

VISIONES DE LA CIUDAD HISTORIA Y PATRIMONIO

María Concepción Porras Gil

Jorge Lafuente del Cano

(Eds.)



José Luis Lalana Soto

Luis Sazatornil Ruiz

Mariano García Ruiperez

Agustín Azkárate

Antoni Martí Monteverde

Universidad de Valladolid

**VISIONES DE LA CIUDAD.
HISTORIA Y PATRIMONIO**

Serie: INSTITUTO UNIVERSITARIO DE HISTORIA SIMANCAS
COLECCIÓN DE BOLSILLO, nº 28

Visiones de la ciudad : historia y patrimonio / María Concepción Porras Gil, Jorge Lafuente del Cano, ed. ; José Luis Lalana Soto ... [et al.] / Porras Gil, María Concepción, (1961-), ed. lit. Lafuente del Cano, Jorge, ed. lit. Lalana Soto, José Luis, coaut. – Valladolid Universidad de Valladolid, 2022

219 p. ; 20 cm. Colección de bolsillo (Instituto de Historia Simancas) ; 28

ISBN 978-84-1320-211-2

1. Ciudades. 2. Municipios – España. 3. Urbanismo. I. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

711.426

MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL
JORGE LAFUENTE DEL CANO
(Editores)

José Luis Lalana Soto
Luis Sazatornil Ruiz
Mariano García Ruiperez
Agustín Azkárate
Antoni Martí Monteverde

VISIONES DE LA CIUDAD. HISTORIA Y PATRIMONIO



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



Instituto Universitario de
Historia Simancas
Universidad de Valladolid

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

Con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada
(CC BY-NC-ND)

LOS AUTORES. VALLADOLID, 2022

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

ISBN 978-84-1320-211-2

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ÍNDICE

- José Luis Lalana Soto** (Universidad de Valladolid) "DE HERENCIAS, CARGAS Y CADENAS: LA CIUDAD COMO PATRIMONIO"17
- Luis Sazatornil Ruiz** (Universidad de Cantabria) "PAISAJES URBANOS. LA ICONOGRAFÍA DE LAS CIUDADES ESPAÑOLAS DESDE LA COROGRAFÍA AL VEDUTISMO"39
- Mariano García Ruiperez** (Archivo Municipal de Toledo) "LOS AYUNTAMIENTOS ESPAÑOLES Y EL URBANISMO. LOS EXPEDIENTES DE LICENCIAS DE OBRAS PRIVADAS"101
- Agustín Azkárate** (Universidad del País Vasco) "«VITORIA-GASTEIZ / 3KTD». IDEAS PARA SOBREVIVIR A LA GLOBALIZACIÓN EN LAS CIUDADES DEL SIGLO XXI".....155
- Antoni Martí Monteverde** (Universidad de Barcelona) "EL CAFÉ COMO VIDA INTERIOR DE LA CIUDAD" 173

PRESENTACIÓN

Consideramos un espacio cultural elevado acordándolo bajo el término civilización. Sin embargo, en muchas ocasiones obviamos que dicha expresión parte de la raíz *civis*, cuyo significado latino es ciudad. Una circunstancia lingüística que no es baladí, al estar la ciudad en la base de cualquier hecho sociocultural complejo, como tan certeramente supo perfilar Norberg-Schulz en su ya clásico *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*.

La historia del Arte, la geografía y otras disciplinas, han analizado la ciudad desde diferentes perspectivas, siendo la más común el estudio de su vestigio material: el urbanismo. Un trazado que vertebra un modelo de organización vital que nos ayuda a transitar en el tiempo, advirtiendo a partir de la huella de calles, plazas y otros espacios, la evolución de las costumbres de sus moradores o incluso, los vaivenes de su economía.

La ciudad es un gran libro por leer en el que no todo son elementos concretos, existe también una percepción difusa que nos lleva a imaginar el intangible pasado y el presente de ciertas ciudades, con solo pronunciar su nombre. Así, Roma nos conduce a un transcurso lejano, pues Roma es a la par que ciudad real, concepto y mito que remite a un pretérito brillante. Roma es Imperio, es ley, es el orden institucional que, como paraíso perdido, se pretendió reinstaurar tras su caída en el occidente medieval y moderno. Una empresa que legitimó a Constantinopla como «la segunda Roma» y posteriormente a Moscú, como

la tercera. Muchas más son las ciudades soñadas o recreadas en vapores ambiguos. París convertida en la ciudad de la luz, la ciudad del amor, erigiendo un imaginario sentimental acompañado de un *collage* de paisajes urbanos, capaz de emocionar a quienes nunca la han visitado.

Tal y como dejó escrito Aldo Rossi, «a ninguna ciudad le ha faltado nunca la percepción de su propia individualidad», un *genius loci* cuya fuerza supera la realidad sustituyéndola por la magia de un reflejo anímico, como ocurre con Bagdad, Trebisonda o Samarkanda.

Asimismo, en lo palpable, lo concreto, la materialidad urbana muta y se fuga, perturbada por nuestra apreciación. No nos engañemos, no ve lo mismo quien vive un entorno, que aquel que casualmente lo inspecciona, y en este caso, al cabo de la percepción del autóctono, es crucial de igual forma, la del ajeno que lo explora. No es sencillo describir, acotar, definir la ciudad, las ciudades, pues son concreción formal y a la par relato. Son normativa legal y administrativa, al unísono que vivencias atadas a la nostalgia. Son, por tanto, tierra como elemento específico y aire como éter intangible. Aquella tierra de Jerusalén que convertida en sólida reliquia llenaba el interior de las *Ampollas de Monza*, o ese aire *L'air de Paris*, que selló en burbujas de cristal Marcel Duchamp transustanciado en sagrado elixir místico. Y es que la ciudad, en identidad con el arte, construye un ámbito relacional donde se presencia y evoca la historia, la sociedad, el individuo, el “ahora” y su capacidad para adaptarse al futuro.

Esta apasionante complejidad de la ciudad es lo que se aborda a través de estos cinco ensayos que bajo el título: *La ciudad. Historia y patrimonio*, recogen el desarrollo del Ciclo de Otoño correspondiente al curso 2021/22 organizado por el *Instituto Universitario de Historia Simancas*. Es justo subrayar que, el mérito de esta edición viene de la mano de mi antecesor en el cargo, el profesor Adolfo Carrasco, quien junto a la profesora Olatz Villanueva, secretaria de su equipo de gobierno, han

sido los verdaderos organizadores e impulsores del mismo. Mi labor, por tanto, no ha excedido la de ser recolectora de lo que «otros», Adolfo Carrasco y Olatz Villanueva, con trabajo y acierto habían sembrado. Creo que el resultado ha sido positivo, al contar con la garantía de unos estudios que nos invitan a adoptar una visión múltiple sobre la ciudad, como si la observáramos a través de un caleidoscopio.

En el primero de ellos *De herencias, cargas y cadenas: la ciudad como patrimonio*, José Luis Lalana examina la compleja convivencia entre el patrimonio, los cascos históricos, su ardua normativa y el necesario desarrollo de la propia ciudad en su compromiso ulterior. Una relación que siempre ha sido difícil, pero que en los últimos años se ha hecho demasiado conflictiva. Lalana parte del punto en el que nos encontramos, en el cual, y coincidiendo con la socióloga francesa Nathalie Heinich, hemos pasado de considerar únicamente las catedrales, a valorar, casi en paridad con ellas, una simple cucharilla. Una opción que, *a priori*, puede parecer expresión de una sensibilidad en alza, pero que diseccionada «con bisturí» nos conduce a valoraciones difíciles de conciliar, pues parafraseando a Ortega y Gasset «una herencia no es solo un tesoro, es, a la vez, una carga y una cadena». Y es que, en algunos casos, la normativa existente puede ser uno de los principales riesgos del bien a conservar, una salvaguardia que condiciona su evolución sin tener en cuenta el contexto urbano y la legitimación de otras posibles intervenciones. Por ello, defiende en coincidencia con Gustavo Giovannoni la consideración de la ciudad en su conjunto como monumento, pero sin olvidar que también conforma un organismo vivo. Un planteamiento conciliador que supone separar, pero a la par comunicar, promoviendo planes reguladores que contemplen de manera integral el área a proteger sin desvincularla del resto, ni privarla de funciones compatibles con su morfología y escala.

En el segundo ensayo: *Paisajes urbanos. la iconografía de las ciudades españolas desde la corografía al vedutismo*, Luis Sazatornil nos estimula a recorrer la imagen que «otros» a través

de dibujos, grabados y estampas han divulgado de nuestras ciudades. Se trata de una documentada reflexión sobre la alteridad de la mirada y la construcción de una realidad vinculada a ésta. Un proceso que se remonta a la Antigüedad y atraviesa la Edad Media con la publicación de numerosos y atractivos inventarios de ciudades, paisajes o costumbres, bien en relatos de peregrinaciones, en obras de interés geográfico, comercial, diplomático, o en crónicas regias. Sin embargo, tales relatos carecían en general de ilustraciones originales, siendo el medio principal la escritura; pues las imágenes, en el caso de haberlas, eran prototipos basados en paradigmas de significación múltiple.

El profesor Sazatornil pone a nuestro alcance un apasionante recorrido por vistas urbanas que cruzan la historia desde el siglo XVI, con el nacimiento y desarrollo del que podemos llamar el «retrato de ciudades», hasta la primera mitad del siglo XX con el heterogéneo encuadre de la fotografía. Pero, más allá de lo cronológico, su análisis le lleva a pensar en los motivos que animaron y promovieron este tipo de representaciones, y que más allá de la curiosidad por lo desconocido, se vieron alentadas por otro tipo de motivos. El deseo político de exaltación de los territorios, constatado en el género de *Laudatio Urbis*, la necesidad psicológica de apropiación simbólica y demostración de lo que se tiene o conquista y claro está, las necesidades estratégicas de cara a potenciales enemigos. Fundamentos que nos iluminan sobre el qué admirar y el cómo hacerlo y nos descubren el paso de unas sociedades a otras en función del valor otorgado a formas de poder como fortificaciones, puertos, murallas, o el dado a lo exótico, lo extraño, lo pintoresco, como sucede en la iconografía romántica.

Lo interesante es, que no siendo ninguna de ellas, poseedora de la verdad urbana, pues son retazos subjetivados, su repetición ha generado un imaginario colectivo que ha creado otra realidad/imagen, en paralelo a la ciudad misma.

Una casuística precisa sobre los mecanismos que han permitido o evitado la transformación urbana es lo que Mariano

García Ruipérez desgana en: *Los Ayuntamientos españoles y el urbanismo*. Una prolija investigación que llega hasta nuestros días y pone en conocimiento del lector, la temprana fecha en que las directivas urbanísticas comienzan a dictarse. Una práctica que hunde sus raíces en el derecho romano y que en el caso hispano puede seguirse sin interrupciones desde las Partidas de Alfonso X. No deja de sorprender el temprano desarrollo de esta conciencia cívica que promueve, de forma ponderada, el crecimiento o las formas del caserío, evitando con sus requerimientos desmanes y tratos especulativos.

El carácter propio de estos marcos legales a través de los que se desarrollan las normas, pone de manifiesto la propia autonomía de las ciudades, regidas por las normas dictadas por su república, constatando la ausencia de literalidad en los dictados, así como en la cronología de su implantación. En lo que sí encontramos cierto consenso es en la extensión de estas regulaciones que, más allá de la exclusividad de las obras, se ocupaban también de los oficios propios para realizarlas con supervisión, definiendo la figura de un alarife mayor al servicio de la ciudad, encomienda que en su transcurso evolutivo ha derivado hasta lo que hoy es el arquitecto municipal.

Demandas que han crecido exponencialmente y que, si en el Toledo de inicios del siglo XIV era preceptivo para realizar cualquier alteración en el caserío o la ocupación de la vía, la solicitud de un permiso por escrito, hoy sean necesarios junto a éste, un indeterminado número de informes emitidos por técnicos que, en no pocos casos, determinan que la tramitación de las licencias llegue a ser más fatigosa en tiempo y forma, que la propia obra a ejecutar.

El ejemplo de Vitoria en: *Vitoria-Gasteiz/3KTD- Ideas para sobrevivir a la globalización en las ciudades del siglo XXI*, sirve al profesor Agustín Azkárate para intentar solucionar los problemas más evidentes que la globalización puede suponer en las ciudades. En este punto, la cumbre para el desarrollo sostenible, reunida en 2015 y encargada de aprobar la conocida como

agenda 2030, define 17 objetivos de aplicación universal para conseguir un futuro sostenible.

Lo curioso de toda esta agenda de sostenibilidad es el re-
lego del patrimonio cultural, término que tal y cómo destaca Az-
kárate, no aparece escrito más que una vez. Una cuestión
delicada que debe llevar a su exacta definición y, en función de
ello, a su conservación. Sostiene el autor que el patrimonio es
cuestión de supervivencia y *a posteriori* lo será aún más. Por
ello, es imperativo cambiar los programas que conducen a su
protección, apostando por un patrón interdisciplinar en el que la
ciudad moderna dialogue con su legado histórico y lo comuni-
que, coincidiendo en varias de sus claves con parejas orientacio-
nes desarrolladas por el prof. Luis Lalana en la ponencia inicial.

Este contacto con la ciudad, no ha querido prescindir del
latido íntimo que son sus habitantes. Del protagonismo de los
tránsitos diarios que llevan de las casas al trabajo, del goce de
los espacios públicos, o de las relaciones sociales en el íntimo
refugio de los cafés. Otro sesgo del patrimonio, en este caso in-
tangible y gaseoso, que Antoni Martí Monteverde, profesor uni-
versitario de lengua y escritor, afronta desde la literatura en su
ensayo: *El café como vida interior de la ciudad*, con el que se
cierra este libro.

Ya en la *Comedia Nueva o el Café*, Leandro Fernández de
Moratín ponía al descubierto la moderna novedad que supuso el
consumo del café, no tanto por el exotismo de la bebida, como
por el hecho de que su consumo, externo a la casa, tenía lugar
en locales específicos fomentando la interacción social y la ter-
tulía. De este modo, tal y cómo subraya Martí Monteverde, es
en el café, y al calor de su ingesta, dónde se produce una especie
de «revolución de las lecturas», dado que, periódicos, gacetas
y libros se reparten por sus anaqueles y mostradores. Los clien-
tes los leen y más importante, los comentan promoviendo un
estado de opinión que genera la cultura urbana.

No es sencillo trazar la realidad, menos, cuando ésta es tan
compleja como la que esconde cualquier ciudad, por pequeña

que sea. Un *genius* o espíritu que le otorga su unicidad y existencia diferencial, en la que se entretajan la memoria, la historia y la experiencia colectiva. El escenario en el que habitualmente vivimos, pero al que raramente nos aproximamos de manera reflexiva al sentirlo demasiado cotidiano. Justificaciones más que sobradas para esta propuesta del Instituto Universitario de Historia Simancas, que ha buscado, en coincidencia con la poética aseveración que Martí Monteverde otorga al café, «interrumpir la continuidad de la vida para, desde esa interrupción, pensarla».

María Concepción Porras Gil
Directora del IUHS

JOSÉ LUIS LALANA SOTO
Universidad de Valladolid

DE HERENCIAS, CARGAS Y CADENAS: LA CIUDAD COMO PATRIMONIO

El patrimonio colectivo es un asunto relativamente antiguo, que dataría al menos de la época de la Revolución Francesa, según expone Françoise Choay (2007), en su conocida *Alegoría del patrimonio*.¹ Aunque a lo largo de este tiempo se ha desarrollado el concepto de patrimonio y sus diversas manifestaciones, así como el aparato normativo destinado a garantizar su preservación, en las últimas décadas se puede hablar de una «eclosión» patrimonial, hasta el punto de que el patrimonio y su gestión se han convertido en un tema recurrente en cualquier ciudad o territorio. Un tema habitual, pero también controvertido y polémico, por los condicionantes o limitaciones que

¹ La primera *Commission des Monuments Historiques* se estableció en 1830, pero Choay (2007: 85) cita la recopilación de documentos referidos a la protección de los monumentos históricos entre 1790 y 1795 por Frédérick Rücker, afirmando que la «invención de la conservación del monumento histórico [...] fue anticipada en realidad por las instancias revolucionarias». No obstante, señala también que faltó el paso a la acción.

impone al desarrollo urbano, por su potencial valor como recurso económico o por el profundo componente simbólico y emocional que a menudo contiene.

Esa relación entre patrimonio y ciudad, que siempre ha sido difícil,² se ha ido complicando cada vez más, en parte por el crecimiento generalizado del componente urbano en todo el mundo, pero sobre todo por la extraordinaria ampliación del concepto de patrimonio, que partiendo del monumento tradicional, concebido para perdurar, singular y excepcional, ha evolucionado hasta incluir lo cotidiano y contemporáneo. Parafraseando el título de un libro de la socióloga francesa Nathalie Heinich (2009), hemos pasado de la catedral a la cucharilla. Y argumentar dónde reside el valor patrimonial, en qué características se materializa ese valor y plantear las líneas de gestión para preservar una determinada cucharilla (y no otras) es mucho más difícil y polémico que hacerlo sobre una catedral.

En suma, el patrimonio, capaz de movilizar a la opinión pública, es, sin embargo, un asunto muy complejo, no solo porque sea lícito plantear opciones diversas, sino porque a menudo hay una enorme confusión entre los diversos aspectos que hay que contemplar.

1- LA NATURALEZA COMPLEJA Y MULTIDIMENSIONAL DEL PATRIMONIO

La aproximación patrimonial exige asumir las múltiples dimensiones que confluyen en ella, lo que implica, en primer

² Los yacimientos arqueológicos urbanos constituyen una buena muestra de esta difícil relación. Más extensos y más difíciles de percibir, visual y conceptualmente, por parte de la población en general, la relación entre arqueología y urbanismo ha sido y es conflictiva. Basta, en este sentido, revisar el informe sobre la conservación de la ciudad de Bath (Buchanan, 1968) o seguir en la actualidad la cuestión de la urbanización de la Vega Baja de Toledo, por citar sólo algunos casos.

lugar y antes de todo, la necesidad de separar nítidamente algunos conceptos, en ocasiones demasiado sugerentes, para que puedan ser operativos.

La primera observación que cabe hacer, y quizá sea éste uno de los aspectos más actuales sobre el tema, es lo que podríamos denominar doble naturaleza del patrimonio, que siempre tiene una dimensión material y otra inmaterial. Es cierto que determinados tipos de patrimonio, como el patrimonio natural o el arqueológico en ciertos casos, esta doble dimensión no es tan patente como en la mayor parte del patrimonio cultural, pero incluso en esos casos la mirada humana, la que otorga esa condición patrimonial, no está nunca exenta de significación. En todo caso, y salvo alguna posible y rara excepción, si no están presentes ambas dimensiones es difícil hablar de patrimonio; los objetos están cargados de significados, que son los que les otorgan buena parte de su valor, y los elementos inmateriales (un idioma, una leyenda) muy rara vez carecen de referentes materiales. Puede tener sentido categorizar como patrimonio inmaterial aquellos bienes cuyas manifestaciones sean fundamentalmente intangibles, tal como hizo UNESCO en 2003,³ pero siempre con un sentido operativo, para agrupar bienes similares y facilitar la reflexión y la gestión, pero como norma general, siempre que hablemos de patrimonio deberíamos de considerar ambas dimensiones, que a menudo son inseparables.

Una cuestión más delicada, sobre todo si hablamos de un entorno urbano, es cómo evaluar, cómo calcular cuánto «vale» un bien susceptible de ser considerado como patrimonio. El término valor es, en este sentido, equívoco, porque hace referencia tanto a la importancia relativa de un bien como a la cualidad por la que posee esa importancia. El problema está en que para saber

³ En el año 2003, UNESCO aprobó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, y desde el año 2008, siguiendo una estructura similar a la de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972, se implementaron un sistema de Listas de Patrimonio Cultural Inmaterial y unas Directrices Operativas (<https://ich.unesco.org/es/>). En España existe también un Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

cuán valioso es algo, primero hay que saber por qué lo es, y es ahí donde reside la verdadera dificultad.

En la caracterización patrimonial es frecuente encontrar expresiones superlativas (joya, tesoro); calificar es fácil, pero argumentar las razones que sustentan la calificación no lo es tanto.

Entraremos inmediatamente en este asunto, sin duda espinoso, pero hay que reseñar aquí la base de la cuestión: no todo puede ser preservado. Probablemente ni siquiera es deseable. Tal como señaló Ortega y Gasset (1964: 28) a propósito de la influencia de la cultura clásica en el pensamiento europeo, es decir, sacando la cita de su contexto original para aplicarla al patrimonio urbano, «...una herencia no es solo un tesoro, es, a la vez, una carga y una cadena». Porque el progreso es una característica de las sociedades humanas, y «sólo progresa quien no está vinculado a lo que ayer era, preso para siempre en ese ser que ya es [...pero...] el progreso exige que esta nueva forma supere a la anterior, y para superarla la conserve y aproveche...» (Ortega y Gasset, 1964: 42).

En suma, es preciso seleccionar nuestros «tesoros», caracterizarlos y calificarlos, y eso es algo que hacemos nosotros, con nuestros criterios y desde nuestra época, teniendo presente que no sólo se trata de identificar qué tesoros hemos heredado, sino también plantear qué cargas y qué cadenas podemos asumir. Y ello nos lleva a la cuestión esencial del discurso patrimonial: argumentar el porqué de esa selección, esto es formular los «valores» de un bien, y sentar las bases para su preservación, identificando los atributos en los que esos valores se manifiestan. Sin embargo, incluso en documentos cuya finalidad es netamente patrimonial, esta cuestión esencial se soslaya o se da por supuesta, como si fuera algo evidente.⁴

⁴ Por ejemplo, los Planes Generales de Ordenación Urbana han de contener un Catálogo de elementos arqueológicos y un Catálogo de elementos arquitectónicos protegidos. En este último, las fichas de cada elemento a menudo sólo contienen aspectos técnicos (localización, delimitación y referencia catastral), una

1.1- LOS VALORES DE UN BIEN PATRIMONIAL

Al hablar de valor, por tanto, solemos referirnos a la calificación, la importancia relativa de un bien, pero para poder formular los valores que sustentan conceptualmente esa calificación hay que acudir a algunos conceptos que nos ayuden a precisar la diversidad de los aspectos que confluyen en la caracterización patrimonial.

Para ello puede ser útil acudir a la distinción, ya clásica y siempre controvertida, entre valores intrínsecos y valores instrumentales, siguiendo la denominación de Max Weber. Acudimos a ellos como un artificio operativo, para guiar y organizar las reflexiones, sin entrar en las implicaciones filosóficas de los conceptos,⁵ en la pertinencia o no de considerarlos por separado, o en la aplicación que de los mismos se ha hecho en diferentes campos del saber, de la ética a la estética o la economía.

Simplificando mucho, el valor intrínseco reside fundamentalmente en el propio elemento, y el instrumental en lo que podemos conseguir gracias a él. Dejando aparte, como acabamos de señalar, la interacción profunda que existe entre ambos y todas las implicaciones de llevar al extremo cualquiera de los dos conceptos, se podría decir que las consideraciones patrimoniales descansan generalmente en el valor intrínseco, mientras que el instrumental parece estar teñido de un cierto sentido utilitario. Sin embargo, y por lo que respecta al patrimonio urbano, hay que hacer, al menos, dos observaciones importantes.

En primer lugar, y salvo algunas excepciones, resulta muy difícil señalar *a priori* cuál de los dos puede ser más importante en un caso dado, sobre todo si, como veremos más adelante, partimos de la idea de que, en caso de conflicto, el sujeto de la gestión patrimonial en el medio urbano es la población.

descripción somera y, como mucho y no siempre, algunos apuntes históricos para justificar el grado de protección.

⁵ La Axiología, y sus implicaciones en diversas ramas del conocimiento, ha generado una ingente bibliografía.

