríamos contactarnos con usted para responder otras preguntas para realizar investigaciones sobre el aprendizaje en museos? Si responde que sí, no olvide dejar un contacto.

Reseña bibliográfica

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975).* Cáceres: Colección Extremadura Artística. Editorial de la Universidad de Extremadura, 2017.



María Pilar García Cuetos
Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Oviedo

Palabras clave: Historia de la Restauración. Extremadura.

Keywords: History of Restoration. Extremadura (Spain).



María Pilar García Cuetos

Catedrática del Área de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo. Anteriormente ha ejercido como profesional libre de la restauración monumental (1983-1993).
Profesora colaboradora honoraria del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la ETSA de Sevilla. Profesora en máster y doctorado en las Escuelas de Arquitectura de La Coruña y Sevilla, en las universidades Politécnicas de Valencia y de Barcelona, en las Facultades de Ciudad Real Toledo, Zaragoza, Granada, Santiago de Compostela y en las universidades Pablo de Olavide de Sevilla y Complutense de Madrid. Profesora invitada y ponente en encuentros científicos nacionales e internacionales.

Ha realizado varias estancias de investigación y docentes nacionales e internacionales. Ha sido Investigadora principal en cuatro proyectos de investigación, tres de ellos del Plan Nacional de I+D+I. Ha participado en otros cuatro proyectos de investigación y en dos redes científicas, una nacional y otra internacional de excelencia.

Es socia fundadora y miembro del consejo directivo de la Academia Libre de Profesionales de la Restauración Monumental de España, Academia del Partal.
Ha sido miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de Asturias desde agosto de 1995 hasta junio de 2003 y de la Comisión de Patrimonio del Principado de Asturias desde octubre de 1999 a julio de 2002. Actualmente es vocal del Consejo Directivo del Comité Español de Historia del Arte (CEHA) desde octubre de 2016.

Premios: Mención del Premio Asturias de Arquitectura por la labor del equipo multidisciplinar del proyecto de restauración de las Capillas del Monsacro, Morcín Asturias. Premio Juan Uría Ríu sobre temas de investigación Asturiana. Premio Extraordinario de doctorado de la Universidad de Oviedo. Premio Aula de Paz UNESCO de Mieres del Camino por su aportación a la defensa y difusión del patrimonio asturiano.
Coautora y coordinadora de un producto científico con registro: Base de datos de la restauración monumental en España 1939-1958 y autora de otras más de cien publicaciones científicas

Contacto: gcuetos@uniovi.es

Pilar Mogollón, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura y especialista en historia de la restauración, nos presenta su última investigación sobre los procesos restauradores que han definido las intervenciones llevadas a cabo en el patrimonio monumental extremeño en unos años fundamentales. Se trata de unas décadas definidas por la superación de las labores reconstructoras vinculadas a la posguerra y el primer franquismo, y determinadas por la nueva valoración de nuestra herencia monumental vinculada con los procesos económicos del desarrollismo y la difusión del turismo.

Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación Los arquitectos restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea (Ref.: HAR2015-68109-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) y los Fondos FEDER y Cartografía digital de la restauración monumental en Extremadura durante el período del desarrollismo franquista (1959-1975) (Ref.: IB16130) financiado por la Junta de Extremadura, Consejería de Economía e Infraestructuras, y la Unión Europea, en el V Plan Regional de Investigación. Se trata, pues, de una investigación estrechamente vinculada con las nuevas líneas de investigación de la historia del Arte, que aborda el estudio de la arquitectura con toda la suma de sus complejas estratificaciones históricas, incluidas, como es lógico, las operaciones de restauración.

También contribuye a definir la modernidad de esta investigación su forma de presentarnos los resultados del estudio. Lejos de la tentación de hacer una revisión más próxima a la enumeración de corte notarial y de ofrecernos ejemplos que en muchos casos pueden resultar reiterativos, Pilar Mogollón ha realizado una síntesis de alto rango científico, nos presentan una medida y certera selección de casos. Por medio de ella, es posible acercarnos al panorama complejo y amplio de la restauración monumental en Extremadura a lo largo del arco temporal ceñido entre 1959 y 1975. Esa labor de sistematización y de selección no puede hacerse, como evidencia este trabajo, sin tener una visión amplia y madura del panorama. Esa sólida base se hace patente a lo largo de la lectura de este libro y constituye una de sus cualidades sustanciales.