En segundo lugar, porque el valor intrínseco no puede circunscribirse exclusivamente a un elemento o conjunto de elementos, considerado como un ente desprovisto de contexto, atemporal y aislado. Desde la perspectiva patrimonial, es precisamente el contexto (temporal, espacial), y la estructura de las relaciones entre elemento y contexto, el principal soporte de la formulación de sus valores.⁶

En referencia a la relación de un bien con su contexto hay que añadir dos aspectos más, en relación a un posible estado original de un elemento y su evolución a lo largo del tiempo. En ciertos casos, y suponiendo que se pueda plantear un estado original claro, el devenir histórico puede haber alterado los valores, un buen ejemplo al respecto puede ser el de la Basílica de Saint-Sernin en Toulouse, restaurada en el siglo XIX por Viollet-le-Duc, recuperando algunas configuraciones que habían sido suprimidas en el siglo XIV, e intervenida de nuevo hace algunos años para eliminar parte de los trabajos de Viollet-le-Duc. ¿Qué es más valioso patrimonialmente, el estado «original» o los trabajos de Viollet-le-Duc? ¿Tiene sentido «des»-restaurar hoy esta Basílica?

Por otra parte, como hemos señalado al principio, el conjunto de bienes susceptibles de ser considerados como patrimonio se ha incrementado notablemente en las últimas décadas, incluyendo algunos bienes para los que la condición patrimonial es una circunstancia sobrevenida, basta pensar en algunas fábricas o minas... y en una parte importante de los conjuntos urbanos patrimoniales.

⁶ Shelly Kagan (1998: 289) desarrolla la idea de que no se debería descartar que las características relacionales puedan desempeñar un papel en la determinación del valor intrínseco en general. El artículo es también una buena muestra de la complejidad de las reflexiones sobre el valor intrínseco y el instrumental, y por lo que atañe a nuestro caso, el patrimonio en general y el patrimonio urbano en particular, quizá deberíamos ir más allá, y plantear incluso que no se pueden plantear los valores intrínsecos de un bien sin considerar todo lo relativo a las relaciones con su contexto (actual y pasado). De hecho, para muchos autores es más correcto hablar de procesos de patrimonialización que de patrimonio.

Un corolario relevante de lo que estamos exponiendo es que los valores, es decir, un elemento concreto, susceptible de ser considerado patrimonio, cambia porque lo hace el contexto social y, con él, la estructura de relaciones, los valores intrínsecos e instrumentales e incluso los bienes «patrimonializables», lo que implica la necesidad de revisar, y, si es caso, reformular los valores patrimoniales.

1.2- EL BIEN PATRIMONIAL Y SU CONTEXTO ESPACIAL

Hay otro tema que, al igual que los que vamos exponiendo, afecta de manera especial al patrimonio urbano: la relación entre el bien y su contexto espacial. Establecer normativas específicas o medidas de protección exige delimitar, afrontar la naturaleza de esta relación y formularla explícitamente, y en el medio urbano esta materia es también compleja. No sólo hay que definir claramente cuáles son los límites del bien a proteger, algo que en ocasiones no es sencillo, sino también los del entorno, por diferentes motivos y con alcance diverso según los casos.

El tema del entorno de los bienes patrimoniales ha sido tratado en muchas obras (Castillo, 1997; González-Varas, 2016), y existe incluso un documento internacional al respecto,⁷ todavía carecemos de una terminología clara para trabajar en lo que constituye hoy uno de los principales retos para la gestión del patrimonio urbano, y seguimos utilizando, en general, los mismos términos para realidades distintas (entorno, ambiente, contexto, medio... e incluso paisaje).

Dejando aparte prácticas (pasadas y no tan pasadas) que, para enfatizar el esplendor de un monumento tendieron a eliminar lo que había en su espacio inmediato, podemos plantear una aproximación a lo que hay «alrededor de» un bien con dos objetivos diferentes: para caracterizarlo adecuadamente o para establecer medidas de protección (Lalana, 2019).

⁷ Declaración de X'ian sobre la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas patrimoniales, ICOMOS, 2005.

En el primero de los objetivos, se puede plantear una clasificación en función de la intensidad de las relaciones entre el elemento y su entorno:

- El espacio inmediato adyacente al elemento, que lo rodea y enmarca, y suele tener una componente marcadamente visual, incluyendo en este apartado las denominadas vistas significativas.

- El conjunto de circunstancias, materiales e inmateriales, que complementan la comprensión del bien.

- Cuando el entorno no solo complementa, sino que es imprescindible para poder comprender el bien, como suele ocurrir, por ejemplo, con la arquitectura vernácula o el patrimonio etnográfico.⁸

- Cuando el valor patrimonial no descansa en un elemento concreto, sino en la estructura de relaciones entre elementos diversos, en cuyo caso habría que acudir al concepto de paisaje cultural, más que al de entorno. En este caso, la relación entre entorno y bien llevaría, incluso, a cambiar la base de la formulación de los valores.

En el segundo de los objetivos, considerando al entorno en términos de «escudo de protección» frente a determinadas amenazas y riesgos, se enmarcarían desde el concepto de entorno de protección más clásico, formulado en ocasiones a partir de una distancia en torno al bien, hasta el de las zonas de amortiguamiento del Patrimonio Mundial.

Las características principales de estos instrumentos de gestión en la actualidad son que no forman parte del bien patrimonial, pero han de ser tratadas siempre conjuntamente con él, que según los casos pueden no ser necesarias, o pueden hacer falta varias zonas distintas, y no tienen por qué ser un ámbito único y continuo que envuelva al bien.

⁸ Sobre la arquitectura vernácula y su conceptualización, ver: Pérez Gil (2016); para el patrimonio etnográfico en general, ver Heinich (2009).

1.3- ALCANCE Y SIGNIFICADO DE LA PROTECCIÓN PATRIMONIAL

Para finalizar con este breve repaso de los principales temas que hay que considerar a la hora de aplicar en la práctica la protección del patrimonio urbano, es necesario abordar algunas reflexiones sobre el alcance que pueden tener los diversos marcos normativos.

Hemos expuesto que el núcleo fundamental del discurso patrimonial lo debería constituir la formulación de valores, por qué hay que preservar un bien, y atributos, qué es lo que se protege específicamente, y que la evaluación, sobre todo en el medio urbano, ha de tener en cuenta tanto los valores intrínsecos como los instrumentales, aunque las normativas, que son necesariamente genéricas, suelen centrarse en los primeros.

Partiendo de que existen instrumentos legales, que establecen unas categorías y unos procedimientos de declaración oficial del valor patrimonial, cuyo máximo exponente sería el reconocimiento de Bien de Interés Cultural (BIC) más otras figuras, según la legislación de cada Comunidad Autónoma, es necesario afrontar una cuestión de fondo, que puede parecer baladí pero genera mucha confusión y tiene implicaciones importantes a la hora de plantear un sistema de gestión: ¿qué es lo que la declaración oficial del valor patrimonial de un elemento pretende? ¿reconocer su valor o prestarle auxilio?

Si la declaración es un reconocimiento y su valía no se garantiza, ni se pretende como objetivo esencial, su preservación material. La declaración no condiciona su evolución, y, como es el caso en la tradición norteamericana, se centra especialmente en la documentación, caracterización y difusión.

Si la declaración es un mecanismo de la colectividad para intervenir y ayudar a resolver problemas externos, que el bien no podría por sí mismo afrontar, lo que debemos de plantearnos es si la declaración, y la normativa que la sustenta, garantiza su preservación. La normativa, en última instancia, está dirigida a

garantizar la preservación, que es el caso más común en el mundo.

En este sentido, la declaración oficial se interpreta popularmente como un reconocimiento del mérito, y se suele señalar a menudo como el fin último de las reivindicaciones patrimoniales, dando por supuesto que la declaración implica ya, por sí misma, la preservación del bien.

Sin embargo, no siempre es posible conciliar ambas perspectivas. La declaración, por sí misma, no implica la preservación, y eso incluso si considerásemos como preservación lo que en realidad es no es sino «conservación utilitaria», una situación muy frecuente. Pero, sobre todo, una normativa que se basa en regular los derechos de la colectividad con los de la propiedad, puede, en ciertos casos, ser un peligro para el propio bien. En primer lugar, si el elemento patrimonial sigue vivo, la normativa de protección puede convertirse en una especie de corsé que condiciona la evolución, podríamos citar en este sentido algunos de los bienes de patrimonio cultural inmaterial como el flamenco o la paella. Y en segundo lugar, las normativas, en general, se adaptan difícilmente a coyunturas diversas. Pensemos, en este sentido, en las normativas de protección de edificios o conjuntos urbanos, pensadas para contener a las presiones del medio urbano (cambios de uso, rehabilitaciones meramente formales, etc.) cuando se aplican a un medio donde tales presiones no sólo no existen, sino que la tendencia es el abandono. A menudo, el equilibrio adecuado del grado de imposición a la propiedad es una de las claves para conseguir la preservación de los bienes, especialmente cuando se trata del tejido residencial de un conjunto urbano.

2- LA CIUDAD COMO PATRIMONIO

Llegados a este punto conviene diseccionar el término patrimonio urbano, que hemos venido utilizando a lo largo de este texto para hacer referencia a lo que en realidad son dos asuntos distintos. Por una parte, el término se utiliza para designar la

parte de la ciudad que tiene valor patrimonial, pero por otra puede servir para incluir todos los elementos patrimoniales, de cualquier tipo o categoría, que se ubican en el medio urbano. Trataremos más adelante sobre esa distinción, y nos centraremos en este epígrafe sobre la primera de las acepciones, la consideración patrimonial de la ciudad, o una parte de la misma, en lo que se ha denominado habitualmente como conjuntos urbanos históricos.⁹

La visión más extendida sobre la cuestión plantea que el concepto de patrimonio urbano, en el sentido del reconocimiento de la ciudad como bien patrimonial. Aunque ya existían antecedentes que reconocían el valor patrimonial o estético de algunos conjuntos urbanos (John Ruskin o Camilo Sitte), el concepto la ciudad como un bien patrimonial específico, puesto que estaba «vivo», se formula en la obra de Gustavo Giovannoni, y especialmente en *Vecchie città ed edilizia nuova*, publicado en 1931.

Giovannoni plantea que un conjunto urbano constituye en sí mismo un monumento, pero es también un organismo vivo, y para conciliar la ciudad antigua y la moderna, plantea el principio de separar comunicando, a través de un sistema global de circulación, de la integración en un plan regulador y de la pluri-polaridad, asignando al área patrimonial funciones, tradicionales o nuevas, compatibles con su morfología y escala.

Para conciliar la necesidad de evolución de un organismo vivo con la preservación de los valores patrimoniales, desarrolla el concepto de ambientismo, partiendo de que no se puede aislar un edificio del contexto edificado en que se inserta, la importancia de la trama viaria, como registro histórico de la ciudad, y la necesidad de establecer cuáles son los «límites aceptables del cambio», el margen de intervención sobre la ciudad histórica, que estaría limitado por el respeto a su *genius loci*.

⁹ También es habitual encontrar la expresión «centros históricos», pero es mucho menos exacta, porque un conjunto histórico puede no haber tenido o no tener en la actualidad funciones ligadas a la centralidad urbana.

Sus ideas influyeron en los primeros documentos internacionales sobre patrimonio, aunque habría que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que fuera tomando fuerza el concepto de patrimonio urbano.

La reconstrucción de algunas ciudades europeas tras la II Guerra Mundial implicó el desarrollo de la visión de conjunto, aunque entendidos todavía como agrupaciones de monumentos. Ante la dificultad de aislar el monumento de su entorno inmediato, se actuó sobre sectores urbanos, actualizando los conceptos utilizados en la restauración arquitectónica, y a menudo como coartada para la recomposición social de determinados ámbitos (Álvarez Mora, 1995).

Surgen también en esta época algunos planes urbanísticos que constituyeron un hito en el tratamiento patrimonial de la ciudad, como el Plan de Asís, de Giovanni Astengo (1955-1958), que, a pesar de que todavía se basa en una visión formal, incluye algunos aspectos interesantes en su trabajo, como la consideración conjunta de los problemas sociales de los habitantes y las patologías de los edificios, o la inclusión en el plan de la viabilidad económica de la ciudad.¹⁰

Mucho más conocido, y objeto de estudio en la actualidad en prácticamente todo el mundo sobre la materia, el Plan de Bolonia, que en realidad es un conjunto de planes de finales de la década de 1960 y comienzos de 1970, y que supuso un verdadero cambio en la forma de ver el patrimonio urbano. Los principios de este plan están explicados en el libro de Cervellati *et al* (1977), y en la obra de su ideólogo, Giuseppe Campos Venuti.¹¹ En esta «nueva cultura de la ciudad», se planteaba, entre otras cuestiones, la necesidad de una visión integrada de toda la ciudad, sin separar el ámbito patrimonial del resto, y de

¹⁰ En la revista *Urbanistica*, que él mismo dirigía entonces, se publicó un número explicando el plan. Ver: Astengo (1958).

¹¹ Aunque la obra de Venuti es muy amplia, los principios rectores de la política de salvaguarda patrimonial, que siguen siendo perfectamente asumibles hoy, se pueden ver en Venuti (1981).

su territorio, y se desarrolló una nueva forma de afrontar la intervención sobre los edificios, basada en el estudio de los existentes y de sus características y la formulación de tipologías arquitectónicas, y no en la catalogación de los edificios existentes o la mimetización formal de los nuevos.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, la cuestión de la ciudad como patrimonio se ha generalizado, y los conjuntos urbanos representan hoy, por ejemplo, más de la tercera parte de los elementos incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial.

Con todo, se puede hablar de dos grandes tendencias en el tratamiento del patrimonio urbano, centrada una en los edificios y otra en los habitantes.

La primera, tratar los conjuntos urbanos históricos como si fueran monumentos, ha sido la predominante, y es a la que se ciñe en general toda la normativa sobre el tema, y en ella el sujeto principal de intervención son los edificios.

Esta visión puede interpretarse como una división de trabajo, esto es, los diversos colectivos profesionales se ocupan de lo que saben hacer, y debería de enmarcarse en un contexto de acción coordinada de profesionales de disciplinas diferentes, algo que desgraciadamente, no es habitual, sobre todo por lo que hace a la coordinación.

Pero también se puede interpretar en otro sentido, que ha sido el más común y que ha tenido en muchos casos consecuencias nefastas para el patrimonio y para la relación del mismo con la población, que es la deriva a considerar el patrimonio urbano como un decorado formal, y, por tanto, una mercancía susceptible de ser comercializada, ya sea a los habitantes o a los visitantes.

La segunda tendencia, en línea con lo planteado en el Plan de Asís y, sobre todo en el de Bolonia, plantea que las intervenciones sobre el edificado no tienen sentido sin tener en cuenta a los habitantes y las actividades que se desarrollan en ellos. En este caso, el sujeto principal de intervención son los habitantes,

y ello implica, por una parte, contemplar la ciudad como un todo orgánico, y no como la yuxtaposición de partes netamente diferenciadas, y por otra, la necesidad de preservar la diversidad social y económica de los habitantes del área histórica, considerando, como hemos señalado, que ésta no es un ámbito de excepción, sino una parte más de la ciudad.

De estas dos visiones, la centrada en los edificios y la centrada en los habitantes, la predominante ha sido, sin duda, la primera, y especialmente en su acepción más puramente material y comercial (la conservación utilitaria antes que la preservación), aunque también ha habido experiencias exitosas de la segunda, como el trabajo del Consorcio de Santiago de Compostela, con el objetivo prioritario de mantener la función residencial del área patrimonial.

3- EL PAISAJE URBANO HISTÓRICO... ¿UN ELEFANTE EN LA CACHARRERÍA?

La Convención del Patrimonio Mundial de 1972, y la puesta en marcha de la Lista del Patrimonio Mundial en 1978, supusieron un gran estímulo al desarrollo de la ciudad como patrimonio, y las reflexiones teóricas para este ámbito concreto se han convertido en un punto de referencia obligado a la hora de tratar el asunto, ya se trate de una ciudad incluida en la Lista o no.

Se desarrollaron documentos internacionales sobre el tema, como la Recomendación de Nairobi,¹² la Carta de Washington,¹³ o la Carta de Cracovia,¹⁴ por citar sólo algunas de las más relevantes.

¹² Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y su función en la vida contemporánea, UNESCO, 1976.

¹³ Carta Internacional para la conservación de las ciudades históricas y áreas urbanas históricas, ICOMOS, 1987.

¹⁴ Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido, Conferencia Internacional sobre Conservación, 2000.

A comienzos del siglo XXI, diversos proyectos urbanos, especialmente los relacionados con la implantación de edificios muy altos o grandes infraestructuras, fueron suscitando algunas encendidas polémicas, y a raíz del caso de Viena, comenzó un proceso que culminaría en la formulación del concepto de Paisaje Urbano Histórico en el año 2011.

La ciudad histórica de Viena fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial en el año 2001, aunque en el mismo documento de la inscripción el Comité recomendó la revisión de un proyecto en la estación de Wien-Mitte, situado dentro de la zona de amortiguamiento. Al año siguiente, y por vez primera en el ámbito del Patrimonio Mundial, se amenazó con eliminar a Viena, un Bien ya inscrito en la Lista, en caso de que no se plantease una solución aceptable.

En este contexto, se decidió celebrar en Viena, que había elaborado ya un Plan de gestión y revisado el proyecto de Wien-Mitte, una Conferencia Internacional en mayo de 2005, con el título «Patrimonio Mundial y arquitectura contemporánea. Cómo gestionar los paisajes urbanos históricos», y de ella surgió un documento, conocido como Memorando de Viena, en septiembre de 2005, que ese mismo año fue adoptado por la Asamblea General de los Estados firmantes de la Convención del Patrimonio Mundial, y que sirvió de base para la formulación, seis años después, de la Recomendación sobre el Paisaje Urbano Histórico.¹⁵

Pasados algo más de diez años, este término sigue originando, por encima de todo, confusión, ya sea por interferir con la categoría de paisaje cultural, tal como se entiende en el contexto del Patrimonio Mundial, como sobre una posible metodología de aplicación o la propia noción y su alcance.

¹⁵ El concepto de paisaje urbano histórico (o paisaje histórico urbano, según cómo decidamos hacer la traducción del inglés), era en ese momento nuevo, aunque sí se habían utilizado, en diversos contextos, los términos paisaje urbano (generalmente referido a la escena urbana), y paisaje histórico (sobre todo en el mundo anglosajón).

Por lo que se refiere a la interferencia entre el concepto de paisaje urbano histórico y el de paisaje cultural, entendiendo siempre que nos referimos al ámbito concreto del Patrimonio Mundial, el paisaje urbano histórico es una herramienta de aproximación, un método de trabajo, mientras que el paisaje cultural es un tipo de patrimonio cultural.¹⁶ Evidentemente, ambos conceptos gravitan en torno a la definición de paisaje, pero no deberían de ser confundidos, aunque la traducción al español del texto de la Recomendación no ayuda precisamente a clarificar las cuestiones (Lalana y Pérez, 2018).¹⁷

Por lo que se refiere al alcance de esta herramienta, esto es, para qué puede servir, el artículo 10 de la Recomendación dice que «sienta las bases de un planteamiento global e integrado para la determinación, evaluación, conservación y gestión de los paisajes urbanos históricos». Ahora bien, una cosa es analizar, otra distinta es diagnosticar, porque para ello se requiere haber fijado previamente los objetivos que se persiguen, y eso ya no es un asunto exclusivo de la herramienta, y otra es gestionar, lo que exige contar con un marco normativo y unos procedimientos que lo permitan.

La posible aplicabilidad del paisaje urbano histórico depende de una definición clara de qué es lo que se entiende por paisaje... y esa tampoco es, ni mucho menos, una cuestión sencilla. En todo caso, desde ninguna de las perspectivas de las disciplinas que tradicionalmente se han ocupado de la noción de paisaje se puede considerar que la definición que da la Recomendación en los artículos 8 y 9 sea adecuada.

¹⁶ En realidad, la confusión afecta no sólo a estos dos conceptos, sino también a un tercero, el patrimonio mixto (cultural y natural), que sí que es, en sentido estricto, una categoría (Lalana y Pérez, 2018: 57-61).

¹⁷ En las versiones oficiales (inglés y francés) se utiliza en repetidas ocasiones la expresión *approach* y *approche*, respectivamente, que en castellano se ha traducido por «noción», y la forma en que se usa la expresión en algunos artículos deja entrever que el paisaje urbano histórico es una parte de la ciudad, y no una herramienta.

De hecho, si hay algo que se puede considerar común a cualquier concepto de paisaje, es que éste es una estructura de relaciones y que tiene un componente de percepción (subjetiva), aspectos que no se dejan ver en la definición del artículo 8 de la Recomendación.¹⁸

Convertir esta «aproximación basada en el paisaje» en una metodología de trabajo, algo que no se aborda en la Recomendación, y que no se ha materializado de forma inequívoca hasta ahora, puede ser muy diferente según tomemos como referencia el concepto de paisaje más clásico (los paisajes «excepcionales»), tal como se plantea, por ejemplo, en la Recomendación relativa a la protección de la belleza y el carácter de los lugares y paisajes, formulada por UNESCO en 1962, o el que se utiliza en la Convención Europea del Paisaje, del año 2000, basado en el concepto de paisaje ordinario.

Sintetizando mucho la cuestión, se podría considerar que la Recomendación del Paisaje Urbano Histórico podría suponer un gran avance teórico, que, sin embargo, tiene una dudosa aplicación práctica, al menos en el estado actual de la cuestión.

Los grandes aspectos positivos son (podrían ser) la incorporación al paradigma de la sostenibilidad del campo del patrimonio urbano¹⁹; el carácter integrador de la aproximación basada en el concepto de paisaje, porque implica enfatizar relaciones y procesos por encima de los elementos individuales; y, en tercer lugar, porque puede ayudar a interpretar de forma integrada patrimonio de categorías y épocas diversas, superando

¹⁸ Se entiende por paisaje urbano histórico la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de «conjunto» o «centro histórico» para abarcar el contexto urbano general y su «entorno geográfico». Y en el artículo 9 se especifica qué es ese contexto general, enumerando un listado de disciplinas. En ningún momento se sugiere siquiera que todo ello ha de ser contemplado como un ente en sí mismo (la denominada «concepción holística» del paisaje).

¹⁹ No obstante, hay que tener presente que la sostenibilidad es un concepto genérico, y que, en nuestro caso, exigiría primero definir qué es lo que queremos «sostener» en última instancia. Ver, en este sentido, Antrop (2006).

la visión monumental y estática más tradicional en la gestión del patrimonio situado en un entorno urbano.

Por otra parte, en ausencia de una definición clara y de una formulación metodológica, ha servido para aumentar la confusión en el campo del patrimonio urbano, un tema ya de por sí complicado; refuerza, en la práctica, la preeminencia de lo visual, sobre todo si tenemos en cuenta las circunstancias de sus planteamientos iniciales; y es un concepto tan sugerente como susceptible de ser banalizado y mal interpretado, dado que el paisaje es un concepto complejo y muy poco conocido en general. Y tampoco ha ayudado que no naciese de una reflexión crítica de cuáles eran los problemas a los que se enfrentaba la conservación del patrimonio urbano, y se optara por plantear que era un concepto nuevo porque tenía que responder a retos nuevos, no ha ayudado tampoco. De hecho, ya desde el mismo momento de su nacimiento, muchos de estos problemas ya se podían prever (Lalana, 2011).

La aproximación al patrimonio urbano a partir de los métodos de trabajo del paisaje puede ser una herramienta versátil, integradora y adaptable a la gran diversidad de casos que existen, pero no sirve de nada si no sabemos, primero, qué es lo que queremos conseguir, y segundo, cómo se ha de utilizar. En este sentido, la vía más sugerente que existe hoy reside en el concepto de paisaje ordinario y en los métodos de trabajo que se han desarrollado a partir del Convenio Europeo del Paisaje, generalmente orientados hacia la planificación territorial. Paisaje y patrimonio son dos ámbitos con una gran cantidad de similitudes, y podría plantearse una extrapolación de los métodos del Convenio (delimitación de unidades de paisaje, determinación del carácter y las claves visibles y significativas, formulación de objetivos de calidad paisajística, etc.).