En cada uno de los capítulos se aborda un caso concreto y también un problema específico de la restauración arquitectónica, de manera que se nos acerca a las complejas dificultades materiales y técnicas, a las decisiones de proyecto y al contexto cultural que siempre determina todas las intervenciones. Esa forma de afrontar el análisis pone de manifiesto, como decía, tanto el conocimiento particular de la realidad extremeña, como del panorama general de la restauración española del momento. Y en este sentido, al inicio del libro Pilar Mogollón explica de forma clara y precisa cuáles van a ser los determinantes generales de todas las restauraciones que tuvieron lugar en nuestro país en unos años decisivos para modelar nuestra memoria construida: “Coincide este periodo con una gran actividad restauradora en la que los conceptos de conservación y revitalización monumental están supeditados a los recursos económicos y a la proyección internacional”. Se trata de una realidad innegable, puesto que el patrimonio monumental fue perdiendo buena parte de su valor simbólico, instrumentalizado en los años del primer franquismo, para convertirse en una herramienta al servicio de una nueva planificación de la economía española vinculada al turismo y la explotación de nuestro patrimonio cultural como un activo a rentabilizar. Es interesante señalar, por lo tanto, que las reflexiones y las lecciones que podemos extraer de esta investigación no pueden ser más oportunas en el momento en que vivimos,

cuando de nuevo el turismo relacionado con el patrimonio cultural cobra protagonismo y es visto como una necesaria alternativa a la crisis económica. De esta forma, creo que aprender de los errores y excesos del pasado, puede ayudarnos a afrontar el futuro de nuestras políticas patrimoniales de forma más coherente y sostenible. El análisis crítico que aporta Pilar Mogollón es, por eso mismo, una herramienta que debería tenerse muy en cuenta por parte de las instituciones responsables de la tutela del patrimonio monumental extremeño.

La primera reflexión que se nos propone es la relativa a la conservación de la autenticidad de los monumentos, centrada en el interesante caso del monasterio de Guadalupe, que la autora conoce muy bien. Mediante el análisis de las intervenciones de Luis Menéndez-Pidal, la autora reflexiona sobre los límites de la recreación y la relación de la restauración con la conservación del valor de la autenticidad de los monumentos. Tal y como expone, las restauraciones efectuadas limitan nuestra capacidad de conocer la verdadera imagen de la fachada y de la iglesia del monasterio. La secuencia de imágenes que completa el análisis, nos permite constatar la veracidad de esta aseveración. Una interesante conclusión que se extrae es que, al tratar el tema de la autenticidad, debe abordarse el de la falsedad. Mediante la reintegración de partes, sin tener apenas restos originales, puede recuperarse la autenticidad constructiva, a través de la restauración historicista pueden recrearse valores formales y la materialidad del monumento, pero se crean falsos históricos. Y esto nos introduce en la cuestión de cómo esa imagen forjada por las restauraciones determina la recepción científica del monumento. Estudios como el que nos ocupa contribuirán, sin duda, a elaborar una correcta crítica de autenticidad, tal y como ha expresado magistralmente Gonzalo Borrás Gualis, que nos permita realizar un análisis riguroso, científico, en una palabra, de los monumentos, una vez hayamos esclarecido su evolución. Pilar Mogollón descubre al lector la suma de falsos históricos que se han integrado en la iglesia del monasterio de Guadalupe, de forma que aporta un conocimiento fundamental para su análisis histórico-artístico.

El siguiente caso de estudio que aborda este libro se centra en el conjunto monumental de Cáceres, bajo la dirección del arquitecto González Valcárcel. Tras revisar la serie de intervenciones que nos desvela el análisis de la autora, constatamos de qué manera han configurado y codificado lo que hoy se define como el conjunto monumental cacereño. Tal y como expone ella misma, su objetivo ha sido Identificar los falsos históricos determinados por las demoliciones, restauraciones y traslados a lo largo de los siglos XIX y XX y acercarnos a las claves de la realidad histórica de su paisaje urbano en el que se planificó, ordenó, codificó y configuró un itinerario artístico e histórico como recurso turístico. Se trata de un proceso de restauración centrado en los monumentos los monumentos históricos que, por reunir determinados valores urbanísticos, sumaron a su recuperación la posibilidad de ordenación de un espacio público o la proyección viaria a través de un tejido urbano tradicional, como sucedió en el caso de la Plaza Mayor, la de Santa María y de San Mateo, o con la creación de la plaza de San Jorge. En sustancia, Pilar Mogollón señala, muy acertadamente, que ello contribuyó de manera decisiva a valorar económicamente determinados sectores urbanos. Además, la autora enriquece este capítulo al aportar igualmente relevantes datos y análisis de las intervenciones que desde el siglo XIX fueron dando forma a la ciudad y a los procesos de tutela que, finalmente, establecieron la base sobre la que se llevaron a cabo las restauraciones elaboradas entre 1959 y 1975.