La óptica del paisaje permite también enfatizar el trabajo a partir del conocimiento de cada caso, y no de la réplica acrítica de métodos estandarizados, el desarrollo de una visión sistémica y enfocar la formulación de los valores patrimoniales más hacia

los procesos que hacia los objetos. El adjetivo histórico podría interpretarse en el sentido de analizar el patrimonio y sus diversos componentes basada en el devenir de la ciudad (hasta la actualidad), centrando la mirada en los procesos que la han conformado, y no en la fosilización de un momento de esplendor pasado. En suma, entendiendo la ciudad como un bien complejo y vivo.

4- DE LA CIUDAD COMO PATRIMONIO A LOS PATRIMONIOS URBANOS

Debemos volver ahora a las dos posibles interpretaciones de la expresión patrimonio urbano, distinguiendo entre la ciudad como patrimonio y el patrimonio en la ciudad.

Como venimos exponiendo, hasta ahora el patrimonio urbano se ha centrado en cómo preservar los conjuntos urbanos históricos, y cómo asignarles una función en la vida urbana actual. De hecho, muchos de estos conjuntos constituyen hoy un elemento prestigiado dentro de la estructura urbana, hasta el punto de que se ha planteado el conflicto entre el patrimonio urbano clásico y algunos de los nuevos elementos patrimoniales. Un conflicto que, paradójicamente, no es diferente al que en su día enfrentó al patrimonio monumental con el urbano (basta recordar en este sentido a Haussmann y su actuación en la ciudad de París).

En ocasiones, cuando más se ha hablado de patrimonio en algunas ciudades, más ha arreciado la batalla contra los elementos considerados discordantes de la imagen que se quería transmitir (¿vender?).

Aplicando el concepto de paisaje, en el sentido que hemos esbozado, cambiaríamos la ahora tradicional visión de la ciudad desde el punto de vista del patrimonio, a la del patrimonio desde la óptica de la ciudad, que permitiría integrar el conjunto de los elementos patrimoniales de la ciudad (de cualquier categoría o

época, reconocidos oficialmente o no) en la ciudad, los «patrimonios urbanos».

Ello implicaría considerar toda la ciudad, y reformular la base del valor patrimonial de un conjunto urbano, que se derivaría del proceso de conformación histórico, y no en la presencia de determinados monumentos o de un ambiente urbano excepcionales. Incluso asumiendo su importancia, lo sustantivo no descansaría en su excepcionalidad, sino en el hecho de que hayan seguido integrados en el devenir histórico de la ciudad, y la legibilidad de ese proceso, más que la mayor o menor fidelidad al estado que presentaron en una época determinada, sería precisamente lo que habría que preservar. Esto no implica estandarizar el tratamiento de todos los elementos susceptibles de ser considerados como patrimonio, sino de plantear que forman un conjunto, que debe de ser entendido a través de sus relaciones, sus actores y sus funciones (pasadas y presentes). En última instancia, se trata de aplicar la concepción holística del paisaje, para interpretar los patrimonios urbanos como un sistema de relaciones que conforman una realidad propia, trascienden la simple adición de elementos y han de ser contemplados de forma global.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Mora, Alfonso (1995), *Conservación del patrimonio, restauración arquitectónica y recomposición elitista de los espacios urbanos históricos*, Lección de apertura del curso académico 1995-96 de la Universidad de Valladolid.
- Antrop, Marc (2005), «Sustainable landscapes: contradiction, fiction or utopia?», *Landscape and Urban Planning*, nº 75, pp. 187-197.
- Astengo, Giovanni (1958), «Assisi: Salvaguarda e Rinascita. Il Piano Regolatore Generale di Assisi e i Piani Particolareggiati», *Urbanistica*, nº 24-25, pp. 1-124.

- Azkarate, Agustín y Azpeitia, Arturo (2016), «Paisajes Urbanos Históricos ¿paradigma o subterfugio?», en: Jurkovic y Chavarría (eds.), *Alla ricerca di un passato complesso. Contributi in onore di Gian Pietro Brogiolo*, University of Zagreb, pp. 307-326.
- Benedet, Verónica; Azpeitia, Arturo y Azkarate, Agustín (2020), «Landscape and Urbanism in the 21st Century. Some Reflections on the State of Affairs», *ACE Architecture, City and Environment*, 15 (43), 14 páginas.
- Buchanan, Colin D. (1968), *Bath. A Study in Conservation*. London, Her Majesty's Stationery Office.
- Campos Venuti, Giuseppe (1981), *Urbanismo y austeridad*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Cervellati, Pier Luigi; Scannavini, Roberto y De Angelis, Carlo (1977), *La nuova cultura delle città*, Milano, Mondadori.
- Choay, Françoise (2007), *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Choay, Françoise (2009), *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris, Éditions du Seuil.
- Giovannoni, Gustavo (1931), *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino, Tipografica Editrice.
- Heinich, Nathalie (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'homme.
- Kagan, Shelly (1998), «Rethinking Intrinsic Value», *The Journal of Ethics*, vol. 8, n° 4, pp. 277-297.
- Lalana Soto, José Luis (2011), «El paisaje urbano histórico: modas, paradigmas y olvidos», *Ciudades*, n° 14, pp. 15-38.
- Lalana Soto, José Luis (2019), «Paisaje, ambiente y entorno. La necesaria acotación semántica del tratamiento de los contextos», *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Universidad de Burgos, vol. 2, pp. 1217-1221.
- Lalana Soto, José Luis y Pérez Gil, Javier (2018), «El concepto de paisaje urbano histórico como herramienta de aproximación al patrimonio urbano», en: Sánchez Campos-Bordona y Pérez Gil (coords), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*, León, Universidad de León, pp. 49-86.
- Ortega y Gasset, José (1964), «Historia como sistema», en: *Obras completas, tomo VI (1941-1946)*, 6ª ed., Madrid, Revista de Occidente, pp. 11-50. Original publicado en inglés en 1935, en:

Klibansky [dir.], *Philosophy and History*, Oxford University Press.

Pérez Gil, Javier (2016), *¿Qué es la arquitectura vernácula? Historia y concepto de un Patrimonio Cultural específico*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

LUIS SAZATORNIL RUIZ
Universidad de Cantabria

**PAISAJES URBANOS. LA ICONOGRAFÍA DE LAS
CIUDADES ESPAÑOLAS DESDE LA COROGRAFÍA
AL VEDUTISMO**

El estudio de los «paisajes urbanos» se ha convertido en un ámbito de trabajo particularmente complejo y multidisciplinar, con crecientes interés y actividad a nivel internacional. Desde los años setenta viene implicando a disciplinas tan variadas como la Geografía, la Antropología, la Psicología, la Sociología, el Urbanismo o la Historia del Arte y de la Arquitectura y necesita recursos que permitan acercarse a las técnicas del observador, las conexiones con la Literatura de viajes, las nociones propias de la teoría y la historia del paisaje y las técnicas de la cartografía, la topografía o la reproducción gráfica (pues hablamos, en el caso de la obra gráfica, de algunas de las producciones editoriales más avanzadas y costosas del mercado).

Así, desde los márgenes de varias disciplinas, muchos de estos estudios tienen en común la voluntad de desentrañar el establecimiento de un «sistema de representación» que incluye fuertes mutaciones en el régimen escópico de la ciudad. Este interés se justifica, tal vez, en que la ciudad es, probablemente, el

objeto más complejo creado por el hombre; un espacio, históricamente construido, de interacción e integración, que es resultado de un largo proceso constructivo, que la distingue de su entorno y genera paisajes densos, intrincados, que poseen una gran fuerza perceptiva en formas, colores, olores o sonidos (como experiencias sinestésicas) y que integran aspectos creativos, históricos, arquitectónicos o urbanísticos. No obstante, es también un espacio de convivencia, un punto de encuentro y civilización para sus habitantes, en el que, a lo largo del tiempo histórico, han desarrollado sus experiencias vitales, sus relaciones, su memoria y sus proyectos. Esos procesos van tallando lentamente, una identidad que debe ser transmitida, promoviendo acercamientos múltiples desde el punto de vista artístico, literario, urbanístico o social (Simmel, 2016).

Como escribía Aldo Rossi (1976) a «ninguna ciudad le ha faltado nunca la percepción de su propia individualidad» y el «concepto que puede hacerse uno de un hecho urbano siempre será algo diferente del tipo de conocimiento de quien vive aquel mismo hecho». Una percepción, por tanto, en la que convergen diversas miradas (la ajena y la propia) para construir un relato de ciudad, unas señas de identidad colectivas que permiten a sus habitantes sentirse representados dentro de un proyecto urbano y convertirse, en definitiva, en ciudadanos. Ese *genius loci* (en el sentido de «espíritu del lugar») ha sido interpretado por Norberg-Schulz (1977: 5), recordando a Heidegger, como un «espacio existencial» en el que se entrelazan memoria, historia, identidad y experiencia colectiva. En muchas ocasiones el espacio urbano sirve como *locus* de esa memoria colectiva, un *lieu de mémoire* -en palabras del historiador francés Pierre Nora (1989: 7-24)-, impregnado de recuerdos compartidos por sus habitantes y/o visitantes. James Corner (2006: 32) matiza incluso, que debemos entender los espacios urbanos como contendedores de memoria y deseo colectivo, donde el paisaje urbano se conforma gracias a la suma de los testimonios materiales, las representaciones y la imaginación de todos. La ciudad, por

tanto, se transforma en la suma de historia, recuerdos y vivencias, transmitiendo la memoria del lugar.

Por lo tanto, a pesar de la diversidad de posiciones desde las que la historiografía actual aborda el concepto de paisaje y como ha señalado Berque (1994: 15 y ss.), es necesario comenzar advirtiendo que, entendido como fenómeno cultural, el paisaje es una convención que varía de una cultura (o de una época) a otra y que ni ha existido siempre, ni existe en todas las culturas. Al respecto Maderuelo (2010: 575-576) nos recuerda que:

«En cuanto producto intelectual, el paisaje es algo que se elabora a partir de «lo que se ve» al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva *pais-aje* que, en un principio, significaba «lo que se ve en un país». El paisaje es, por tanto, algo subjetivo, es «lo que se ve», no «lo que existe». Pero el que sea subjetivo no quiere decir que sea una fantasía o una invención sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan».

En consecuencia, debemos abordar el estudio de los «paisajes urbanos» desde un punto de vista cultural, como una construcción intelectual que el observador elabora a partir de las sensaciones y percepciones que obtiene de la contemplación de una ciudad. Así, a pesar de las pretensiones de objetividad, un «paisaje urbano» no es la ciudad misma, ni sus elementos significativos, sino la imagen que de ella se proyecta (sea individual o colectiva). En ese sentido, incluso, podría asociarse al viejo concepto astronómico de paralaje, según el cual el movimiento del sujeto observador conduce a un cambio aparente del objeto observado, lo que influye en la elección del punto (o puntos) de vista de observación sobre una ciudad, en la posible corrección de la imagen de la ciudad o de sus elementos más significativos

(cambiando perspectivas, proporciones, priorizando determinados monumentos) o, incluso, en la posterior transformación de la propia realidad física de la ciudad (mediante una restauración nostálgica que adapta la realidad al imaginario, como en las famosas reconstrucciones de Florencia, Barcelona, Colonia o el París de Viollet-le-Duc.

En realidad, el concepto de «paisaje urbano», ha conocido un largo y complejo proceso de concreción desde que, hace algo más de medio siglo, el arquitecto Gordon Cullen (1959) propusiera el afortunado término de *townscape* como título para uno de sus libros. Desde entonces, entendido este como una creación cultural cargada de condicionantes estéticos y emocionales y no como un mero reflejo de una realidad física, podemos abordar la ciudad como un «paisaje» e indagar sobre sus testimonios, que pueden incluir la cartografía, la pintura, la arquitectura, el dibujo, las descripciones literarias, las ilustraciones, la fotografía o el cine.

De hecho, desde hace décadas el estudio de estos «paisajes urbanos» ha conocido una notable actividad e interés a nivel internacional, de la mano de destacados historiadores del tema urbano, conciliando (no sin dificultades) la tradición de análisis de los historiadores de las vistas urbanas y el de los especialistas y teóricos del paisaje, y más específicamente de los «paisajes urbanos», desde los ámbitos de la arquitectura y el urbanismo. Mucho se ha avanzado en el trazado del rico itinerario visual de las ciudades europeas desde el siglo XV al XIX, siguiendo los estudios sobre *vedutismo* iniciados por historiadores como Richard L. Kagan (1995, 1998a, 1998b, 2008) o Cesare de Seta (Seta, 1996, 2002; Seta y Stroffolino, 2001; Seta y Marin, 2008 y Seta, 2011, 2014; Stroffolino, 2012). A ellos deben sumarse apreciables aportaciones recientes de historiadores nacionales del tema urbano (Arévalo, 2003; Cámara y Gómez López, 2011) y de estudiosos del ámbito de la teoría del paisaje, desde el mundo anglosajón (Turner, 1996; Corner, 1996: 148-173 y 1999; Waldheim, 2002: 4-17 y 2006; Frisby, 2007), francés

(Berque, 1994; Chenet-Faugeras, 1994: 27-37 y 2007: 35-48; Sanson, 2007; Paquot, 2016), italiano (Milani, 2015) o, más recientemente, también desde el ámbito español (Caro Baroja, 1984; Aguiló, 1999; Ábalos, 2009; Maderuelo, 2005, 2009: 153-180 y 2010: 575-600; Moya, 2011).

El propio Kagan, en su influyente estudio sobre las *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780* (1998a: 17 y ss.), ya reflexionaba largamente sobre las dificultades que alberga el estudio de las vistas urbanas y el carácter, a menudo elusivo y confuso, de la terminología utilizada en los diferentes ámbitos implicados en su estudio. El autor comenzaba preguntándose si las imágenes urbanas deben verse, ante todo, como creaciones artísticas que pretendían algo más que la mera representación del aspecto físico de una ciudad en un momento histórico. Pasaba después a enumerar los problemas más habituales en el estudio de las imágenes de las ciudades: la diferencia entre vista y paisaje urbano o *veduta*, el carácter de las imágenes que pertenecen a este género artístico, las categorías de vistas, etc. Advertía también sobre la naturaleza fragmentaria e incompleta del conocimiento que se tiene de las vistas urbanas y de «la tendencia que existe entre los investigadores a analizar las vistas urbanas sin hacer referencia a las circunstancias que rodearon su creación o a los usos que se les dieron en su momento». Finalmente, concluía:

«Por último, el estudio de las vistas urbanas está aquejado de una especie de miopía colectiva. Abundan los trabajos sobre planos y vistas ilustrativas de ciudades concretas y sobre obras de autores específicos, pero son relativamente escasos los estudios de conjunto». (Kagan, 1998a: 27)

Como veremos, después de un cuarto de siglo, en el caso de las ciudades españolas la actividad se ha seguido centrando especialmente en los trabajos sobre artistas y autores de repertorios (Braun-Hoefnagel, Anton van den Wyngaerde, Pedro Texeira, Luis Paret y Alcázar, Mariano Sánchez, William Bradford, David Roberts, Genaro Pérez Villaamil, Gustave Doré,

Charles Clifford o Jean Laurent), o en las vistas de regiones o ciudades concretas, contando, entre otros, con valiosos estudios sobre Galicia (Vigo, 2014b: 249-285; Sánchez García, 2014: 55-86; Cajigal, 2014: 170-187; Taín, 2014: 320-349; Fernández Martínez, 2016), Asturias (González Santos, 2014: 126-165), Cantabria (Sazatornil, Alonso y Martín, 1995; Sazatornil, 2014: 88-123), País Vasco (Zugaza, 1993; cat. exp. *Bilbao*, 2000; Unsain, 2008), Aragón (Ortas, 1999; Lorente, 2009: 169-190), Salamanca (Kent, 2008); Toledo (Pau Pedrón, 1995; Peris y Almarcha, 2009), Madrid (Alaminos y Vega, 1994; Pinto, 2001), Andalucía (cat. exp. *Imagen romántica*, 1981; Pastor, 1995; Gil y Sánchez López, 2003; Gámiz, 2011), Granada (Galera, 1992; Gil Sanjuán y Pérez de Colosía, 1997; Gámiz, 2008) o, finalmente, la gran catalogación sobre la imagen de Sevilla (Cabra y Santiago, 1988; Serrera, Oliver y Portús, 1989; Calvo et al. 1991; Gómez Aranda y Portús, 1993). A ello podrían sumarse, además, algunas miradas transversales sobre los puertos atlánticos (Sazatornil, 2006: 85-116; Alonso y Sazatornil, 2009; Vigo, 2014a) o los Reales Sitios (Sancho, 2002).

Sin embargo, los estudios de conjunto siguen siendo escasos y, aunque en las últimas décadas han conocido un notable impulso, queda mucho por hacer en el estudio de la iconografía de las ciudades españolas a lo largo de la época moderna (incluyendo el «largo» siglo XIX, pese a la aceleración de los medios de reproducción). Con esa intención, ensayamos una primera aproximación al conjunto de la iconografía de las ciudades españolas en la exposición y la publicación *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)* (Sazatornil y Madrid, 2019), fruto de un proyecto de investigación del Plan Nacional,¹ con el propósito de abordar una mirada larga y con intenciones globales que permitiera valorar cambios

¹ Dentro de una línea de trabajo sobre «Culturas e imaginarios urbanos» en el marco del proyecto de investigación HAR2015-64014-C3-1-R «Culturas urbanas en la España Moderna (siglos XVI-XIX)», financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (MICIU/AEI/FEDER, UE).

y permanencias en perspectiva intersecular y completar el itinerario visual por las ciudades españolas de la Edad Moderna y el siglo XIX.

Todos estos estudios se han centrado en las diferentes formas que, históricamente, ha adquirido el retrato de ciudades, uno de los géneros artísticos que de manera más intensa ha celebrado la identidad, la memoria y la cultura urbana. De hecho, la atracción por la imagen reproducida de la ciudad tiene muy variados orígenes y un proceso de concreción largo y complejo que va desde las fascinantes vistas corográficas del siglo XVI hasta *Google maps*. Tanto es así que, aunque hemos pasado del astrolabio, el compás y las «vistas a vuelo de pájaro» del siglo XVI a las imágenes de satélite, cartografías según coordenadas GPS y ortofotografías actuales, la curiosidad que sentimos por comprobar el grado de detalle de estas ciudades virtuales, en las que reconocemos placenteramente retazos de nuestra memoria visual, es, aparentemente, muy similar. Y hoy, en pleno siglo XXI, la tecnología sigue permitiendo al espectador profundizar en viajes virtuales por lejanas ciudades y fascinarse ante las reproducciones urbanas de la era digital.

Pero cabría preguntarse por los motivos de esta atracción por la representación de ciudades. De manera general se han venido estableciendo tres grupos de motivos para su creación y éxito: psicológicos, políticos y geográfico-estratégicos. Las imágenes de ciudades son, en primer lugar, un recurso mnemotécnico que sirve al espectador para evocar un lugar de su memoria individual que refuerza su topografía mental. Ahora bien, por su mismo carácter evocador, la posesión de estas representaciones permite, además, cierta apropiación simbólica que, en ocasiones, puede tener objetivos políticos. Históricamente, monarcas, pontífices o notables (desde Lorenzo el Magnífico a Felipe II de España o Enrique VIII de Inglaterra) han «poseído» ciudades decorando sus palacios con colecciones de vistas y cartografías que eran una extensión visual de su poder (Cámara y Gómez López, 2011: 232-233). Por último,

toda representación minuciosa de un lugar real tiene una función práctica, especialmente relacionada con necesidades estratégicas. De hecho, desde el siglo XVI la guerra fue uno de los grandes motivos para la realización de corografías de lugares, ciudades, fortificaciones o batallas, pues el conocimiento del terreno era esencial para los éxitos bélicos. Y, ciertamente, durante la época moderna la geografía, la representación de ciudades y la guerra irán ligadas y, llegado el siglo XIX, las estampas y dibujos de ciudades con hechos de armas o de plazas conquistadas se multiplicarán, como veremos. El mismo Braun ya era consciente, en el siglo XVI, de que las vistas de ciudades europeas contenidas en su obra *Civitates Orbis Terrarum* podrían «ser espiadas o visitadas por los enemigos de nuestra fe», aunque se justifica señalando que:

«Hemos obviado este mal [...] agregando a cada figura de las Ciudades, las efigies tanto del hombre como de la mujer de la ciudad o país, con diversos modos de los trajes de éstos. Con lo cual, los turcos inhumanos, que no soportan de manera alguna ver o mirar cualquier figura, imágenes grabadas o pintadas, no querrán nunca sacar algún provecho de esta obra». (George Braun. *Civitates Orbis Terrarum*. Primer Libro, Colonia, 1572. Cit. Santiago Páez, 1996: 43).

1- ICONONAUTAS URBANOS: FUENTES GRÁFICAS PARA EL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA URBANA

Como consecuencia de todos estos atractivos, la representación de ciudades tiene una larga tradición y existen numerosos ejemplos antiguos y medievales de vistas urbanas en edificios religiosos o civiles (mosaicos, frescos, etc.) y otros testimonios gráficos en los más variados soportes (tratadística, miniaturas, relieves o manuscritos). Durante la Antigüedad y la Edad Media ya se publicaron numerosas y atractivas descripciones sobre ciudades, paisajes o costumbres, bien en relatos de peregrinaciones, en obras de interés geográfico, comercial o diplomático o en crónicas regias. No obstante, esos relatos, en general, carecían

de imágenes originales y su medio principal de descripción era la escritura; y cuando había representaciones, como sucedía en algunos códices iluminados, esas vistas urbanas solían ser convencionales, estandarizadas y reiterativas.

En realidad, son los primeros experimentos y avances con la perspectiva lineal, en el *Quattrocento*, los que marcan el nacimiento del retrato de ciudades como género artístico definido pues, en ese momento, confluyen tres recursos nuevos: el empleo de la perspectiva, la aplicación de los avances técnicos de la cartografía en la representación del territorio y la búsqueda de la veracidad de la imagen mediante la observación directa. Estos avances coinciden, además, con un creciente interés en la exaltación política e ideológica de la ciudad a través de un género literario conocido como *Laudatio urbis* o como *Laudes civitatum* (poemas escritos en honor de la ciudad, describiendo sus hitos arquitectónicos y espaciales; Cámara y Gómez López, 2011: 59; Nuti, 2017: 33-45).

En consecuencia, no será hasta el siglo XVI cuando los viajeros de gabinete serán receptores de algunos ambiciosos y específicos proyectos editoriales para «libros de ciudades». De hecho, Richard Burton (1577-1640), el erudito clérigo inglés y profesor de Oxford, ya advertía que las vistas urbanas contenidas en el *Civitates* de Braun permitían «contemplar, por así decirlo, todas las provincias, ciudades y poblaciones del mundo sin salirse nunca de los límites del estudio». Y el mismo Braun lo confesaba en 1581, en la introducción al *Liber Tertius* de su *Civitates orbis terrarum*:

«¿Qué podría haber más agradable que contemplar en estos libros, en el propio hogar, lejos de todo peligro, la forma universal de la tierra [...] adornada con el esplendor de ciudades y fortalezas y, observando las imágenes y leyendo los textos que las acompañan, adquirir conocimientos que difícilmente podrían obtenerse sin hacer viajes largos y difíciles?»

Gian Piero Brunetta (1997) se ha referido a estos viajeros de salón con una feliz denominación: «icononautas», navegantes de imágenes. Con el auxilio de estampas y libros ilustrados en los más variados formatos, estos modernos exploradores dedicaban sus evasiones a pasear su curiosidad por las ciudades de la memoria, viajando mentalmente por mundos lejanos y países desconocidos (Sazatornil, 2019: 23-89).²

No obstante, al estudiar la representación de ciudades españolas hay algunas peculiaridades que deben tenerse en cuenta pues, a pesar del éxito generalizado de la producción de vistas urbanas en la Europa de la Edad Moderna, España y Portugal constituyeron una cierta excepción. Fernando Marías ha señalado que, a pesar de su importancia política en el Antiguo Régimen, no fueron países especialmente inclinados a la autorrepresentación artística o literaria y, en consecuencia, la producción de vistas no tuvo la misma intensidad que en las ciudades italianas, en la pintura holandesa o en las imprentas centroeuropeas, donde un verdadero ejército de artistas nos ha legado minuciosas reconstrucciones urbanas (Marías, 2014a: 79). Las primeras cartografías y corografías de ciudades hispanas, y la mayoría de las realizadas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, se debieron a iniciativas foráneas (fundamentalmente flamencas) y, con algunas notables excepciones de iniciativa regia en el siglo XVIII (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mariano Sánchez o Luis Paret y Alcázar), las producciones de artistas nacionales no llegaron, prácticamente, hasta el siglo XIX. Sin una fuerte clientela que generase una demanda interna, la animación de la iconografía urbana de las ciudades españolas quedó casi exclusivamente depositada en la mirada del otro: el viajero, el editor o el dibujante extranjero.

² El título ya es expresivo: *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrè*. Hemos tomado prestada la fórmula y añadido el término «urbanos» para aplicarla al estudio específico de las vistas de ciudades españolas elaboradas entre los siglos XVI y XIX.

Bien es cierto que el nuevo género del retrato urbano se desarrolla especialmente en Centroeuropa a partir del siglo XVI. Después de los siglos medievales, con sus vistas «icónicas» (imágenes urbanas sintéticas que representaban un concepto simbólico de ciudad; Marías, 1996: 101), se produce una revolución en el modo de representación urbana, gracias a los avances en la cosmografía, la publicación de tratados sobre levantamiento de planos según la óptica euclidiana y los nuevos instrumentos de medición espacial, que dieron un gran impulso a la producción realista de vistas urbanas corográficas (Stroffolino, 1999 y 2014: 109-123; Arévalo, 2003). Pronto, los artistas se especializan en la producción de este nuevo tipo de imágenes urbanas en los más diversos soportes, desde frescos, tablas y lienzos, tapices, relieves o mosaicos a estampas. Pero esa estrecha relación entre la técnica y la visión artística exigía de estos artífices unos recursos profesionales específicos que no estaban al alcance de la mayoría y que, en muchas ocasiones, demandaban una sólida formación en matemáticas, geometría y perspectiva. Además, el desarrollo de la imprenta permitió la aparición de diversos tipos de productos, desde relatos de exploraciones o libros de viajes a vistas de ciudades, mapas y atlas, transformándose en una importante especialidad editorial que asegura un constante suministro de modelos. Progresivamente, la industria editorial cartográfica adoptó soluciones descriptivas, tanto textuales como visuales, que tendrán una gran importancia en la construcción de una cultura visual que ordena el mundo a través de las primeras compilaciones cartográficas sistemáticas (Woodward, 2002: 18). Desde entonces, el éxito comercial de esos incipientes compendios cartográficos y de los «libros de ciudades» que representan el sistema urbano europeo extiende su popularidad a lo largo de toda la Edad Moderna.

A menudo estas vistas conciliaban la *vera imago* con algunos referentes urbanos «reconocibles» para el espectador y sutiles mensajes ideológicos (grandeza, poder político, devoción), alternando la vista corográfica y la emblemática. En realidad, como se ha señalado, la fidelidad no era el principal objetivo de

estas vistas, pues los artistas a menudo sacrificaban la verdad topográfica y cambiaban los puntos de vista de edificios y calles para fusionarlos en una sola imagen que resultara más artística, más grandiosa, más verosímil y, sobre todo, más comprensible (Cámara y Gómez López, 2011: 109). La mayoría de estas vistas eran, en definitiva, más retóricas que exactas y no representaban panorámicas completamente naturales.

Respecto a los tipos de vistas se han propuesto numerosas categorizaciones, desde Skelton (1965) hasta Nuti (1994: 105-128). Nuti utiliza la expresión *pianta prospettica* para referirse a la vista a vuelo de pájaro (sobre el procedimiento técnico para realizar una vista «a vuelo de pájaro» véase Maroto, 1999: 17-30; Stroffolino, 2001: 57-67). Marías (1996: 109-113; 2008: 71-96) ha establecido distinciones entre las «imágenes convencionales» y las corográficas. Las primeras, de larga tradición antigua y medieval, no pretenden una descripción detallada y rigurosa de la ciudad, que puede aparecer bien reducida a un arquetipo genérico e idealizado, esquemático y, por tanto, intercambiable -vistas icónicas-; o bien representada través del carácter simbólico de alguna de sus características, su planta o sus edificios principales, que se representaban con alzados ortogonales o representaciones pseudoperspectivas en las vistas típicas (Marías, 2002: 100-102). Este mismo autor se interesó, además, por el denso grupo de las «imágenes corográficas», que pretenden una representación verosímil de la ciudad y sus contornos en su «integridad» y que considera que pueden subdividirse «en tres categorías de límites no excesivamente claros»: las vistas naturales, perfiles o perspectivas, las vistas a vuelo de pájaro, y los planos con alzado o plataformas (Marías, 2002: 102-103). Kagan (1998a: 22), por su parte, ofreció un esquema visual de los distintos ángulos de vistas urbanas: «vista icnográfica u ortogonal 90°», «vista en perspectiva o cartográfica 60°», «a vista de pájaro 45°», «vista oblicua 30°», «vista caballera o ecuestre 10°» y «vista de perfil».

Además, el mismo Kagan (1998a: 17-45; 1998b: 75-108) aporta también una distinción significativa entre las vistas corográficas, que ponen el acento en hacer una representación fiel del aspecto físico de la ciudad, la *urbs*, y las vistas que denomina «comunales» o «comunicébricas», más enfocadas a resaltar el carácter de la comunidad, la *civitas*, sus costumbres, símbolos y recuerdos, con frecuentes connotaciones religiosas. Las segundas, señala Kagan, aunque podían presentar rasgos «descriptivos» de carácter corográfico, «tendían a lo metafórico». Finalmente se pregunta (Kagan, 1998a: 18 y 175), si «¿constituyen una vista urbana las imágenes que muestran edificios individuales? ¿O sólo debemos aplicar el término a perfiles, panoramas, vistas de pájaro y plantas?». Responde subrayando el proceso (que denomina «representación metonímica») de sustitución de esas «visiones generales» por un tipo que denomina «vista urbana abreviada». Pone, de hecho, un ejemplo bien claro en el caso de las ciudades españolas, el de «Sevilla, donde los artistas locales solían evitar la amplia perspectiva panorámica que utilizaban los artistas extranjeros» prefiriendo «reducir Sevilla a la Giralda».

En realidad, esta tendencia a representar el todo con la parte será una práctica cada vez más habitual en el ámbito de las vistas urbanas en los siglos XVIII y XIX, y se extenderá también entre los viajeros extranjeros por España hasta alcanzar su plenitud en el Romanticismo. Interesa destacar aquí algunos testimonios de ese lento proceso de fijación de determinados monumentos y rincones urbanos como símbolos de sus ciudades, arquitecturas de referencia convertidas en «lugares» para el recuerdo, testigos de la historia y de la evolución de la ciudad. Esos *lieux de mémoire* de Pierre Nora (1984) que, a menudo, empiezan a tomar forma con algunos pioneros del viaje ilustrado (como Laborde, Murphy o Brambila) y se consolidan, especialmente, con los ilustradores románticos (Locker, Roberts, Gail, Vivian, Villaamil o Doré) hasta fijar una serie de lugares y monumentos que pasarán a ser cita obligada en sus repertorios

grabados o pintados: desde luego la Giralda en Sevilla, pero también la Alhambra o la puerta de Bibarrambla en Granada, la mezquita en Córdoba, el acueducto en Segovia, la torre nueva de la plaza de San Felipe en Zaragoza, la catedral en Burgos, el Alcázar y el puente de Alcántara o la Puerta del Sol en Toledo, etc.

2- LAS VISTAS DE CIUDADES ESPAÑOLAS EN LA EDAD MODERNA

En consecuencia, a principios del siglo XVI los descubrimientos geográficos habían transformado la concepción tradicional del planeta hasta tal punto que se hizo imprescindible el desarrollo de un sistema fiable para reproducir con precisión el mundo real. En este momento los cosmógrafos europeos volvieron la vista hacia el astrónomo griego Claudio Ptolomeo y recuperaron su interpretación geométrica del espacio, para representar el territorio mediante recursos cartográficos. Al mismo tiempo, se estaba asistiendo al desarrollo de la imprenta, que permitió la reproducción mecánica de las ilustraciones, garantizando la relativa fidelidad al original y facilitando su difusión masiva. Asimismo, se había consolidado ya el sistema de representación gráfico en perspectiva desarrollado por los autores del *Quattrocento*, que permitía la construcción de un artificio visual verosímil y adecuado, por tanto, para recrear paisajes y panorámicas de ciudades (Arévalo, 2003).

En este contexto, Pedro Apiano (1495-1552), matemático y cosmógrafo de Carlos I, fue uno de los científicos que actualizó las aportaciones ptolemaicas en su *Cosmographicus liber*, publicado por primera vez en 1524 y traducido al español en 1548 como *Libro de la Cosmographia de Pedro Apiano*. Esta publicación, que proporcionaba métodos para medir distancias y resolver problemas astronómicos, se vio enriquecida en las ediciones siguientes por la intervención de Gemma Frisio (1508-1555), quien actuó como su divulgador y, entre otras cosas, incorporó un eficaz sistema de triangulación. Además, Apiano recuperó la noción ptolemaica de corografía frente a

geografía, insistiendo en que «El fin de la Chorographia es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeça de un hombre», frente a la Geografía, que «solo admite descripciones generales». Para ello, concluye, «la corografía precisa de un artista y ningún otro le sirve igual» (Apiano, 1548: 2 recto; Kagan, 2008: 44).

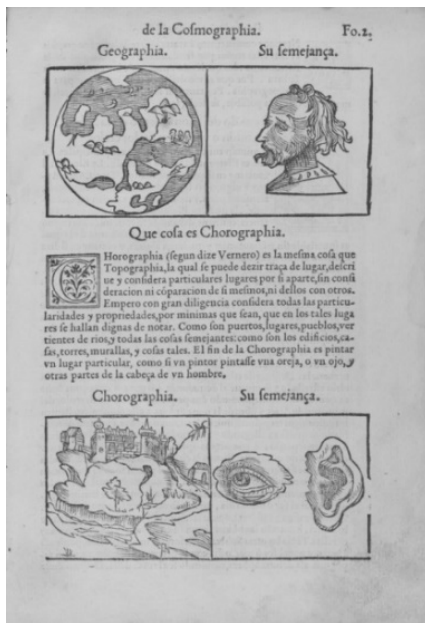


Fig. 1. Pedro Apiano, Libro de la Cosmographia, 1548 (Biblioteca de la Universidad de Oviedo)

Los instrumentos de Apiano, junto al gran desarrollo del grabado, permitieron convertir la publicación de «atlas urbanos» en un provechoso negocio editorial. Sus manifestaciones más tempranas fueron la célebre *Cosmografia universalis* (1544) de

Sebastián Münster (1488-1552), con un total de 74 vistas de ciudades que irán incrementándose en sucesivas reediciones, entre 1544 y 1626 (Seta, 2002: 147-155; McLean, 2007; Madrid, 2019a: 171-175), y el *Premier livre des figures et pourtraitz des villes plus illustres et renommées d'Europe* de Guillaume Guérout (1552). Aunque estos autores efectuaron importantes aportaciones cartográficas, es el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), del cosmógrafo flamenco Abraham Ortelius (1527-1598), el considerado como primer atlas moderno (Hernando, 1998: 8-67; Regueira, 2010: 14-48; Broecke, 2011). Su autor, nombrado geógrafo real por Felipe II (1573), consiguió elaborar un eficaz instrumento para la comprensión del mundo reuniendo numerosos mapas que fue actualizando en las ediciones siguientes. De hecho, el éxito del *Theatrum* fue tal que Ortelius realizó numerosas ediciones en varios idiomas con una constante actualización y ampliación de los datos y mapas, siendo editada la primera en español en 1588. Así, aunque el mérito de inventar el *atlas* como *imago mundi* parece corresponder a Mercator, la fortuna crítica ha considerado a Ortelius como el padre de la cartografía moderna (Kawamura, 2019a: 148-151).

Sin embargo, el trabajo de Ortelius aún se mantenía en la dimensión cartográfica y carecía de un auténtico acercamiento «corográfico» a las ciudades. Por este motivo, el editor alemán Georg Braun (1541-1622) y el grabador flamenco Hans Hogenberg (1535-1617) abordaron la publicación de su monumental obra *Civitates Orbis Terrarum* entre 1572 y 1617, donde se reunió una amplia colección de quinientas cincuenta panorámicas de ciudades de todo el mundo, entre las que se incluían medio centenar de vistas de ciudades españolas, especialmente andaluzas (Schefold, 1965; Skelton, 1965; Nuti, 1988; Goss, 1992; Santiago, 1996; Füssel, 2011: 8-41; Krogt, Koeman's, 2010: I; Bustamante, 2011: 281-294). Las vistas, realizadas en su mayor parte por el pintor y grabador Georg (Joris) Hoefnagel (1542-1600), que recorrió la península entre 1563 y 1567, no eran imágenes convencionales, sino auténticos retratos de ciudades, más o menos idealizados o manipulados para crear una imagen canónica

que se complementaba con mapas topográficos y descripciones. La iniciativa respondía a la intención de su promotor de facilitar a sus lectores el viaje por las ciudades del mundo sin necesidad de moverse de sus hogares y se convirtió en el principal modelo para las representaciones urbanas. En la medida en que los mapas empezaban a ser codiciados por su indudable y evocador atractivo visual, estos atlas se esforzaron por incluir imágenes urbanas que completaban la imaginación con el verismo propio de la cultura renacentista (Alpers, 1987: 71-101). Surgieron así las «vistas corográficas», a medio camino entre la representación técnica y la ilusión pictórica, que no perseguían solo una delectación paisajística de la mirada, sino también una finalidad práctica: fijar una imagen veraz de las ciudades representadas.



Fig. 2. Georg Braun (editor) y Franz Hogenberg (grabador), «Toletvm / Vallisoletvm», *Civitates orbis terrarum: liber primus*, 1572 (colección particular)

Por esas mismas fechas, en España contamos, además, con la importante colección de vistas topográficas de ciudades españolas que Anton van den Wyngaerde (c. 1512/1525–1571) elaboró por encargo de Felipe II (Haverkamp-Begemann, 1969:

372-399; Galera, 1998). Se trata de una iniciativa casi paralela a los viajes de Hoefnagel, con el que es posible que coincidiera en sus viajes por la península. Instalado en Madrid desde 1562, durante casi diez años Wyngaerde se dedicó a realizar las vistas de las ciudades españolas más importantes, pasando por Aragón, Valencia, Andalucía, Portugal y Castilla. Tras su muerte en 1571 se enviaron a Amberes sus sesenta dibujos para que se grabaran y publicaran con Cristophe Plantin, aunque finalmente permanecieron inéditas hasta fechas relativamente recientes (Kagan, 2008).³ Wyngaerde representa las ciudades españolas en minuciosas descripciones topográficas que con sus perspectivas oblicuas a «vista de pájaro» permiten, de un solo golpe de vista, advertir el plano urbano y el detalle de las arquitecturas. No obstante, como en el caso del *Civitates*, no se trata de vistas topográficas absolutamente exactas, puesto que los edificios considerados más notables están levemente magnificados. Para Kagan (1998b: 83-84) son un instrumento de gobierno y una representación de la majestad de Felipe II.

Como complemento a estas colecciones de vistas peninsulares puede mencionarse la campaña realizada por el ingeniero militar, historiador y geógrafo de origen italiano Leonardo Turriano (o Torriani, 1559-1629) que, enviado por Felipe II, frecuenta las Islas Canarias con objeto de mejorar las defensas del archipiélago (Cámara, 2010). Finalmente, presenta al rey su *Descrittione et historia del regno de l'isole canarie*, realizada entre 1587 y 1592, donde ofrecía información detallada sobre las ciudades, su historia y su geografía, con cerca de veinte planos acuarelados que mostraban su topografía, defensas, trazado, posición de sus principales monumentos y propuesta de nuevas defensas.⁴

³ Los dibujos de Wyngaerde actualmente se conservan agrupados en tres colecciones: Biblioteca Nacional de Austria en Viena (53 dibujos, 61 contando los reversos), *Victoria and Albert Museum* de Londres (22 vistas de ciudades completas) y *Ashmolean Museum* de Oxford (8 vistas de tema español).

⁴ El manuscrito se conserva en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra.

Además, desde finales del siglo XV fue relativamente habitual que los palacios se decoraran con vistas de ciudades, especialmente en Italia, donde los notables representaban las ciudades bajo su dominio, con el propósito fundamental de resaltar su prestigio político. En España destacan algunas vistas urbanas en frescos con representaciones de batallas para palacios reales (desde el Peinador de la Reina en el Palacio de la Alhambra de Granada hasta la Sala de Batallas de El Escorial). No obstante, quizá el mejor ejemplo en España del uso de vistas de ciudades como elemento decorativo sea el Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), uno de los mejores ejemplos de palacios italianos renacentistas conservados en España y cuya rica decoración tenía como propósito exaltar la figura de su promotor: don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz (1526-1588). La decoración del Viso destaca por su amplio programa mitológico y por sus vistas urbanas de las principales plazas conquistadas o liberadas por el marqués en su importante carrera militar. Generalmente, las vistas de las ciudades están inspiradas en el *Civitates* y a veces simplificadas, aunque siempre prestan especial atención a las fortificaciones y a las hazañas del marqués, por lo que constituyen su teatro de la Fama (Blázquez, 2003), aunque también un teatro del mundo urbano del último tercio del siglo XVI (Rodríguez Moya, 2009: 89-120).

No obstante, a lo largo del siglo XVII pocas alternativas realmente originales en la representación de ciudades españolas hubo, en realidad, a las numerosas versiones impresas de las vistas del *Civitates*, que fijó unas iconografías urbanas que, en muchos casos, perdurarán durante dos o tres siglos. De hecho, el éxito obtenido por las ediciones de Braun se prolongó con las numerosas versiones –de variada calidad y alcance– editadas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, apoyándose en las planchas de Hogenberg. Esta larga pervivencia de las estampas del *Civitates* promueve una visión estática de algunas ciudades, aparentemente ancladas en un pasado sin cambios ni crecimiento, como puede ejemplificarse, entre otros casos, en Valladolid, Toledo, Sevilla, San Sebastián, Bilbao o Santander. En esta larga

secuencia de reediciones destacan publicaciones italianas, francesas, alemanas y, por supuesto, flamencas, que divulgan estas imágenes por toda Europa.

Esas versiones comienzan con los numerosos plagios editados por el italiano Francesco Valegio (1560-¿?) (a veces citado como Valesio o Vallegio) que en 1595 publica su *Raccolta di le piu illustri et famose citta di tutto il mondo*, reeditada, al menos, en 1599, 1625 y 1626-28 y que incluirán una versión francesa en 1646. Continúan con las más de ochocientas vistas de ciudades reunidas por el editor Eberhard Kieser (1583-1631), que reelaboró su traza y añadió nuevas escenas en primer plano, junto a textos concebidos por el poeta y humanista bohemio Daniel Meisner (1585-1631). Como el repertorio de Braun, el de Meisner tuvo también una compleja historia editorial: la primera versión se tituló *Thesaurus Philopoliticus* y apareció en Nuremberg entre 1623 y 1625, con seis libros organizados en dos volúmenes. Tras la muerte de Meisner, en 1625, el editor publicó el séptimo y el octavo libros (*Thesaurus sapientiae civiles*, 1626) con los versos latinos de Johan Ludwig Gottfried. La obra completa se publicó de nuevo entre 1627 y 1631 y, posteriormente, fue reeditada varias veces, reduciendo las imágenes, eliminando las explicaciones a los emblemas, traduciéndola a otros idiomas e incluso variando el título: *Libellus novus politicus emblematicus Civitatum*, Nuremberg, 1638; *Sciografia Còsmica*, Nuremberg, 1637-1642; *Politica-Politica*, 1678 y 1700, (Rodríguez Moya y Mínguez, 2010: 9-37). Después vendrán las vistas, basadas en el *Civitates*, de Mathäus Merian (1593-1650) para la *Neuwe Archontologia còsmica* de Johan Ludwig Gottfried (Frankfurt, 1638), las ilustraciones al manual de viaje de Martín Zeiller *Hispaniae et Lusitaniae itinerarium*, Amsterdam, 1656, o las láminas de *La Espagna* del cosmógrafo Vincenzo María Coronelli, 1698.

Por fin, ya en los primeros años del siglo XVIII, el editor Pieter Van der Aa publica hacia 1707 su *Galerie agreable du monde*, con el segundo tomo dedicado a España. Se reedita

como *Beschryving von Spanjen en Portugal* (Leiden, 1707) y con la firma de Juan Álvarez de Colmenar (probablemente pseudónimo del propio editor) en *Les delices de L'Espagne & du Portugal* (Leiden, 1707), que se publica de nuevo en 1741 en cuatro tomos con el título *Annales d'Espagne et Portugal*. La publicación, concebida como una colección de libros de viajes dedicados a los países europeos, se distinguían por su escaso tamaño y por sus numerosas ilustraciones que, de nuevo, no son originales y reproducen en su mayor parte versiones de láminas ya conocidas, como las vistas de ciudades incluidas en el *Civitates* de Braun o las estampas realizadas por Louis Meunier (activo en España en 1660) (Madrid Álvarez, 2019b: 176-188).

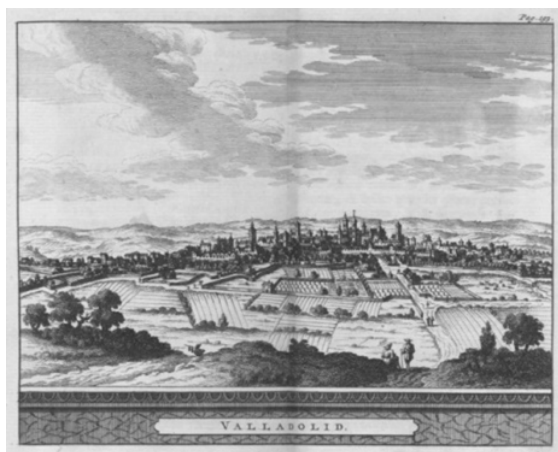


Fig. 3. Juan Álvarez Colmenar [¿pseudónimo de Pieter van der Aa?]: «Valladolid», *Les delices de L'Espagne et du Portugal*, 1707 (Archivo Lafuente)

Esta constante repetición y vulgarización de los diseños originales de *Civitates* provocará una exageración en sus errores e imprecisiones, decrecerá su calidad artística y se modificarán

compositivamente, contradiciendo el espíritu de fidelidad al original que perseguían estas vistas corográficas. Sorprende comprobar cómo las estampas del *Civitates* no sólo crearon una iconografía urbana que pervivió en paralelo a la realidad durante dos siglos, sino que tuvieron una clara influencia al fijar el punto de vista preferente que se utilizará en futuras vistas de esas ciudades. Sólo así se explica que incluso en empeños artísticamente más relevantes se recurriera de nuevo al marco prefijado para representar esas ciudades, como puede rastrearse en varias vistas de Sevilla (Mathaüs Merian, Sánchez Coello), San Sebastián (Peter van der Meulen) o Bilbao (Thomas Morony) (v. Alonso y Sazatornil, 2009: 178-179).