Unida al proceso de restauración y determinándolo de forma directa, se desarrolló la elaboración de itinerarios de marcado carácter turístico, que tuvieron su reflejo en diferentes guías que la autora analiza certeramente y que une la ideal del desarrollo de una urbanística de la restauración monumental, elaborado por Alfonso Álvarez Mora.

Otro aspecto muy interesante que nos aclara esta investigación, es que las intervenciones realizadas en casco monumental cacereño fueron resultado de la participación de diversas instituciones de ámbito local, provincial y nacional y de personalidades que supieron poner en valor la ciudad y sus monumentos. Asimismo, el valor de este caso de estudio más allá de lo local es determinante, ya que la labor restauradora realizada en Cáceres fue reconocida a escala mundial al ser considerada como modelo de puesta en valor de una ciudad monumental en la asamblea internacional de la UNESCO.

El capítulo tercero se dedica a la cuestión del nuevo uso de los edificios monumentales y se centra en el caso de la rehabilitación de un antiguo palacio como Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Este complejo proyecto fue dirigido a lo largo de una década por José Menéndez-Pidal y se completó con la intervención de Antón González Capitel y de Antonio Riviere Gómez. Como bien señala la autora, en realidad no se trataba de rehabilitar un edificio, sino de crear un espacio museístico a partir de unas ruinas. De hecho, el proceso de restauración, o más bien de reconstrucción, corrió parejo a las labores de prospección e identificación de los elementos más destacados del conjunto que hubieran podido conservarse, como es el caso de unos vanos mudéjares abiertos en el muro meridional, y fue precedido de las labores de consolidación de las ruinas. Como concluye Pilar Mogollón, el resultado final de estas intervenciones hace muy difícil discernir el grado de restauración, incluso de recreación experimentado por el monumento y que ha determinado que el recorrido museístico haya quedado supeditado a la realidad arquitectónica del edificio. No obstante, un resultado muy positivo de la instalación del museo en la alcazaba ha sido, precisamente, que ha contribuido de manera decisiva a su recuperación.

Finalmente, el libro aborda el interesante tema del traslado de los monumentos y los muchos problemas que acompañan a estas operaciones, mediante el ejemplo de las ruinas romanas de Talavera La Vieja, que hubieron de ser trasladadas a causa de la construcción del embalse de Valdecañas en el río Tajo. La cuestión misma del traslado de un monumento y su descontextualización han sido largamente debatidas, si bien estas operaciones han sido menos excepcionales de lo que pueda pensarse. En el caso que se analiza, se parte de una primera selección de los restos a trasladar, a pesar de que, como bien aclara Pilar Mogollón, todo el conjunto de las ruinas conservadas había sido declarado Monumento en 1931. Pero esta figura tutelar no impidió, como vemos, el desarraigo de una parte de los testimonios arqueológicos y el abandono del resto. La documentación localizada por la autora nos permite seguir el proceso desde diferentes aspectos, todos ellos igual de interesantes. Este es el caso del debate que precedió a la elección del lugar de su nuevo emplazamiento y los motivos que determinaron la decisión final de trasladar los restos romanos a un lugar cercano a su ubicación original. La compleja operación estuvo rodeada de dificultades y retrasos e hizo precisa la colaboración multidisciplinar de los arqueólogos Antonio García Bellido y Marcelo Vigil Pascual y de los arquitectos José Menéndez-Pidal Álvarez, José Manuel González Valcárcel y Dionisio Hernández Gil.

En sustancia, a juicio de la autora, la metodología aplicada en este caso siguió las pautas establecidas en otros similares, pero con la particularidad de que se optó por una conservación parcial de las ruinas de manera que, lamentablemente, ahora observamos unos restos aislados en un nuevo paisaje remodelado por la presencia de la presa y que nada tienen que ver con el yacimiento original.

En definitiva, este libro aporta un valioso conocimiento que se apoya en un riguroso análisis documental y que se completa con un impecable aparato gráfico nutrido de fuentes inéditas y de imágenes obtenidas por la autora. Los ejemplos acertadamente seleccionados se convertirán en piezas indispensables para completar el panorama de la historia de la restauración monumental en España. Por todo ello, cabe felicitar a Pilar Mogollón por su excelente trabajo y a la Universidad de Extremadura por la publicación de una obra que, firmemente apoyada en el análisis de un patrimonio cercano pero dotado de unos valores universales reconocidos, presenta todas las características de una investigación de obligada referencia nacional e internacional para quienes nos dedicamos al estudio de la tutela y la restauración monumental y para un público más amplio que desea conocer la realidad de su patrimonio más allá de la imagen fijada en la memoria colectiva.