Así es cómo, en consecuencia, a lo largo del siglo XVII pocas alternativas realmente originales en la representación de ciudades españolas hubo a las numerosas versiones impresas del *Civitates*. Tan sólo algunas iniciativas cortesanas supusieron novedades interesantes. Una de estas oportunidades fue la entrada triunfal de Felipe III en Lisboa en 1619, narrada por el cosmógrafo y matemático portugués João Baptista Lavanha (c. 1550-1624). Su crónica del viaje real, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N. S. ao reyno de Portugal* (1622), reproduce una magnífica vista desplegable de la capital portuguesa, dibujada por Domingo Vieira y abierta por el flamenco Hans Schorkens (Kawamura, 2019b: 193-197). Lavanha fue, a su vez, el maestro del cartógrafo portugués Pedro Texeira (1595-1662), que elaboró por encargo de Felipe IV la *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* (1634). Este trabajo es un completo atlas de los puertos peninsulares reproducidos a vista de pájaro y desde el mar para analizar sus accesos y preparar sus defensas. Semejante repertorio cartográfico nunca llegó a ser publicado, probablemente por razones estratégicas que convertían las imágenes de los puertos en un asunto de Estado (Pereda y Marías, 2002: 29-48). Texeira es también el autor de la célebre *Topographia de Madrid* editada en Amberes en 1656, un detallado plano de la capital de casi tres metros de ancho, donde se recogen con singular precisión y

plasmados en perspectiva caballera la mayor parte de los edificios de la población (Alvargonzález, 2001: 15-28).

Además, en la España del siglo XVII las representaciones pictóricas fueron también escasas, al contrario de lo que sucedía en esa misma época en Italia o en Países Bajos. Hay, no obstante, algunas iniciativas muy relevantes, patrocinadas generalmente por notables y, especialmente, por la Corona. En ese sentido son ejemplares las vistas de Toledo del Greco,⁵ quien «desarrolló en sus últimos años de vida un género que iba más allá de las tradiciones de la *chorographia* contemporánea, con sus vistas externas de las ciudades y sus escasísimas planimetrías urbanas, para «inventar» un paisaje moderno, independiente, de formato que se alejaba del apaisado convencional» (Marías, 2014b: 117). Unas complejas y completas vistas relacionadas con la idea de «paisaje sagrado» y dirigidas a un público devoto, aunque concebidas también como *laus urbis* pictórica de la ciudad de Toledo (Brown y Kagan, 1984: 37-55; Ruiz, 2019: 90). También es singular por su rareza la *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo, atribuida durante un tiempo a su maestro y suegro Velázquez y encargada por el príncipe Baltasar Carlos.⁶ Se trata de uno de los mejores paisajes urbanos de su tiempo en un país con escasa tradición de representaciones de ciudades y destaca por su fortuna crítica antes incluso de que estuviera acabada (protagonizando un capítulo entero del libro *Obelisco histórico, i honorario, que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del serenísimo Señor, don Balthasar Carlos de Austria*) (Portús, García Máiquez y Álvarez-Garcillán, 2015: 60-77).

⁵ *Vista de Toledo*, ca. 1599-1600, óleo sobre lienzo, 121 x 109 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, cat. 29.100.6; *Vista y plano de Toledo*, ca. 1610-1614, óleo sobre lienzo, 123 x 228 cm. Museo del Greco, Toledo, cat. CE00014.

⁶ *Vista de Zaragoza*, 1647, óleo sobre lienzo, 181 x 331 cm. Museo Nacional del Prado, cat. P000889.

3- LOS PAISAJES URBANOS ESPAÑOLES Y LOS VIAJEROS DE LA ILUSTRACIÓN

Como ya se ha señalado, fuera de los anteriores ejemplos, en el siglo XVII y durante parte del siglo XVIII, la edición de libros de vistas urbanas españolas careció de iniciativas realmente originales y se limitó a la reiterada edición de estampas estandarizadas. Todo comenzó a cambiar a partir de los años setenta con la llegada de viajeros europeos que se interesaron por las reformas emprendidas en un país poco frecuentado y tradicionalmente alejado de las rutas del *Grand Tour*. Estos nuevos viajeros eran producto de las cruciales transformaciones intelectuales, políticas y económicas de la sociedad europea en la segunda mitad del siglo XVIII. La revolución industrial, científica y tecnológica y, sobre todo, el asentamiento del racionalismo inspirado por la Ilustración, provocaron una cascada de transformaciones ideológicas de muy largo alcance. Guiados por la Ciencia y los principios de la Razón, los viajeros ilustrados se lanzaron a la observación directa de tierras lejanas, con objeto de describir y clasificar, con espíritu enciclopédico, el mundo (Pimentel, 2003: 27-70). Los principales medios de difusión de sus indagaciones y juicios serán la literatura especializada y la estampa. Muchos darán sus libros de viajes a la imprenta, donde también se advierten cambios profundos, reformulando «el viaje como empresa literaria y como género» y adoptando una dimensión narrativa que tuvo verdadero éxito al «resumir y predicar los valores y las aspiraciones de la propia Ilustración» (Pimentel, 2003: 216). Una transformación que llegó también en muchas ocasiones a las ilustraciones que acompañaban el texto, que pretendían -forzando formatos, tamaños y técnicas- reformular la experiencia visual creando la ilusión del desplazamiento (Vega, 2010: 408; Vega, 2011: 234).

De hecho, la objetividad perseguida por los relatos de los viajeros también se traslada al ámbito de la imagen. La manifestación más clara de esta sensibilidad es el nuevo género de la *veduta*, que surge de la unión de varias especialidades artísticas,

como el dibujo arquitectónico, la representación «topográfica» de las vistas y el trabajo del *quadraturista* (Maderuelo, 2010: 587). El nuevo género pictórico tiene como propósito representar con fidelidad y objetividad las escenografías urbanas, asisténdose de instrumentos de precisión (como la cámara oscura) y definiendo un modelo de representación que, sin olvidar las convenciones del género de paisaje, representaba el entorno de un modo fidedigno y adecuado a las expectativas del conocimiento ilustrado. Como señala Corgnati (1990: 29-34), en el pintor de *veduta* predomina la exactitud sobre la veracidad de la imagen, su actitud es de «una fidelidad absoluta en la percepción óptica de la realidad», y su «apariencia» de la misma, con el objetivo final de crear un «testimonio de la vista».

Es bien conocido que, inicialmente, España es prácticamente ignorada por los aristócratas practicantes del *Grand Tour* durante el siglo XVIII. Muchos de ellos eran británicos y aún mantenían cierta antipatía política y desprecio cultural por el decadente imperio. Baste citar como ejemplo que, todavía en 1783, el editor John Fielding advertía a quien pretendiera elegir España como destino de viaje que: «Nada, excepto la necesidad, puede inducir a alguien a viajar a España, debe ser idiota si hace el *tour* de este país por mera curiosidad, a menos que pretenda publicar las memorias de la extravagancia de la naturaleza humana» (cit. Freixa, 1993: 24; Robertson, 1976; Guerrero, 1990).

Sin embargo, ya desde la década de los setenta y de forma cada vez más activa, viajeros europeos de distintas nacionalidades (aunque fundamentalmente británicos y después franceses) llegan a España en oleadas y visitas que entregan a la imprenta en forma de relatos de viaje (Guerrero, 1990: 39-46; González Santos, 2019a: 90-138). En sus obras publicadas se advierte una sutil evolución, desde el interés de Henry Swinburne (1743-1803) por los testimonios de la cultura musulmana en sus *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (1787) o en el *Picturesque tour through Spain* (1806), ahora «Embellished

with twenty engravings» que incluyen varias panorámicas urbanas a partir de diseños del propio Swinburne; hasta llegar al viaje «filosófico-ilustrado» del reverendo Joseph Townsend (1739-1816), quien visitó la península en 1786 y 1787, cuando el reinado de Carlos III tocaba a su fin, y dejó el relato más enciclopédico de un extranjero sobre la España del siglo XVIII, registrando las peculiaridades físicas, políticas, económicas y culturales del país. En ocasiones estos relatos de viaje van ilustrados con estampas que empiezan a renovar los repertorios tradicionales.

Su orientación es diversa y oscila entre el rigor descriptivo de Townsend y el tono crítico de Swinburne (Freixa, 1993: 99-144). Unos reconocen las importantes transformaciones que se habían producido en España durante el reinado de Carlos III y otros, más críticos con algunas costumbres, la superstición o el fanatismo, aprovechan sus observaciones para examinar sus propias estructuras sociales e instituciones. Muy diferente es el caso de Jean-Marie Jérôme Fleuriot (1749-1807), conocido también como marqués de Langle, quien publicó su peculiar *Voyage en Espagne* (1784) bajo el pseudónimo de Fígaro. Su texto, que se centra en su mayor parte en la capital, es un auténtico *Tableau-noir* que se hace eco de las opiniones más negativas sobre España y se caracteriza por la falta de rigor y la inexactitud de sus observaciones. En su momento mereció la condena del Parlamento francés a instancias del conde de Aranda, quien escribió una refutación detallada del libro donde identificaba «absurdos de todo tipo, imágenes indecentes, bromas impías, falsedades groseras»; aunque la condena, paradójicamente, sirvió para que se publicaran seis ediciones en francés hasta 1803, fuera traducido al inglés, alemán, danés e italiano y circularan ediciones clandestinas por España.

Simultáneamente, los ilustrados españoles abordaron también la publicación de cuadernos de viaje con sus propias observaciones, experiencias y descripciones documentadas de las poblaciones del país, donde se divulgaban las transformaciones

que estaban experimentando, enriquecidas con láminas «para que tenga la vista algo que satisfaga su curiosidad», como afirma Bernardo Espinalt en los catorce tomos de su *Atlante español* (1778-1795), que Juan Fernando Palomino ilustra con algunas vistas de poblaciones (Vigara, 2019: 202-215).

Pero quien más se distingue en esta labor es Antonio Ponz (1725-1792), secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y quizá el principal representante del viajero ilustrado español. Los dieciocho volúmenes de su monumental *Viage de España* (publicados entre 1772 y 1794) constituyen la primera tentativa para sistematizar una descripción pormenorizada de las riquezas artísticas de España, despertar la conciencia y el orgullo nacional, reivindicar el prestigio histórico español y censurar las falsedades publicadas por algunos autores europeos empeñados, según el autor, en «narraciones ridículas de ninguna importancia, ni interés» (Ponz, 1788: tomo XII, i), que perpetuaban una visión sombría del reino (entre los que cita a los británicos Clarke, Swinburne, Twiss, Talbot Dillon y, especialmente, al francés Fleuriot de Langle). La obra, que parte de un encargo de Pedro Rodríguez Campomanes, se convirtió en un auténtico catálogo artístico del reino, fundamentado en un asombroso repertorio documental. De la obra decía Menéndez Pelayo que «es más que un libro: es una fecha en la historia de nuestra cultura (...) Fue la resurrección de nuestro pasado estético: vino a suplir todos los olvidos y las deficiencias de nuestros historiadores de ciudades, tan descuidados y tan poco competentes en todo lo que se refiere a los milagros del arte» (Menéndez Pelayo, 1974: I, 1539). Es, además, quizá el único libro artístico de la Ilustración española que está suficientemente ilustrado con estampas de monumentos y vistas urbanas, reuniendo un interesante conjunto de imágenes, donde se combinan diseños originales propios con estampas ajenas (González Santos, 2019b: 218-238).

No obstante, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII el sistema urbano español conoció, además, un fuerte impulso

que dejó obsoletas las viejas versiones de las vistas de Braun. Aunque muchas de estas transformaciones no culminarán hasta el siglo XIX, el reformismo borbónico promocionó «nuevas poblaciones» y modelos urbanos, destacando la actividad en las ciudades «marítimas», basadas en el comercio y la actividad náutica. Coincidiendo con este periodo de renovación de los puertos españoles, la Corona española impulsa diversas iniciativas y expediciones, pues desea tener un buen conocimiento de la realidad física de sus posesiones y dejar testimonio de las inversiones regias y de la modernización del país a través de los progresos de la ingeniería civil y militar. El modelo era la ambiciosa serie de *Vues des Ports de France*, que Luis XV había encargado en 1753 a Claude-Joseph Vernet (1714-1789), un paisajista de gran éxito en la pintura barroca francesa con sus luminosos e idealizados paisajes marítimos y portuarios. En 1782, por ejemplo, el ingeniero francés Pierre Grolliez de Servier (activo en España entre 1782 y 1790) recibió del conde de Floridablanca (secretario de Estado) el encargo de preparar varias vistas de puertos españoles. Hasta 1785 Grolliez preparó al menos treinta y tres dibujos para esta serie de *Vistas Perspectives de los Puertos de Mar de España*, aunque solo seis llegaron a grabarse (tres vistas del puerto gaditano de La Carraca y otras tres de Cádiz, Sevilla y Lueca, en Asturias; González Santos, 2019: 121-123). Por su parte, poco después, en 1788 se anunció la suscripción para una obra titulada *Colección de vistas de los puertos de España y Portugal*, con dibujos de Alexandre-Jean Noël grabados por François Allix, que, aunque concebida como «continuación de las [vistas de puertos] de Francia», nunca llegó a concluirse (*Gaceta de Madrid*, 9 de diciembre de 1788, 99: 801; cit. Navascués, 2014: 11).



Fig. 4. Diego de Villanueva y Juan Minguet, «Vista del Acueducto de Segovia por la plaza del Azoguejo», en Antonio Ponz, *Viage de España*, 1787-1794 (Biblioteca de la Universidad de Oviedo)

No obstante, la iniciativa más completa del momento es la colección de vistas panorámicas de caminos, puertos, bahías, islas y arsenales de la Península Ibérica, encargada también por Floridablanca en 1781 al pintor valenciano Mariano Ramón Sánchez (1740-1822) para decorar el gabinete de marinas del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (conservados, en su mayoría, por Patrimonio Nacional; Navascués y Revuelta, 2014: 133-290). El conjunto de ciento dieciocho vistas realizadas por Sánchez desde esa fecha hasta 1803 es el más ambicioso proyecto sobre iconografía urbana española del momento, quizá sin paralelo desde Wyngaerde y Texeira, con un extraordinario valor documental y científico pues muestran detalladamente los adelantos de las obras públicas y de la ingeniería civil y militar del momento. El interés científico de Sánchez se aprecia en el uso documentado de la cámara oscura (instrumento que facilita la exactitud topográfica y que ya habían utilizado los paisajistas holandeses del siglo XVII), lo que indica su preocupación por

la objetividad y su propósito de dejar constancia gráfica documentada del aspecto de las poblaciones portuarias españolas y sus nuevas instalaciones a finales del siglo XVIII (Portús, 2005: 55-69).

El itinerario de Sánchez se completa con las vistas de los puertos de la costa vasca encargados en 1786 por Carlos III a Luis Paret y Alcázar (1746-1799). Por entonces, Paret ya era un pintor muy conocido por sus brillantes escenas de género, expresivos documentos de la vida española de su tiempo. Sus vistas de los puertos vascos estaban destinadas a decorar una de las habitaciones de la *Casita del Príncipe* en el Escorial (aunque se dispersaron durante la invasión francesa). También inspirado por los *Ports de France* de Vernet, Paret se rinde a la gracia galante del rococó, con la elegancia y refinamiento de sus vistas urbanas, muy diferentes a las precisas vistas topográficas de Grolliez o Mariano Sánchez. Sus *vedutes* pretenden representar la atmósfera, y destacan por el efecto decorativo, la pureza del dibujo, los suaves tonos de color, la calma del paisaje y la galante relajación de los personajes, que apenas transmiten esfuerzo (cat. exp. *Luis Paret*, 1996).

Todos estos cambios acabarán por atraer la atención de los viajeros que, según avance el siglo XIX, se interesarán por los nuevos espacios portuarios y urbanos y comenzarán, además, a ensayar nuevos puntos de vista. Uno de los casos más singulares es el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, que publicó Alexandre Louis Joseph Laborde (1773-1842) entre 1806 y 1820, tanto por la ambición editorial, como por la calidad material de la obra. El autor, de padre español y buen conocedor de la realidad del país, ofrece una visión erudita, precisa, documentada y fascinada de los atractivos monumentales del reino, donde «la majestuosidad de los templos romanos contrasta singularmente con la delicadeza de los monumentos árabes, y la arquitectura gótica con la belleza sencilla de los edificios modernos». La obra, cuyo primer tomo contó con el apoyo de Godoy, se compone de cuatro grandes volúmenes generosamente

editados e ilustrados con centenares de imágenes, entre las cuales figuran numerosas vistas urbanas con los adelantos en arquitectura y obras públicas (arquitectura neoclásica, jardines, muelles y paseos). Algunas de estas, como las de Córdoba, Burgos, Sevilla o Segovia, apuntalaron la visión tradicional de estas ciudades, fundamentada en la exhibición de edificios significativos, y orientaron los acercamientos de los viajeros del romanticismo (Casanovas, Quílez y Mora, 2006).⁷



Fig. 5. William Bradford: «Salamanca», *Sketches of the country, character and costume in Portugal and Spain*, 1809 (Museo de Bellas Artes de Asturias)

Además, al creciente interés por todo lo español se unen algunos episodios bélicos (la Guerra de la Independencia y las

⁷ Se conservan 255 diseños originales de esta obra en la Biblioteca del Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet (París), «Ensemble de 255 dessins originaux à la mine de plomb, à la plume avec lavis ayant servi à illustrer le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par A. de Laborde», BINHA, NUM MS 463 [<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16411>]; también París, musée du Louvre, département des Arts graphiques, *Collection de dessins* : RF 31967 à RF 31972; Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC): *Colección de vistas de España*.

guerras carlistas) que provocaron la llegada de una larga serie de dibujantes profesionales, militares, aficionados o corresponsales que acompañaban a los ejércitos extranjeros involucrados en acciones militares. Uno de los primeros ejemplos es el libro del capellán William Bradford *Sketches of the country, character and costume in Portugal and Spain* (1809), que tuvo su origen en la presencia del ejército expedicionario británico bajo el mando de sir John Moore en la Guerra de la Independencia española. Bradford, que acompañaba a las tropas, aprovechó el periplo militar por el noroeste peninsular para tomar notas y elaborar apuntes de los tipos, monumentos y lugares que visitaba. Entre ellos figuran varias vistas urbanas y destaca una estampa muy detallada de Salamanca, vista desde el otro lado del Tormes. La obra tuvo un éxito inmediato, siendo reeditada al año siguiente y convirtiéndose pronto en referencia fundamental de la campaña de Moore y en un clásico entre los libros de viajes por España, testimonio pionero de la curiosidad romántica y uno de los primeros acercamientos a los paisajes urbanos y humanos del Noroeste peninsular (Robledo, 2008). Éxito editorial que continuó con la edición bilingüe (en inglés y francés) de 1812 (Sazatornil y Madrid, 2019: 313-320).

En la misma línea, y poco tiempo después, George Cumberland junior (1790-1878) acompañó al ejército del duque de Wellington por Portugal y España durante la campaña de 1811-1813 y regresó a Londres desde Lisboa en 1815. Sus *Views in Spain and Portugal*, publicadas en 1823, incluían 19 litografías en color sobre apuntes tomados durante la campaña del ejército del duque de Wellington en su avance desde Portugal hacia Francia, con vistas de varias ciudades portuguesas, Badajoz, el palacio de San Ildefonso o, sobre todo, dos puertos cantábricos (una vista panorámica del castillo de San Sebastián y otra del puerto de Santander; Sazatornil, 2014: 99).

Tras estas experiencias del ejército inglés en España, como aliados en la lucha contra las tropas napoleónicas, fueron muchos los británicos que, alejados de las rutas más académicas del

Grand Tour, recorrieron España y divulgaron sus tipos humanos, monumentos y paisajes urbanos (Robertson, 1976). Ese nuevo interés se volcó, en gran medida, en los escenarios de las guerras napoleónicas, con aquellas batallas que habían dado a conocer muchas hasta entonces olvidadas ciudades de provincias (Salamanca, Ciudad Rodrigo, Astorga, Coruña, Burgos, Santander, Zaragoza, Gerona, Valencia, Vitoria o San Sebastián. Se ampliaba así la cartografía mental del país, históricamente anclada en Andalucía, Castilla y los Reales Sitios (Antigüedad, 1999: 13-16; Sánchez García, 2014: 62). Los viajeros de estos primeros años del XIX, en definitiva, suministraron un nuevo repertorio de ciudades que amplió el limitado recorrido fijado desde Braun, donde se plasmaban imágenes renovadas de las ciudades españolas que prepararían la llegada de los artistas románticos.

4- LOS PAISAJES URBANOS Y LA IMAGEN ROMÁNTICA DE ESPAÑA

De hecho, la Guerra de la Independencia o «guerra peninsular» fue el punto de inflexión para que España empezara a convertirse en uno de los principales destinos de viaje en Europa. La resistencia contra el invasor francés había despertado fuertes sentimientos de simpatía y los campos de batalla de la Península se llenaron de jóvenes ingleses que, alejados de las rutas académicas del *Grand Tour*, pasaron su fascinación por los monumentos y paisajes urbanos de España. A partir de ese momento y de forma progresiva nuevos viajeros se fueron incorporando durante los años que van desde la derrota de Napoleón en 1815 hasta el final del reinado de Fernando VII en 1833. Primero los británicos y después los franceses fueron llegando en sucesivas oleadas y se convirtieron en los primeros propagandistas de un territorio, unas ciudades y unos pobladores que consideraban más próximos al exotismo oriental que a la tradición occidental.

Artistas cada vez más relevantes intentaban satisfacer la creciente demanda editorial con sus recopilaciones de imágenes

que utilizaban, generalmente, el exitoso formato de los álbumes o *portfolios*, mejorados con los avances en la técnica de la litografía a partir de la década de 1820. Es el momento en el que la nueva mirada romántica empieza a valorar aspectos que los viajeros ilustrados habían menospreciado. Frente a la objetividad, los datos útiles y las observaciones desapasionadas de los viajeros ilustrados, que buscaban ordenar enciclopédicamente el mundo, los románticos se sienten más atraídos por lo singular, por «lo pintoresco». El objetivo ya no es reproducir las realidades urbanas científicamente, sino convertir las ciudades y sus monumentos en paisajes emocionales que actúen como resúmenes estético-filosóficos de un territorio y de una identidad. Para los viajeros románticos el paisaje ya no es un género «menor», sino un espacio idealizado, una imagen que evoca o sugiere sensaciones y en el que van introduciendo referencias culturales hasta entonces olvidadas que enriquecen el imaginario europeo con nuevos escenarios exóticos, pintorescos o sublimes.

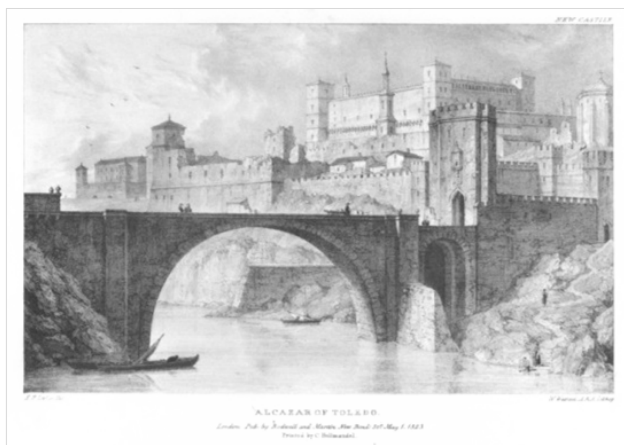


Fig. 6. Edward Hawke Locker: «Alcázar of Toledo», *Views in Spain*, (Museo de Bellas Artes de Asturias)

En este sentido, los viajeros extranjeros encontraron en las ciudades españolas el perfecto escenario sobre el que proyectar una mirada evasiva, fruto de una sensibilidad progresivamente atormentada por los imperantes valores positivistas de la sociedad burguesa, buscando esos escenarios emocionales que podían quizá ayudar a superar el vacío moral y cultural que se extendía por las ciudades de la industrialización (Sazatornil, 2019: 61-66). De hecho, la visita a España se presentaba siempre como una experiencia fugaz, pues todos temían que el amenazante presente industrial podría acabar con sus pintorescas ciudades y querían conocer la irrepetible experiencia de una España que el barón de Davillier consideraría, años después, el «último refugio del pintoresquismo en Europa» (Davillier y Doré, 1998: II, 445).

Quizá el primero en adelantar esta nueva mirada es Edward Hawke Locker (1777-1849), militar y artista muy influyente en el mundo cultural inglés. En 1824 publica -con gran éxito- sus *Views in Spain*, con sesenta litografías basadas en los dibujos y acuarelas que había tomado en plena Guerra de la Independencia (llegó a España en 1813), quizá como reacción a los acontecimientos que estaban sacudiendo el país (con el decisivo enfrentamiento entre absolutistas y liberales y la invasión en 1823 de los «Cien Mil Hijos de San Luis») y que Europa observaba con enorme preocupación. Con su publicación, Locker parece querer recuperar la simpatía hacia España que había acompañado la intervención británica durante la «guerra peninsular» (Peris y Almarcha, 2009: 128-134; Litvak, 2012: 54-56; Plaza, 2015: 45).

No obstante, es a partir de 1830 cuando, casi simultáneamente, viajan por España cuatro de los principales referentes británicos en la construcción de la imagen romántica de las ciudades españolas: Richard Ford (entre 1830 y 1833), David Roberts (1832-1833), John Frederick Lewis (1833-1834) y George Vivian (en 1833 y 1837). Sus itinerarios coinciden con el del pintor Wilhelm Gail (1832-1833), uno de los precursores alemanes del viaje a España, y el del francés Joseph-Philibert Girault de Prangey (1832-1833). Todos ellos marcarán el camino del éxito editorial con sus efectistas y sugestivas estampas, centradas en la

visión romántica de España, con esas pintorescas arquitecturas que ya empezaban a ser conocidas en el extranjero, bien aderezadas con personajes y escenas costumbristas.

Quizá el más influyente de todos ellos fue el pintor y litógrafo escocés David Roberts (1796-1864), que acabará convirtiéndose en uno de los principales paradigmas del paisajismo romántico (cat. exp. *Imagen romántica*, 1981: 72-73; Litvak, 2012: 60-63; Giménez Cruz, 2002). Entre diciembre de 1832 y septiembre de 1833 viajó por España y, tras su regreso a Inglaterra, en su plena madurez como artista, dedicó cinco años a reelaborar sus numerosos apuntes originales para publicar las 26 litografías de la obra *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832-1833* (1837) y los cerca de setenta grabados al acero que ilustran los textos de Thomas Roscoe para los cuatro tomos de *The tourist in Spain*, editados por Robert Jennings (1835-1838). Para ello la editorial contó con algunos de los mejores grabadores del momento y Roberts cobró una cifra astronómica, entre las más altas en su tiempo por dibujos de esta naturaleza, que es testimonio de su enorme popularidad y del éxito editorial entre el público de la imagen romántica de España. Tal fue el éxito de sus publicaciones que veinte años después aún se seguían imprimiendo y generando numerosas reediciones y plagios (como los hermanos Rouargue, que ilustran el viaje de Gautier; o Gustave Doré que para ilustrar el de Davillier seguirá su mismo itinerario y plagiará indisimuladamente algunas de sus estampas; Sazatornil y Madrid, 2019: 364-426). Como veremos, el mismo Genaro Pérez Villaamil, que conoció a Roberts en Sevilla en 1833, quedará marcado por su influencia e intentará también emular su trabajo de ilustración sobre ciudades y monumentos españoles con la edición de su *España artística y monumental* (Hopkins, 2021).

Las estampas de Roberts suponen, además, el inicio reconocido de la conversión de ciertos monumentos o paisajes urbanos españoles en «iconos» universales, difundidos y reconocidos a escala global, en representaciones metonímicas que sustituyen el

todo (la «vista general») por la parte (el monumento que actúa como expresión y resumen reconocible de una ciudad). Al respecto, sirvan como ejemplo, una vez más, sus célebres vistas de la Giralda de Sevilla. Unas imágenes que alcanzaron, en definitiva, un gran éxito y divulgaron masivamente la imagen romántica de España ante la mirada de los experimentados «icononautas» europeos que, a lo largo de un siglo, habían aprendido a viajar a través de imágenes por un mundo cada vez más accesible desde el salón de sus casas burguesas.



Fig. 7. David Roberts: «The Tower of the Giralda, Seville», *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832-1833*, 1837 (Museo de Bellas Artes de Asturias)

Contemporáneo de Roberts, el otro gran pintor orientalista británico del momento es John Frederick Lewis (1804-1876), quien durante diez años viajó por España y Oriente Medio, casi al mismo tiempo que el escocés (Gámiz, 2012: 82-83).⁸ Durante su largo itinerario por la península entre 1832 y 1834 generó, según parece, unos trescientos dibujos y doscientas cincuenta acuarelas con estudios y detalles (Lewis, 1978: 15, 18 y 65-75; Gámiz, 2012: 77-78) que, tras su regreso a Inglaterra, nutrieron los volúmenes de litografías titulados *Lewis's Sketches and Drawings of the Alhambra* (1835) y *Sketches of Spain and Spanish Character made during his tour in that country in the years 1833-4* (1836), con escenas de costumbres españolas y vistas de Granada, Sevilla, Madrid, Ronda, Toledo, Gibraltar, Córdoba y Segovia (Lewis, 1978: 18; Gámiz, 2012: 78; Litvak, 2012: 59). El tratamiento de las láminas compuestas por Lewis es fiel y verosímil, con un dibujo habilidoso y limpio que se adapta especialmente bien a la litografía, combinando el trazo firme y preciso con aguadas que otorgan al conjunto una apariencia luminosa, evitando sobrecargar la imagen con texturas densas o fuertes contrastes de color, a la manera de Roberts.

También por esas fechas viaja por España George Vivian (1798-1873), artista aficionado, coleccionista, crítico de arte y diletante sobre arquitectura. Gracias a su desahogada posición económica visita España y Portugal en sendos viajes que tuvieron lugar en los años 1833 y 1837, realizando numerosos dibujos, reunidos en el álbum de *Apuntes de España* que se conserva en la Biblioteca Nacional, de los que se extraen las 33 litografías publicadas en *Spanish scenery* (1838), y al año siguiente en otra obra más completa que abarca toda la Península: *Scenery of Portugal*

⁸ En los años 1832-1833 se da una significativa coincidencia en las visitas a la Alhambra de viajeros como Lewis, Girault de Prangey, Roberts o Ford (como certifica el *Álbum de Firmas de Visitantes* que conserva la biblioteca de la Alhambra), lo que genera entre ellos complicidades (Lewis y los Ford) y, en ocasiones, rivalidades (Lewis y Roberts), demostrando el carácter explosivo del interés romántico por los asuntos españoles y, especialmente, andaluces.

& *Spain* (1839).⁹ En estos álbumes el protagonismo de las vistas en perspectiva es total y tienden a desarrollar amplias panorámicas urbanas, con una precisión casi fotográfica en sus representaciones de monumentos y arquitecturas y una apariencia luminosa fruto de la suavidad del color que evitando las texturas sobrecargadas y los dramáticos contrastes de luces y colores de Roberts, más en la línea de las estampas y acuarelas de Lewis (*Antigüedad*, 1999: 13-16; Sánchez García, 2014: 55-86).



Fig. 8. George Vivian: «Segovia», *Spanish scenery*, 1838 (Museo de Bellas Artes de Asturias)

Hay también algunos precursores alemanes, entre los que destaca la visita pionera del pintor Wilhelm Gail (1804-1890), que llega a España en 1832 y hacia 1837 publica *Erinnerungen aus Spanien* («Recuerdos de España: bocetos de la vida en las provincias de Cataluña, Valencia, Andalucía, Granada y Castilla con fragmentos de arquitectura morisca y antigua española y vistas y explicaciones extraídas del diario del autor»), que incluye

⁹ La Biblioteca Nacional (BNE, DIB/18/1/8691) conserva un álbum de *Apuntes de España* con los dibujos preparatorios (47 dibujos sobre papel amarillento; lápiz grafito, pluma, pincel, tintas y aguadas grises y pardas; 135 x 218 mm), realizados entre 1833 y 1837.

veinte litografías con vistas y detalles de monumentos y varias láminas y viñetas dedicadas a escenas de costumbres o a la fiesta de los toros (Sazatornil y Madrid, 2019: 427-435).

Además, por esas mismas fechas los puertos cantábricos se deslizan también entre las láminas de estos viajeros (Sazatornil, 2014: 99-100). En casos como los de Locker y Vivian formando parte de su itinerario por la península, pues la cercanía a la frontera francesa convierte estas plazas (Pasajes, San Sebastián, Fuenterrabía) en lugares de acceso –por mar o tierra– al *tour* romántico por la Península. No obstante, el gran impulso llegará con la primera guerra carlista, que provoca aportaciones como las litografías del Capitán Le Hardy, que ilustran el relato personal de la guerra y los sitios de Bilbao de John Francis Bacon, publicado en *Six Years in Biscay* (1838). Por su parte, Richard Lyde Hornbrook, capitán de la Marina Real inglesa, realiza varias acuarelas con vistas de las plazas y acciones que visita (1836-1840), recogidas en un *Cuaderno de láminas* que conserva la Diputación Foral de Gipuzkoa.¹⁰ Su hijo, Thomas Lyde Hornbrook, que llegará a alcanzar cierto prestigio como pintor de marinas, llega también a San Sebastián en 1836 como oficial de la *British Legion* y allí realiza una serie de acuarelas (Pasajes, San Sebastián, Fuenterrabía) sobre el conflicto, algunas reproducidas como litografías en *Twelve views in the Basque Provinces* (1837). Parecido alcance tiene *Sketches of scenery in the basque provinces of Spain* de Henry Wilkinson (1838), ilustrado con litografías inspiradas en dibujos y apuntes del propio autor (Pasajes, San Sebastián, Fuenterrabía, Irún).

No obstante, ante tanto viajero extranjero recorriendo, estudiando y dibujando los monumentos y ciudades españolas, la prensa romántica española se pregunta: «¿qué circunstancias nos han colocado en posición tan atrasada con respecto a las naciones

¹⁰ Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Guipúzcoa, Nº de documento: 3225 y ss. Hornbrook, Richard Lyde [5th. Cº. Capt[ai]n Hornbrook: R.M.], *Cuaderno de láminas*, 1836-1840.

vecinas?». En ese momento, los primeros intentos de recuperación historiográfica de la arquitectura y el estudio de las ciudades españolas utilizan un nuevo medio de expresión más rápido, conciso, abierto y moderno, a menudo ilustrado y con un público más amplio: las publicaciones periódicas. Las revistas más representativas del romanticismo español y del espíritu liberal de la nueva burguesía isabelina serán *El Artista*, dirigida por Federico de Madrazo (1815-1894) y por su cuñado, el literato Eugenio de Ochoa (1815-1872), y el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), fundado por Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882).

Gráficamente, dadas las grandes limitaciones del mercado editorial español, todos copian lo que pueden y tendrá que llegar Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), el más destacado paisajista romántico español, muy influido por el contacto y la obra de David Roberts, al que conoció en Sevilla (Hopkins, 2021), para coordinar proyectos que empiecen a homologarse con el exclusivo mercado editorial europeo, como los tres tomos de *España artística y monumental* (1842-1850), considerada la obra cumbre de los libros de vistas del romanticismo español (cat. exp. *Imagen romántica*, 1981: 21, 72; Peris y Almarcha, 2009: 119-125; Arias Anglés, 2011). Numerosos museos españoles (como el Prado o el Museo de Bellas Artes de Asturias) conservan, además, algunos notables ejemplos de su pericia como pintor, acuarelista y dibujante de ciudades y monumentos (Sazatornil y Madrid, 2019: 484-515).

A mediados de siglo estas iniciativas pintorescas, que pretenden dar a conocer la España artística a través de ambiciosas colecciones ilustradas, se multiplican. Destacan los doce volúmenes aparecidos entre 1839 y 1865 de la colección *Recuerdos y bellezas de España* (Ariño, 2007; Peris y Almarcha, 2009: 117-119; Yeves, 2014: 18-20), promovida por uno de los principales introductores de la litografía en España, Francisco Javier Parcerisa (1803-1876), que dedicó prácticamente su vida y recursos a esta empresa editorial, y con textos de Pablo Piferrer (1818-1848), José María Quadrado (1819-1896), Francisco Pi i

Margall (1824-1901) y Pedro de Madrazo (1816-1898). Este intento de catálogo monumental ilustrado será reeditado años más tarde, entre 1884 y 1891, en un nuevo formato y bajo el título *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (Peris y Almarcha, 2009: 118; Yeves, 2014: 89; Sazatornil y Madrid, 2019: 544-565).

Esta larga serie de viajeros puede cerrarse con la estancia del matrimonio Tenison en España entre 1850 y 1853. El pionero de la fotografía Edward King Tenison (1805-1878) realiza uno de los primeros y más extensos reportajes fotográficos sobre España en un momento en que la novedad técnica, el calotipo, estaba empezando a generalizarse entre una reducida élite de aficionados. Su esposa, Louisa Tenison (1819-1882), una de las más notables y adelantadas viajeras decimonónicas, publica las memorias de su viaje en la obra *Castile and Andalucía* (1853), ilustrada con 24 litografías a página completa y 20 grabados sobre madera de pequeño formato, realizados a partir de dibujos de la autora y del artista sueco Egron Lundgren (1815-1875), residente por entonces en Sevilla, y todo bajo la supervisión del propio John Frederick Lewis (Piñar, 2010; Plaza, 2012; Fontanella, 2017: 172-184). Una obra que sigue la tradición gráfica y literaria británica de Roberts, Lewis o Vivian, pero que destaca por el intento de integrar la palabra y la imagen. Un proceso de integración que culmina con dos obras francesas que dan la réplica a los grandes viajeros británicos: *L'Espagne* (1874) de Jean-Charles Davillier, ilustrada por Gustave Doré (Palacios, 2007-2008: 815-826; Sazatornil, 2010: 9-21), y la reedición del *Voyage en Espagne*, de Théophile Gautier (¿1873?), ilustrada por los hermanos Rouargue (Cantera, 1999: 35-54).

5- REALISMO Y FOTOGRAFÍA EN LA CIUDAD BURGUESA

Finalmente, mientras los libros ilustrados de los viajeros románticos (desde Roberts hasta Doré) multiplicaban la información gráfica sobre las históricas ciudades españolas, los avances

tecnológicos y la expansión industrial estaban transformando lentamente su aspecto y percepción. Los viajeros extranjeros observaban, como Mérimée en 1859 (1988: 320), que «todo está cambiado en España, convertido en prosaico y francés. No se habla más que de ferrocarriles y de industria», mientras Hans Christian Andersen (1988: 67) advertía en 1863 que en España «el progreso avanza a costa del romanticismo».

Las vistas aéreas del arquitecto, pintor y litógrafo francés Alfred Guesdon (1808-1876) para *L'Espagne à vol d'oiseau* (ca. 1855-1856) son testimonio de esta nueva mirada realista (Quirós, 2009: 413, 420, 426 y 428; Gámiz, 2009: 170-180; Stroffolino, 2012; Besse, 2013: 66-82; Hervás, 2017: 75-86). Sus 24 vistas de 16 ciudades españolas (Alicante, Barcelona, Burgos, Cádiz, Córdoba, Gibraltar, Granada, Jerez, Madrid, Málaga, El Escorial, Segovia, Sevilla, Toledo, Valencia y Valladolid) están basadas en los bocetos tomados en un viaje por España realizado entre 1852 y 1853, con similares resultados a las otras colecciones del mismo estilo realizadas sobre ciudades italianas, francesas o suizas. Suponen una revolución en las formas de ver la ciudad, mostrando una clara voluntad de representar fielmente la realidad urbana, tal vez ayudándose con apuntes y fotografías aéreas tomadas desde globos aerostáticos (necesariamente imperfectas dadas las limitaciones técnicas del momento) y aunando «los avances técnicos del momento con la tradicional disciplina del dibujo, con un elevadísimo nivel de virtuosismo y sensibilidad» (Gámiz y García Ortega, 2018: 44). A través de esta renovada mirada, estos nuevos *vedutisti* buscaban destacar la modernización urbana (ferrocarril, barcos de vapor, industrias, etc.) y, quizá como una crítica, relegaban la ciudad histórica, insalubre, intransitable y confusa, para exaltar la superioridad técnica de la cultura urbana contemporánea, con sus nuevos ensanches, que aparecen como ejemplos de disciplina, rigor higiénico, orden y modernidad (Corboz, 1994: 219-228).



Fig. 9. Alfred Guesdon, *Barcelone*, 1856 (Museo de Bellas Artes de Asturias)

Además, las vistas de Guesdon coinciden con la llegada a España de algunos de los pioneros de la fotografía en Europa, como el francés Jean Laurent (1816-1886; activo en Madrid desde 1844) o el británico Charles Clifford (1819-1863; que llega también a Madrid en 1850), con sus espectaculares vistas panorámicas de ciudades, paisajes, monumentos y obras públicas. El primero reúne una amplia actividad, que va desde sus *Álbumes de Obras públicas de España*, que le encarga el Ministerio de Fomento a principios de 1866, hasta el último de los catálogos comerciales de la casa Laurent, editado en 1879 junto a un itinerario de viaje titulado *Nouveau Guide du Tourisme en Espagne et Portugal. Itinéraire Artistique*,¹¹ y que supone la recopilación del conjunto de sus anteriores trabajos fotográficos (Díaz Francés, 2016). De Clifford cabe destacar sus álbumes temáticos y la importancia de su guía de viaje *A photographic scramble through Spain*,¹² en la que propone su propio recorrido por el país y reúne lo más destacado de su producción (Fontanella y Kurtz, 1996). Sus obras representan el epílogo de

¹¹ Biblioteca Nacional de España (BNE), ER/6003.

¹² *Un periplo fotográfico por España*. Biblioteca Nacional de España (BNE), ER/5661.

una época y los primeros pasos de otra que está por llegar, pues el paisaje urbano es uno de los géneros en el que el éxito de la fotografía fue más rápido. Su instantaneidad y reproducibilidad harán que se vaya imponiendo a la pintura y, lentamente, como ya había advertido Gautier en 1855, las representaciones urbanas irán pasando al dominio de la fotografía, más precisa, fiel, rápida y convertida en un medio autónomo de expresión artística. Las innovaciones técnicas permitieron la masiva comercialización de estos álbumes de vistas urbanas, utilizando a menudo para el nuevo soporte los puntos de vista fijados por los ilustradores románticos, ya conocidos por el público. De hecho, la llegada de la fotografía provocará tal conmoción en el discurso de la pintura realista que ya nada será igual. Pronto los pintores, conscientes de la poderosa competencia de la fotografía, recuperarán la dimensión subjetiva e ilusionista del color en el paisaje, anunciando las vanguardias.



Fig. 10. Pablo Parellada, «Los artistas que vienen a pintar», en *Toledo, España cómica. Apuntes de viaje* (detalle), 1887 (Colección Museográfica Universidad de Cantabria)

Por fin, la prensa gráfica de finales del siglo XIX puede cerrar este itinerario por la transformación de los paisajes urbanos españoles en objetivos pintorescos. Una publicación de vocación tan popular como la *España Cómica. Apuntes de viaje* (1886-1888; cat. exp. *España cómica*, 2009) presenta un repaso

por las ciudades españolas a través de sus perfiles urbanos o de detalles de monumentos significativos, ya totalmente asentados en la memoria visual contemporánea. La lámina *Toledo* (1887) incluye, incluso, una viñeta titulada «Los artistas que vienen a pintar», que bien puede servir de resumen final a este recorrido por las ciudades españolas vistas por los viajeros. Allí, el anónimo pintor-viajero, con sombrero de ala ancha y rodeado de chiquillos, toma apuntes del natural en la puerta del Sol de Toledo, y se ha convertido ya en un personaje popular más de las estampas costumbristas, tras más de tres siglos de viajeros tomando apuntes por los paisajes urbanos españoles y publicando después sus observaciones y estampas en los más variados formatos, desde corografías impresas a libros de viajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, I. (ed.) (2009), *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona, GG.
- Aguiló Alonso, M. (1999), *El paisaje construido: una aproximación a la idea de ciudad*, Madrid, Castalia.
- Alaminos López, E. y P. Vega Herranz (1994), «Las colecciones del Museo Municipal de Madrid: iconografía para la historia de la ciudad», en: *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, UCM, vol. 1, pp. 473-506.
- Alonso Ruiz, B. y L. Sazatornil Ruiz (2009), «De San Sebastián a Cádiz: iconografía urbana de los puertos atlánticos (siglos XVI-XIX)», *Anuario IEHS. Revista del Instituto de Estudios Histórico-Sociales*, 24, pp. 169-191.
- Alpers, S. (1983), «L'oeil de l'histoire: l'effet cartographique dans la peinture hollandaise au 17eme siècle», *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 49, pp. 71-101.
- Álvarez de Colmenar, J. (1707), *Les Delices de l'Espagne et du Portugal: où l'on voit Une description exacte des Antiquitez, des Provinces, des Montagnes, des Villes, des Rivieres, des Ports de Mer,*

des Forteresses, Eglises, Academies, Palais, Bains, Leyden, Pierre van der Aa.

- Álvarez de Colmenar, J. (1741), *Annales d'Espagne et de Portugal Contenant tout ce qui s'est passé de plus important dans ces deux Royaumes et dans les autres Parties de l'Europe, de même que dans les Indes Orientales et Occidentales, depuis l'établissement de ces deux Monarchies jusqu'à présent*, Amsterdam, François L'Honoré et fils.
- Alvargonzález Rodríguez, R. (2001), «Pedro de Teixeira y el *Compendium Geographicum* de la Universidad de Uppsala», en: Teixeira de P., *Compendium Geographicum*, Madrid, Fundación Alvargonzález, Universidad de Uppsala, Museo Naval, pp. 15-28.
- Andersen, H. C. (1988), *Viaje por España*, Madrid, Alianza Editorial.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, M^a D. (1999), «Introducción», en: *Viajes por España. George Vivian: Escenas españolas. Nicolas Chapuy: Vistas de España*, Madrid, Eds. Guillermo Blázquez.
- Apiano, P. (1548), *Libro de la Cosmographia / De Pedro Apiano, el qual trata la descripción del Mundo, y sus partes, por muy claro y lindo artificio, augmentado por el doctissimo varon Gemma Frisio...* Amberes, Gregorio Bontio.
- Arévalo Rodríguez, F. (2003), *La representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Arias Anglés, E. (1986), *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, CSIC.
- Ariño Colás, J. M^a (2007), *Recuerdos y bellezas de España*, Zaragoza, CSIC, Institución Fernando el Católico.
- Bacon, J. F. (1838), *Six years in Biscay: comprising a personal narrative of the sieges of Bilbao, in June 1835, and Oct. to Dec. 1836 and of the principal events which occurred in that city and the Basque Provinces, during the years 1830 to 1837*, Londres, Stewart and Murray [Trad. esp. *Seis años en Vizcaya... escrita en inglés por Francisco Bacon; y traducida al español por Víctor Luis de Gaminde*, Bilbao, Garayoa, 1838].
- Berque, A. (1994), «Paysage, milieu, histoire», en: *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- Besse, J.-M. (2013), «European Cities from a Bird's-Eye View: the Case of Alfred Guesdon», en: Dorrian, M. and Pousin, F. (eds.):

- Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, London & New York, Tauris, pp. 66–82.
- Blázquez Mateos, E. (2003), *El Edén manchego. El palacio de los Bazán como Templo de la Fama*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, CSIC.
- Bradford, W. (1809), *Sketches of the country, character and costume in Portugal and Spain: made during the campaign and on the route of the British Army in 1808 and 1809*, Londres, John Booth by William Savage.
- Broecke, M. van den (2011), *Ortelius Atlas Maps. An illustrated Guide*. Houten, Hes & De Graaf.
- Brown, J. y R. Kagan (1984), «La Vista de Toledo» en: Brown, J. (ed.), *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid, Alianza, pp. 37-55.
- Brunetta, G. P. (1997), *Il viaggio dell' icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venecia, Marsilio Editore.
- Bustamante García, A. (2011), «Visiones de España. Los viajeros del siglo XVI y las representaciones de las ciudades», en: Cabañas M., López Yarto, A. y Rincón, W. (eds.), *El Arte y el Viaje*, Madrid, CSIC, pp. 281-294.
- Cabra Loredó, M^a D. y E. Santiago Páez (1988), *Iconografía de Sevilla, 1400–1650*, Sevilla, FOCUS - Ediciones el Viso.
- Calvo Serraller, F. et al. (1991), *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*, Madrid, FOCUS - Ediciones el Viso.
- Casanovas, J., F. M. Quílez y G. Mora (eds.) (2006), *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris*, Barcelona, Museu Nacional d'Arte de Catalunya.
- Cajjal Vera, M. Á. (2014), «La visión artística de las ciudades gallegas: definición de un problema de representación en los orígenes de la iconografía urbana», en: Vigo, A. (dir.), *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicions, pp. 170-187.
- Cámara Muñoz, A. (2010), *Leonardo Turriano, ingeniero del rey*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.
- Cámara Muñoz, A. y C. Gómez López (2011), *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.

- Cantera Ortiz de Urbina, J. (1999), *El Voyage en Espagne de Teófilo Gautier: traducciones españolas en el siglo XX*, en: Giné Janer, M. (ed.), *La Literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 35-54.
- Caro Baroja, J. (1984), *Paisajes y ciudades*, Madrid, Taurus.
- Cat. Exp. *España cómica* (2009), *La «España cómica» en la Colección UC de Arte Gráfico*, Santander, Universidad de Cantabria.
- Cat. Exp. *Bilbao. Estampas* (2000), *Bilbao. Estampas 1575-1860*, Bilbao, Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico.
- Cat. Exp. *Imagen romántica* (1981), *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Cat. Exp. *Luis Paret* (1996), *Luis Paret y Alcázar y los puertos del País Vasco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Chenet-Faugeras, F. (1994), «L'invention du paysage urbain», *Romanisme*, 83, pp. 27-38.
- Chenet-Faugeras, F. (2007), «Du paysage urbain», en: Pascal Sanson (ed.), *Le Paysage Urbain: Représentations, Significations, Communication*, Paris, L'Harmattan, pp. 35-48
- Clifford, Ch. (1861), *A photographic scramble through Spain*, Londres, Marion&Co.
- Corboz, A. (1994), «La Ciudad desbordada», en: García Espuche, A., *Ciudades: del globo al satélite*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, pp. 219-228.
- Corgnati, M. (1990), «Vedute ottiche e vedutismo», en: Milano, A. (ed.), *Viaggio in Europa attraverso les vues d'optiques*, Milán, Mazzota, pp. 29-34.
- Corner, J. (1996), «The Agency of Mapping: Speculation, Critique, and Invention», en: *On Landscape Urbanism*, Austin, Center for American Architecture and Design University of Texas at Austin School of Architecture, pp. 148-173.
- Corner, J. (1999), *Recovering landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*, Newm York, Princeton Architectural Press.
- Corner, J. (2006), «Terra Fluxus», en: Waldheim, Charles (ed.), *The landscape urbanism reader*, Nueva York, Princeton, 2006, pp. 21-33.

- Cullen, G. (1959), *Townscape*, Londres, Architectural Press [trad. española: *El paisaje urbano*, Barcelona, Blume, 1974].
- Cumberland, G. (1823), *Views in Spain and Portugal: taken during the Campaigns of His Grace the Duke of Wellington*, Londres, William Nicol.
- Davillier, Ch. y G. Doré (1998), *Viaje por España*, Madrid, Miraguano Ediciones [1874]. 2 vols.
- Díaz Francés, M. (2016), *J. Laurent 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (1884-1891), Barcelona, Daniel Cortezo, 27 vols.
- Espinalt y García, B. (1778-1795), *Atlante español ó Descripción general geográfica, cronológica è histórica de España, por reynos y provincias: de sus ciudades, villas, y lugares mas famosos: de su Población, Rios, Montes, &c. Adornado de estampas finas, que demuestran las vistas perspectivas de todas las ciudades: trages propios de que usa cada Reyno; y blasones que les son peculiares*. 14 vols. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar.
- Fernández Martínez, C. (2016), *Pontevedra, la memoria rescatada: vistas y visiones de una ciudad atlántica*, Pontevedra, Diputación Provincial.
- Fleuriot de Langle, J.-M. J. (1784), *Voyage de Figaro en Espagne, Saint-Malo*, (2.^a ed. Séville, Aux dépens du Barbier, 1785).
- Fleuriot de Langle, J.-M. J. (1796), *Voyage en Espagne*. París, J. J. Lucret [5e. ed.].
- Fontanella, L. (2017), «Andanzas y visiones de los Tenison», *I Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, pp. 172-184.
- Fontanella, L. y G. F. Kurtz (1996), *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*, [cat. exp.], Madrid, Ediciones el Viso-Ministerio de Educación y Cultura.
- Freixa, C. (1993), *Los ingleses y el arte de viajar. Una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Freixa, C. (ed.) (1998), *Edward Hawke Locker. Paisajes de España. Entre lo pintoresco y lo sublime*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

- Frisby, D. (2007), *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*, Quilmes, UNQ.
- Füssel, S. (2011). «Natura sola magistra- The evolution of City Iconography in the Early Modern Era», en: Füssel, Stephan (ed.). *Georg Braun and Franz Hogenberg. Cities of the World*. Colonia: Taschen, pp. 8-41.
- Gail, W. (¿1837?) *Erinnerungen aus Spanien: nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen ausdem Leben in den Provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien mit Fragmenten Maurischer und Altspanischer Architectur und Veduten nebst Erläuternden auszügen aus dem Tagebuche des Herausgebers*. Munich, Literarisch ArtischeAnstalt.
- Galera Andreu, P. A. (1992), *La imagen romántica de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Galera i Monegal, M. (1998), *Antoon van den Wyngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos: cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Madrid, Fundación Carlos Amberes.
- Gámiz Gordo, A. (2008), *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*, Sevilla, Fundación El legado andalusí.
- Gámiz Gordo, A. (2009), «Ciudades dibujadas a vista de pájaro o retratadas desde globo: Guesdon y Clifford hacia 1853», *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, 1, pp. 170-180.
- Gámiz Gordo, A. (2011), «Vistas de ciudades andaluzas hasta mediados del siglo XIX», *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 77, pp. 74-79.
- Gámiz Gordo, A. (2012), «Los dibujos originales de los Palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (h. 1832-33)», *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 20, pp. 76-87.
- Gámiz Gordo, A. y A. J. García Ortega, (2015), «David Roberts en Córdoba. Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833», *Archivo Español de Arte*, 352, pp. 367-386.
- Gautier, T. y Rouargue Frères (¿1873?), *Voyage en Espagne: tras los montes*. Nouvelle ed. illustré de splendides gravures sur acier. París, Laplace, Sanchez et Cie.

- Gil Sanjuán, J. y M^a I. Pérez de Colosía (1997), *Imágenes del poder: mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College de Dublín*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Gil Sanjuán, J. y J. A. Sánchez López (2003), «El flamenco Joris Hoefnagel, pintor de las capitales andaluzas del Quinientos», en: *I Coloquio Internacional «Los Extranjeros en la España Moderna»*, Málaga, Digarza, tomo II, pp. 341-358.
- Giménez Cruz, A. (2002), *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Gómez de Aranda, L. y J. Portús (coords.) (1993), *Iconografía de Sevilla, 1869-1936*, Madrid, Fundación FOCUS – Ediciones El Viso.
- González Santos, J. (2014), «La costa, puertos, entornos urbanos y vistas de Asturias anteriores a 1850: estudio y clasificación de muestras previas a la fotografía», en: Vigo, A. (dir.), *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Ediciones, pp. 126-165.
- González Santos, J. (2019a), «Imágenes urbanas de España durante el Antiguo Régimen: estampas de pueblos, ciudades, sitios y monumentos», en: Sazatornil, L. y de la Madrid, V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea – Museo de Bellas Artes de Asturias, pp. 90-138.
- González Santos, J. (2019b), «Antonio Ponz Piquer. *Viage de España...*», en: Sazatornil, L. y de la Madrid, V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea – Museo de Bellas Artes de Asturias, pp. 218-238.
- Goss, J. (1992), *Braun & Hogenberg's The City Maps of Europe*, Londres, Studio Editions.
- Guerrero, A. C. (1990), *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.
- Haverkamp-Begemann, E. (1969), «The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde», *Master Drawings* 7 (4), pp. 372-399.
- Hernando, A. (1998), *Contemplar un territorio. Los mapas de España en el Theatrum de Ortelius*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional.
- Hervás León, M. (2017), «El viaje por España de Alfred Guesdon. 1852-1854», en: *I Jornadas sobre Investigación en Historia de*

- la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía*, Zaragoza, CSIC, Institución Fernando el Católico, pp. 75-86.
- Hopkins, C. (dir.) (2021), *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-CEEH-Instituto Ceán Bermúdez.
- Hornbrook, T. L. (1837), *Twelve Views in the Basque Provinces illustrating several of the actions in which the British Legion was engaged with Carlist Troops*, Londres, Day & Haghe lithrs. to the Queen.
- Kagan, R. L. (1995), «La corografía en la Castilla moderna: Género, Historia, Nación», *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. XIII, pp. 47-59.
- Kagan, R. L. (1998a), *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, El Viso.
- Kagan, R. L. (1998b), «Urbs and Civitas in Sixteenth and Seventeenth Century Spain», en: Buisseret, D. (ed.), *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, pp.75-108.
- Kagan, R. L. (dir.) (2008), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, Ediciones El Viso (2ª ed., con apéndice de novedades; 1ª ed., 1986).
- Kawamura, Y. (2019a), «Abraham Ortelius. Il Theatro del mondo...», en: Sazatornil, L. y de la Madrid, V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea – Museo de Bellas Artes de Asturias, pp. 148-151.
- Kawamura, Y. (2019b), «João Baptista Lavanha. Viagem da Catholica Real Magestade...», en: Sazatornil, L. y de la Madrid V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea – Museo de Bellas Artes de Asturias, pp. 193-197.
- Kent, C. (2008), *Estampas de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- Krogt, P. van der (2010), *Koeman's Atlantes Neerlandici. Vol. IV, The town atlases Braun & Hogenberg, Janssonius, Blaeu, De Wit, Mortier and others*, Houten, Hes Graaf Publishers, 3 vols.
- Laborde, A. L. J., comte de (1806-1820), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, Imprimerie de Pierre Didot l'ainé, 4 vols.

- Lewis, J. F. (ca. 1836), *Lewis's. Sketches of Spain and Spanish Character made during his tour in that country in the years 1833-4: drawn on stone from his original sketches entirely by himself*, Londres, F. G. Moon and J. F. Lewis.
- Lewis, M. (1978), *John Frederick Lewis R. A. 1805-1876*, Leigh-on-Sea, F. Lewis.
- Litvak, L. (2012), «España y sus castillos. La Guerra de la Independencia y la iconografía romántica», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, 24, pp. 49-64.
- Locker, E. H. (1824), *Views in Spain*, Londres, John Murray.
- Lorente Lorente, J. P. (2009), «Zaragoza como tema pictórico, 1908-2008», en: García Guatas, M., Lorente, J. P., y Yeste, I. (coords.), *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, pp. 169-190.
- Maderuelo, J. (2005), *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada.
- Maderuelo, J. (2009), «Miradas sobre la ciudad», en: *Paisaje e historia*, Madrid, Abada, pp. 153-180.
- Maderuelo, J. (2010), «El paisaje urbano», *Estudios Geográficos*, 269, pp. 575-600.
- Madrid Álvarez, V. de la (2019a), «Sebastian Münster. Cosmographia...», en: Sazatornil, L. y de la Madrid, V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea – Museo de Bellas Artes de Asturias, pp. 171-175.
- Madrid Álvarez, V. de la (2019b), «Juan Álvarez de Colmenar. Les delices de L'Espagne & de Portugal...», en: Sazatornil, L. y de la Madrid, V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea – Museo de Bellas Artes de Asturias, pp. 176-188.
- Marías, F. (1996), «Tipologie delle immagini delle città spagnole», en: da Seta, Césare (ed.). *Città di Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Nápoles, Electa-Napoli, pp. 101-116.
- Marías, F. (2002), «Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana», en: Teixeira, Pedro, *El Atlas del Rey Planeta*, edición de Felipe Pereda y Fernando Marías, Hondarribia, Nerea, pp. 99-116.

- Mariás, F. (2014a), «Le carte corografiche delle città della penisola Iberica», en: de Seta C. (dir.), *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, Milán, Skira, pp. 79-93.
- Mariás, F. (2014b), «Las vistas de Toledo», en: Mariás, F. (ed.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Toledo / Madrid, Fundación El Greco / El Viso, pp. 117-123.
- Maroto Camino, M. (1999), «Producing the City: Bird's-Eye Views of Habsburg Spain», *Cartographica*, 36, pp 17-30.
- McLean, M. (2007), *The Cosmographia of Sebastian Münster. Describing the World in the Reformation*, Hampshire, Ashgate.
- Meisner, D. (1700), *Politica-Politica. Dass ist: Neues Emblematisches Buchlein, darinnen in acht Centuriis die Vornembste Stätt, Verftung, Schlösser, etc... der gantzen Welt gleichsamb adumbirt und in Kupffer gestochen, mit...Lateinischen und Teutsche Versiculn...abgebildet werden*, Nuremberg.
- Menéndez Pelayo, M. (1974), *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, CSIC [1ª ed., Madrid, 1883-1889], 2 vols.
- Mérimée, P. (1988), *Viajes a España* (1859), [traducción, prólogo, notas y cronología de Gabino Ramos González], Madrid, Aguilar.
- Milani, R. (2015), *El arte del paisaje*, ed. Federico López Silvestre, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Moya Pellitero, A. (2011), *La percepción del paisaje urbano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Münster, S. (1544), *Cosmographia universalis*, Basilea, durch Henrichum Petri.
- Navascués Palacio, P. (2014), «Las vistas de los puertos de Francia, España y Portugal», en: *Una mirada ilustrada: los Puertos españoles de Mariano Sánchez*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, pp. 11-39.
- Navascués Palacio, P. y B. Revuelta Pol (dirs.) (2014), *Una mirada ilustrada: los puertos españoles de Mariano Sánchez*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.
- Nora, P. (dir.) (1984-1992), *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard. 3 vols. (t. 1 *La République*, 1984; t. 2 *La Nation*, 1987; t. 3 *Les France*, 1992).
- Norberg-Schulz, C. (1977), *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Nueva York, Rizzoli.

- Nuti, L. (1988), «The Mapped Views by Georg Hoefnagel: The Merchant's Eye, the Humanist's Eye», *Word and Image*, 4, pp. 545-570.
- Nuti, L. (1994), «The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language», *The Art Bulletin*, 76.1, pp.105-128.
- Nuti, L. (2017), «El nacimiento de un nuevo género de representación: el retrato de la ciudad», en: Urteaga, L. y Nadal, F. (eds.), *Historia de la Cartografía Urbana en España. Modelos y Realizaciones*, Madrid, Instituto Geográfico Nacional, pp. 33-45.
- Ortas, E. (1999), *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- Ortelius, A. (1598), *Il theatro del mondo di Abraamo Ortelio*, Brescia, Appresso la Compagnia Bresciana.
- Palacios Bernal, C. (2007-2008), «Le Voyage en Espagne de Davillier et Doré», *Estudios Románicos*, 16-17, pp. 815-826.
- Parcerisa, F. J. (1839-1865), *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages etc.*, Barcelona, Imp. Joaquín Verdaguer—Luis Tasso, Madrid, Imp. José Repullés—Imp. de Cipriano López. 12 vols.
- Pastor Muñoz, M. (coord.) (1995), *La imagen romántica del legado andalusí*, Madrid, Lumweg.
- Pau Pedrón, A. (1995), *Toledo grabado*, Toledo, Real Fundación de Toledo.
- Paquot, T. (2016), *Le paysage*, Paris, La Découverte.
- Pereda, F. y F. Mariás (eds.) (2002), *El Atlas del Rey Planeta. La «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos» de Pedro Texeira (1634)*, Hondarribia, Nerea.
- Peris Sánchez, D. y E. Almarcha (2009), *La ciudad y su imagen*, Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.
- Pimentel, J. (2003), *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons.
- Pinto Crespo, V. (coord.) (2001), *Madrid, Atlas histórico de la ciudad siglos IX-XIX*, Madrid, Lunweg Editores.
- Piñar Samos, J. (2010), «Dibujo y fotografía en: el periplo andaluz de Louisa y Edward King Tenison», en: *Louisa Tenison, Castilla y Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 309-335.

- Plaza Orellana, R. (2012), *Egron Lundgren: un pintor sueco en Sevilla*, Sevilla, Diputación.
- Plaza Orellana, R. (2015), «Gran Bretaña en Andalucía. Los viajes de los pintores británicos (1800-1830)», en: Méndez, L. y Plaza, R. (coords.), *Andalucía: la construcción de una imagen artística*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 35-52.
- Ponz, A. (1772-1794), *Viage de España*, Madrid, Ibarra, 18 tomos.
- Portús, J. (2005), «La ingeniería en la pintura española de los siglos XVII y XVIII», en: *Los ingenieros militares de la Monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Centro De Estudios Europea Hispánica, pp. 55-69.
- Portús, J., J. García-Máiquez y M^a Álvarez-Garcillán (2015), «La Vista de Zaragoza, de Juan Bautista Martínez del Mazo. Notas al hilo de su restauración», *Boletín del Museo del Prado*, XXXIII, pp. 60-77.
- Quirós Linares, F. (2009), *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*, Gijón, Trea.
- Regueira Benítez, L. (2010), *Abraham Ortelius, cartografía hispánica, atlántica y mediterránea. Estudio para la edición facsímil*, Las Palmas, Disliber Santa María.
- Roberts, D. (1837), *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 and 1833*, Londres, Hodgson and Graves.
- Robertson, I. (1976), *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Madrid, Editora Nacional, 1976 (reed. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III a 1855*, Barcelona, Ediciones del Serbal – CSIC, 1988).
- Robledo, R. (ed.) (2008), *William Bradford: Viaje por España y Portugal. La guerra peninsular, 1808-1809*, Salamanca, Caja Duero. 2 vols.
- Rodríguez Moya, I. (2009), «La ciudad en los frescos del Palacio del Viso del Marqués», en: Mínguez, V. Rodríguez, I. y Zuriaga, V. (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 89-120.
- Rodríguez Moya, I. y V. Mínguez (2010), «Las ciudades simbólicas de Daniel Meisner y la imagen del mundo en los inicios del siglo XVII», *Revista Avances. Revista del Área Artes*, 18, pp. 9-37.

- Roscoe, T. y D. Roberts (1835-1838), *The tourist in Spain*, 4 vols. (Tomo I: Granada; Tomo II: Andalusia; Tomo III: Biscay and th Castile's; Tomo IV: Spain and Morocco), Londres, Robert Jennings and Co.
- Rossi, A. (1976), *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Ruiz, H. (2019), «Paisaje sagrado y *laus urbis* en la vista y plano de Toledo de El Greco», en: Bénat, L. et al. (dirs.), *L'invention de la ville dans le monde hispanique (XIe-XVIIIe siècle)*, París, Éditions Hispaniques, pp. 87-106.
- Sánchez García, J. Á. (2014), «Descubrimiento y construcción de identidades urbanas. Algunas miradas del Romanticismo sobre enclaves marítimos», en: Vigo, A. (dir.), *La Ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Ediciones, pp. 55-86.
- Sancho Gaspar, J. L. (2002), «Las vistas de los Sitios Reales por M.-A. Houasse, el sueño de un silencio», en: Morán Turina, J. M. (coord.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional – Museo Nacional del Prado.
- Sanson, P. (ed.) (2007), *Le Paysage Urbain: Représentations, Significations, Communication*, París, L'Harmattan.
- Santiago Páez, E. (1996), *Illustriorum Hispaniae urbium tabulae: cum appendice celebriorum alibi aut olim aut nunc parentium Hispanis, aut eorum civitatum commerciis florentium*, Barcelona, Lunweg.
- Sazatornil Ruiz, L. (2006), «Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas», en: Fortea, J. I. y Gelabert, J. (eds.), *La ciudad portuaria atlántica en la Historia: siglos XVI-XIX*, Santander, Autoridad Portuaria, pp. 85-116.
- Sazatornil Ruiz, L. (2010), «El *Voyage en Espagne* de Gustave Doré y el barón de Davillier», en: *El «Viaje por España» de G. Doré en la Colección UC de Arte Gráfico*, [cat. exp.] Santander, Universidad de Cantabria. pp. 9-21.
- Sazatornil Ruiz, L. (2014), «Paisajes portuarios del Cantábrico oriental: de la corografía al vedutismo», en: Vigo, A. (dir.), *La Ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Eds., pp. 88-123.

- Sazatornil Ruiz, L. (2019), «Icononautas urbanos. Las vistas de ciudades españolas desde la corografía a la fotografía», en: Sazatornil, L. y de la Madrid, V. (eds.), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea–Museo Bellas Artes de Asturias, pp. 23-89.
- Sazatornil Ruiz, L., Alonso Ruiz, B. y Martín, A. (1995), *Vistas y visiones. Imagen artística de Santander y su puerto. 1575-1950*, Santander, Autoridad Portuaria.
- Sazatornil Ruiz, L. y V. de la Madrid Álvarez (eds.) (2019), *Imago urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Trea–Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Schefold, M. (1965), *Georg Braun and Franz Hogenberg: Beschreibung und Contrafactur der vornembster Stät der Welt 1574–1618*, 6 vol. [facsímile], Simbach am Inn, Müller und Schindler.
- Serrera, J. M., A. Oliver y J. Portús (1989), *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Madrid, Ediciones El Viso.
- Seta, C. de (ed.) (1996), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Nápoles, Electa.
- Seta, C. de (2002), *La ciudad europea del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, Istmo.
- Seta, C. de (2011), *Ritratti di città. Dal Rinascimento a secolo XVIII*, Turín, Einaudi.
- Seta, C. de (dir.) (2014), *L'immagine della città europea dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, Milán, Skira.
- Seta, C. de y D. Stroffolino (eds.) (2001), *L'Europa moderna. Cartografía urbana e vedutismo*, Nápoles, Electa.
- Seta, C. de y B. Marin (2008), *La città dei cartografi. Studi e ricerche di Storia Urbana*, Nápoles, Electa.
- Simmel, G. (2016), *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, Madrid, Hermida Editores.
- Skelton, R. (1965), «Introduction», en *Civitates Orbis Terrarum, 1572-1618*, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum Ltd.
- Stroffolino, D. (1999), *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno.

- Stroffolino, D. (2001), «Ri-levamento topografico e processi costruttivi delle 'vedute a volo d'uccello'» en: de Seta, C. y Stroffolino, D. (dirs.), *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Nápoles, Electa, pp. 57-67.
- Stroffolino, D. (2012), *L'Europa «a volo d'uccello» Dal Cinquecento ad Alfred Guesdon*, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane.
- Stroffolino, D. (2014), «Trattati e strumenti di rilevamento fra il Cinquecento e il Settecento», en: de Seta, C. (ed.): *L'immagine della città europea dal Rinascimento al secolo dei Lumi*, Venecia, Skira, pp. 109-123.
- Swinburne, H. (1787), *Travels through Spain in the years 1775 and 1776: in which several monuments of Roman and Moorish Architecture are illustrated by accurate drawings taken on the spot*, Londres, J. Davis. 2 vols.
- Swinburne, H. (1806), *Picturesque tour through Spain*, Londres, Edward Orme.
- Táin Guzmán, M. (2014), «Vistas urbanas de Santiago de Compostela: de la ciudad imaginada a los primeros retratos de la ciudad», en: Vigo, A. (dir.), *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicións, pp. 320-349.
- Townsend, J. (1791), *A journey through Spain in the years 1786 and 1787: with particular attention to the agriculture, manufactures, commerce, population, taxes and revenue of the country and remarks in passing through a part of France, in three volumes*, Londres, C. Dilly.
- Turner, T. (1996), *City as Landscape. A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Londres, Spon Press.
- Unsain Azpiroz, J. M^a (ed.) (2008), *San Sebastián, ciudad marítima*, San Sebastián, Untzi Museoa-Museo Naval.
- Valegio, F. y M. Rota (1595), *Raccolta di le piu illustri et famose citta di tutto il mondo*, Venecia, F. Valogio.
- Vega, J. (2010), *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*, Madrid, CSIC – Ediciones Polifemo.
- Vega, J. (2011), «Nota. Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, 1, pp. 229-240.
- Vigara Zafra, J. A. (2019), «El género corográfico al servicio del poder nobiliario en la España de la Ilustración: El *Atlante Español* y el

- VI conde de Fernán Núñez», en: Sazatornil, L. y Urquizar, A. (eds.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, pp. 202-215.
- Vigo Trasancos, A. (dir.) (2014a), *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicións.
- Vigo Trasancos, A. (2014b), «Ferrol en el punto de mira (1587-1800): imágenes 'artísticas' de un puerto de guerra de la España atlántica», en: Vigo, A. (dir.), *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*, Pontevedra, Teófilo Edicións, pp. 249-285.
- Vivian, G. (1838), *Spanish scenery*, Londres, P.&D. Colnaghi & Co.
- Waldheim, Ch. (2002), «Landscape Urbanism: A Genealogy», *PRAXIS: Journal of Writing + Building*, 4, pp. 10-17.
- Waldheim, Ch. (ed.) (2006), *The Landscape Urbanism Reader*, New York, Princeton Architectural Press.
- Wilkinson, H. (1838), *Sketches of scenery in the basque provinces of Spain... illustrated by notes and reminiscences connected with the war in Biscay and Castile*, Londres, Ackermann & Co.
- Woodward, D. (2002), *Cartografia a stampa nell'Italia del Rinascimento*, Milán, Sylvestre Bonnard.
- Yeves Andrés, J. A. (2014), *Pedro de Madrazo y Jaime Serra. Epistolario y viaje artístico por Zaragoza, Navarra y La Rioja*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- Zugaza Miranda, M. (1993), *La Ría: Imagen y visión de un paisaje mercantil*, [cat. exp.] Bilbao, Museo de Bellas Artes.

MARIANO GARCÍA RUIPÉREZ
Archivo Municipal de Toledo

**LOS AYUNTAMIENTOS ESPAÑOLES Y
EL URBANISMO.
LOS EXPEDIENTES DE LICENCIAS DE OBRAS
PRIVADAS**

Los archivos municipales españoles son los más numerosos de entre los públicos. Los de las poblaciones más importantes conservan documentos desde el siglo XII, aunque hasta bien avanzada la Baja Edad Media no empiezan a conformarse sus series más significativas. Las posibilidades que ofrecen a los investigadores están en consonancia con la evolución de las competencias ejercidas por las corporaciones locales a lo largo de la historia y con su reflejo documental. Y una de las más básicas y esenciales es el urbanismo, al que algunos autores han definido como la «ciencia, arte o técnica de construir ciudades» (Gómez Rojo, 2003: 1).

1- SUS ORÍGENES MEDIEVALES

El control del urbanismo en España es una competencia municipal que hunde sus raíces normativas en el Derecho Romano, mantenido en la Edad Media al ser recogido en el *Liber Iudiciorum* o *Fuero Juzgo*, promulgado por Recesvinto en el año 654. Con la elaboración de *Las Partidas*, avanzada la segunda mitad del siglo XIII, esta temática quedará mejor desarrollada al ser incluida especialmente en los títulos 31 y 32 de la 3ª Partida. Por ello, Pedro A. Porras Arboledas ha afirmado que la mayor parte de las instituciones romanas relativas a los interdictos de obras y a las servidumbres prediales urbanas pasaron a la legislación castellana a través de *Las Partidas* (Porras, 2004: 56). Pues en el título 32 de la 3ª Partida quedó ya definido lo que se consideraba obra nueva, estableciendo quién y de qué modo se podía paralizar, y también se trató en ella de la obra vieja o ruinosa.

El marco general, establecido por Alfonso X en ese corpus jurídico (Cómez Ramos, 2010-2011), sería desarrollado por los grandes concejos bajomedievales castellanos en sus ordenanzas municipales y quedaría concretado en actos administrativos, recogidos en los libros de actas y en otros documentos concretos. Y esto último sería más evidente tras la aprobación en 1348 del Ordenamiento de Alcalá, por Alfonso XI, lo que significó el reconocimiento de *Las Partidas* como texto legal básico.

Las ordenanzas municipales aprobadas en las postrimerías de la Edad Media para ciudades como Toledo y Sevilla sirvieron de modelo para otras grandes poblaciones castellanas. En las de Toledo, datadas hacia el año 1400, se incluye un capítulo, el XXVII, por el que se ordena que nadie pueda derribar una casa sin licencia del concejo. Cosido en el mismo código se conserva un cuadernillo, que algunos han fechado a finales del siglo XIII por inspirarse directamente en *Las Partidas* (Morollón, 2005: 271), en el que se pormenoriza la actividad de los alarifes y su

labor constructiva, aunque no recoja referencias concretas a la necesidad de licencia para ejecutar obras nuevas.¹

Esta regulación de los alarifes toledanos muestra grandes similitudes con las ordenanzas aprobadas para esos profesionales en Sevilla y, posteriormente, en Córdoba. Las de la capital hispalense se recogen en el *Libro del Peso de los alarifes y Balanza de menestrales*, posiblemente formado también en tiempos de Alfonso X, y que, para algunos autores como R. Cómez Ramos (2011), sirvieron de modelo a las ordenanzas toledanas ya mencionadas.

El alarifazgo se convirtió en la institución indispensable para cualquier comunidad urbana, equivalente en sus funciones al posterior «maestro mayor de la ciudad» ya que se le atribuye la función de máxima autoridad en lo relativo a las obras urbanas, públicas y privadas (Cómez Ramos, 2011: 70). En Toledo, ya en el siglo XVI, tras la recopilación de las ordenanzas realizada entonces, se actualizó la relativa a los alarifes y quedó establecido que el Ayuntamiento debía elegir cuatro personas (un carpintero, un albañil, un yesero y un pedrero) como alarifes municipales encargados de informar, con los comisionados o diputados que nombraba cada año, de todo lo relacionado con la actividad urbanística. En Málaga, los alarifes eran dos, según sus ordenanzas de 1611, ambos «albañires», designados uno por la ciudad y otro por el gremio. Estas funciones fueron desempeñadas en otras ciudades y reinos por otros oficiales, como los almotacenes (Portugal, Corona de Aragón...) estudiados en varios de sus trabajos por Sandra M. G. Pinto (2016 y 2017).

Maestro mayor, obrero, alarifé, almotacén... Lo que está claro, desde la Edad Media, es que para la concesión de una licencia de obras privada se precisaba la intervención previa de una o varias personas con formación constructiva, encargadas de informar al concejo, una vez examinado el contenido de la

¹ Estas ordenanzas de alarifes, con un breve comentario, fueron publicadas y transcritas por Ricardo Izquierdo Benito (1986) y, posteriormente, han llamado la atención de Jean Pierre Molenat (2000), entre otros.

petición y comprobada in situ (vista) la obra requerida. Esto es lo habitual al menos en las grandes ciudades. Cada población, a través de sus ordenanzas o de los acuerdos adoptados, determinará quiénes, cuántos, con qué nombres, en qué condiciones... realizarían esa actividad. Y lo mismo ocurrió en cuanto al procedimiento seguido en la tramitación de las licencias. Veamos algunos ejemplos.

Con arreglo al contenido de las ordenanzas toledanas de 1400, publicadas íntegramente por Pilar Morollón, se estableció un procedimiento vigente en esta ciudad ya en el siglo XV, que R. Izquierdo (1997: 282, nota 7) ha resumido de la siguiente manera:

«La solicitud se hacía por escrito al Ayuntamiento, el cual, en una de sus reuniones, y también por escrito, recababa la opinión de una comisión que solía estar integrada por un regidor, uno de los jurados de la parroquia en la que se localizaba la obra a realizar, dos fieles ejecutores y dos alarifes (éstos, como maestros de obras, podrían emitir juicios técnicos más razonados que los de los demás miembros)».

Llevada a cabo la vista o inspección del lugar, esta comisión emitía su informe -asimismo por escrito y generalmente en el reverso del mismo documento entregado por el Ayuntamiento- reforzándolo con la firma autógrafa de todos sus componentes. Normalmente estos informes solían ser favorables o, a lo sumo, precisaban algunas modificaciones o condiciones para ajustar las obras a la normativa establecida.

Pero ya adelantamos que se han conservado pocos expedientes de los generados para el control urbanístico en la Baja Edad Media y comienzos de la Edad Moderna al ser documentos que no se consideraban esenciales para el gobierno de la ciudad. Es decir, concluida su tramitación y pasado un tiempo, no solían custodiarse en las arcas del Archivo o en los muebles armarios, que con esta finalidad empezaron a proliferar ya en el siglo XVI, contenedores por entonces de los documentos considerados más esenciales (privilegios, sentencias...). Aun así, la

ciudad de Toledo constituye una excepción pues han llegado a nuestros días documentos relacionados con esta temática generados a partir del año 1477, y que han sido estudiados por P. A. Porras Arboledas (2004) y R. Izquierdo Benito (1986 y 1997).

2- LA EDAD MODERNA

El sometimiento a licencia municipal era un requisito extendido en las localidades de ambas coronas, pero su cumplimiento posiblemente solo era efectivo en las grandes poblaciones. En todo caso, es ya en el siglo XVI cuando empiezan a proliferar textos en las ordenanzas y actas municipales en los que de manera explícita se señala esa obligación y se detalla el procedimiento a seguir. En Portugal, hasta ese siglo, no se aprobaron las primeras normas jurídicas que establecían la autorización previa de la actividad constructiva (Pinto, 2016: 260). Y lo hizo la ciudad de Lisboa ya en 1504.

Los ejemplos de su plasmación en actas y ordenanzas municipales son muchos. En el ayuntamiento de Bilbao, en 1501, se recordó la obligación de obtener licencia del concejo para poder construir cualquier edificio nuevo. Algo sobre lo que ya existían acuerdos anteriores, como uno de 1479 en el que se indicaba (Salazar, 1997: 130) que:

«Ningún vecino de esta villa non fuese osado de edificar nin faser en derredor desta dicha villa nin dentro della casa nin caçada nin pared nin otra çerradura alguna en qualquier camino que vengan o vayan desta dicha villa, syn faser saber a los dichos sennores conçejo e syn tomar liçencia del dicho conçejo en ninguna manera, e syn quel dicho conçejo enbie sobre tal edefiçio a lo ver e ezaminar por donde lo ha de faser el tal edefiçio e maechura».

Las Ordenanzas de la ciudad de Granada de 1552² tratan de las obras públicas de la ciudad, ordenando que el obrero no

² Estas ordenanzas de 1552 fueron reimprimadas en 1670, en la Imprenta Real de Ochoa. El título 85 abarca las hojas 185-190 de esa reimpresión.

hiciera nada sin contar antes con la licencia del concejo, asentada en los libros de cabildo. Así figura en su título 35. En el 85, se reproduce la «Ordenanza de edificios de casas, y albañires, y labores», en donde se define claramente la obligación por parte de los constructores de pedir licencia previa; así mismo, fija el modo de otorgar la licencia por parte de los caballeros capitulares diputados (Porras, 2004: 59).

El sometimiento a licencia previa de todas las obras que se ejecutasen en la ciudad también se recoge en las ordenanzas de la ciudad de Málaga de 1611.³ En concreto en ellas se establece:

«Otro si, que ninguno sea osado de hacer edificio ni çanja, ni portal ni pilar ni hoyo en las plaças ni en las calles ni en los lugares públicos ni plaçuelas de la ciudad sin licencia e mandamiento de la ciudad quando quier que alguno lo quisiere hacer...»

A lo largo de la Edad Moderna, algunos ayuntamientos pudieron modificar el procedimiento de concesión de licencia de obras, optando por incrementar el control municipal. Esto se refleja muy bien en la ciudad de Pamplona.⁴ En sus ordenanzas de 1570 se expresa:

«Otro sí, ordenamos y mandamos, que cada, y quando alguno quisiere fabricar su Casa de nuevo, derribando desde los cimientos las paredes comunes, y la delantera, quisiere labrar en alto, y en largo, en esquadra, no pueda labrar sin que primero sea llamado el Regimiento, para que vea con Oficiales y Guar-

³ *Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga* (Málaga, por Juan Rene, 1611). El libro no está paginado. El párrafo se incluye en la regulación de los alarifes malagueños.

⁴ Los textos que figuran a continuación relacionados con la ciudad de Pamplona están extraídos del folleto *Nuevas ordenanzas de edificios formadas el año de 1786 por la... ciudad de Pamplona...: van puestas por principio las ordenanzas antiguas del año 1570*, Pamplona, Imprenta de Benito Cosculluela impresor y mercader de libros, 1786.

das, si hacen perjuicio en la dicha pared, y sarrazón, el un Vecino, y el otro; y oídas las partes, el Regimiento haga justicia en dar a cada una de las partes lo que es suyo».

De su examen parece deducirse que no quedaba reflejo documental.⁵ Pero en el capítulo II de las aprobadas en 1786, que sustituyeron a las anteriores, sí se constata su existencia al requerir una solicitud (memorial) y un plano de fachada (diseño). En concreto se indica:

«El que intenta levantar una fábrica en parage público, debe acudir a la Ciudad con Memorial, presentando diseño de la fachada, y su explicación, y los Señores Jueces de Edificios, han de pasar con el Secretario de Ayuntamiento, y el Maestro, o Maestros nombrados por la Ciudad, para que este determine la línea del cimiento que mira a la calle, ... Igualmente deben dicho Maestro o Maestros, examinar el diseño, y corregir en el cualquier defecto que tubiere, tanto en lo que mira a la solidez, como en lo respectivo a la simetría...»

El intervencionismo directo de los organismos de la administración central en las licencias de obras privadas concedidas por los ayuntamientos solo se manifestó en determinadas circunstancias.⁶ Los edificios construidos en la capital, en Madrid, sí eran de su interés. En un auto del Consejo de 13 de agosto de 1641 (Ezquiaga, 1990: tomo III, apéndice documental, s/p) relativo al ornato y policía de la Corte, se señala:

«... y so la dicha pena no labren ni edifiquen de nuevo dentro de la población de esta Villa ninguna casa ni solar sin pedir y tener licencia del Ayuntamiento de ella, y presentar la planta y traza para que se dé la orden que han de guardar, sin que se perjudique al ornato y policía».

⁵ La serie de expedientes de licencia de obras, conservada en el Archivo Municipal de Pamplona, se inicia en 1786 (Hueso, 2016: 1133). No los hay anteriores.

⁶ Un ejemplo claro lo representan las nuevas poblaciones promovidas por Carlos III, tal y como se refleja en la Real Cédula de 5 de julio de 1767 que «contiene la instrucción y fuero de población que se debe observar en las que se formen de nuevo en la Sierra Morena con naturales y estrangeros católicos».

Por ello, si rastreamos la *Novísima Recopilación*, no encontraremos normas de carácter general relacionadas con este tipo concreto de licencias por lo que su regulación fue siempre una prerrogativa municipal, reflejada en las ordenanzas, autos de buen gobierno o acuerdos de cada localidad. En la *Novísima* sí se recogen disposiciones por las que se encarga a los corregidores y a las justicias (alcaldes) que velaran por la limpieza, ornato, igualdad y empedrados de sus calles, y no permitieran «desproporción ni desigualdad en las fábricas que se hicieren de nuevo». También se les comete a obligar a los dueños a reedificar las casas que amenazaran ruina, a ensanchar y enderezar plazas y calles, a conservar las murallas y edificios públicos, etc.⁷

A pesar de este control, podemos generalizar indicando que durante el Antiguo Régimen el volumen de documentación generada por esta actividad es pequeño y solo se conserva en los archivos municipales de las grandes ciudades. Hay expedientes de construcción de inmuebles en el siglo XVIII⁸ que ocupan tan sólo una hoja, al haber utilizado el reverso de la petición para recoger el mandato municipal de solicitud de informe técnico, el informe elaborado por los alarifes y el extracto del acuerdo municipal con la resolución. Además, es bastante habitual que estos expedientes no se hayan conservado, si es que llegaron a

⁷ Libro VII, Título 32, Ley 2ª, incluida en la p. 660 del tomo III de la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1805). Esta Ley forma parte de las Ordenanzas dadas a los intendentes corregidores en 1749, y fue recogida en la Instrucción de corregidores de 1788. Este título 32, denominado «De la policía de los pueblos», solo está formado por cuatro leyes. Todavía en disposiciones aprobadas a mediados del siglo XIX se recordaban algunas de sus leyes al reflejar el marco normativo en lo relativo a la policía urbana. Sirva de ejemplo la extensa circular núm. 280, aprobada por el Gobierno de la Provincia de Toledo, y publicada en el *Boletín Oficial* de esa Provincia de 15 de agosto de 1863, en la que se recogen todas las normas vigentes por entonces.

⁸ El estudio de este tipo de expedientes en el siglo XVIII no ha llamado mucho la atención de los especialistas, aunque hay excepciones como los abordados por F. Aroca Vicenti (2016) para Jerez de la Frontera o M. Arranz (1991) para Barcelona.

generarse, y solo podamos acercarnos a la actividad edificatoria a través de su reflejo en los libros de acuerdos municipales.

Un problema añadido en cuanto a la utilización de esta fuente documental radica en la dificultad para identificar en la actualidad los inmuebles referenciados. Debemos de tener en cuenta la falta de normalización en la denominación de las vías públicas hasta entrado el siglo XIX, plasmada a partir de entonces en la correspondiente rotulación o en los nomenclátors oficiales. A lo que se une la inexistencia de numeración en las fachadas de las casas algo que, por ejemplo, en Toledo no se produce hasta la Guerra de la Independencia.

Raramente se solicitan o aportan planos, aunque esto dependerá de cada localidad y de sus ordenanzas, por lo que el estudio del urbanismo utilizando exclusivamente esta fuente documental es muy complicado para ese periodo. Las trazas y los dibujos arquitectónicos a escala de alzados y plantas⁹, necesarios para la construcción de los edificios, no eran requeridos habitualmente por las autoridades municipales, a no ser que se produjera una cuestión litigiosa, aunque hay excepciones. Por ello se conservan muy pocos en España hasta bien entrada la Edad Moderna.¹⁰ Esos instrumentos, al igual que los contratos de obras, suelen localizarse en los archivos de las propias instituciones solicitantes, especialmente de las religiosas, y en los protocolos notariales. Los planos más antiguos existentes en los archivos municipales fueron realizados ya en el siglo XVI.¹¹

⁹ Sobre estos términos remitimos a L. Cabezas (1992: 225-226).

¹⁰ Esto es común en todos los archivos públicos. Por la información suministrada en el Portal de Archivos Españoles (PARES) la Sección de planos y dibujos del Archivo de la Chancillería de Valladolid se inicia en 1493, la del Archivo General de Simancas en 1503. Pero la mayoría de los conservados fueron realizados a partir del siglo XVIII.

¹¹ En el Archivo Municipal de Toledo el primero está fechado en 1574. Este y otros documentos cartográficos figuran descritos en el *Catálogo de mapas, planos y dibujos del Archivo Municipal de Toledo. I* (Toledo: Antonio Pareja Editor, 2004) del que son autores Mariano García Ruipérez, María del Prado Olivares

La ejecución de las obras recaía en un conjunto variado de oficiales. Entre ellos eran básicos los albañiles que en algunas grandes ciudades podían formar gremio dotado de sus respectivas ordenanzas. Las del gremio toledano fueron aprobadas por Carlos V en 1534.¹² Por ellas se establece que:

«Los maestros e oficiales de aluañilería e yesería, puedan apuntalar qualquier casa, o qualquiera otra cosa que se ofreciere, e meter planchas para juntar paredes, y poner umbrales, e puertas, e ventanas, e fazer tixerías, y armar un texado, e echar vigas e suelos de cámaras, e fazer corredores, e poner mampelaños, y escaleras, e poner la madera a las pesebreras, e poner quicios para assentar puertas e ventanas, y fazer camaranchones de texados, e otras qualesquier cosas que se ofrecieren, tocantes al dicho oficio».

Muy diferente son las competencias ejercidas por los integrantes del gremio de maestros de obras de Valencia, creado en 1415. Aclaremos que, con ese nombre y hasta bien entrado el siglo XVIII, se distinguía habitualmente a los profesionales que realizaban las trazas y dirigían las obras (Faus, 2014: 27). Tras la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, en 1752, y de la Real Academia de San Carlos en Valencia, en 1768, esta consideración, la de maestro de

Sánchez y Raquel de los Reyes Rodríguez. También en el siglo XVI se inician las colecciones de mapas, planos y dibujos del Archivo de Villa de Madrid y del Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona. En el municipal de Cádiz los más antiguos son del siglo XVII. Al menos esa es la información que nos ofrece el *Directorio de cartotecas y de colecciones cartográficas en instituciones españolas*, publicado por el Grupo IBERCARTO en 2012. En la ciudad de Alicante la serie se inicia en 1691 (Domingo, 2021) y en la de Valencia su cartografía histórica se remonta a 1608 (Llopis y Perdígón, 2016). Durante la Edad Moderna los planos y dibujos conservados en los archivos municipales suelen estar más relacionados con obras públicas que con obras privadas, pero hay excepciones.

¹² Estas ordenanzas aparecen incluidas en el libro, realizado por Antonio Martín Gamero, *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal é imperial ciudad de Toledo*, Toledo, Imprenta de José Cea, 1858, pp. 34-36. Los albañiles solo podían realizar las tareas reseñadas.

obras, quedó restringida a los que hubieran superado el examen establecido con este fin por ambas instituciones. Así quedó recogido en una Real Orden de Carlos III, de 28 de febrero de 1787, por la que se estableció que solo podían ser denominados maestros de obras los que hubieran obtenido ese título, dado por cualquiera de las dos Academias,¹³ distinguiéndoles así de los meros albañiles. Esta problemática venía de lejos. Incluso T. Ardemans en sus *Ordenanzas de Madrid y otras diferentes que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla*,¹⁴ ya se refirió a una Real Provisión de Carlos V, del año 1534, despachada a pedimento de la ciudad de Toledo, en la que se explicaba «muy bastamente la diferencia que hay entre la profesión de Albañilería a la de Arquitectos».

En aquellas ciudades en las que existían gremios, los ayuntamientos controlaban su ascenso profesional expidiendo, tras las correspondientes pruebas, los títulos que los acreditaban como tales maestros, denominados cartas de examen. En Toledo se conservan esos exámenes del gremio de albañilería, yería y mampostería desde el año 1539 y hasta 1828.¹⁵

¹³ Fue en 1783 cuando la Real Academia de San Fernando aprobó la primera normativa para regular la formación en ella de los maestros de obras. En 1869 serían suprimidos definitivamente estos estudios específicos. Así lo expresa C. H. Blanco González (2013: 44). En ella presta atención a las diferencias formativas en el siglo XIX de arquitectos y maestros de obras.

¹⁴ Así se denominó su libro desde la edición de 1754, pero se publicó por primera vez bajo el título de *Declaracion, y extension, sobre las Ordenanzas, que escribió Juan de Torija ... y de las que se practican en las Ciudades de Toledo y Sevilla con algunas advertencias a los alarifes, y particulares...*, en 1719, por la imprenta de Francisco Hierro. Esta obra, que supone una puesta al día del contenido de *Las Partidas* y de las ordenanzas medievales conocidas sobre los alarifes de Sevilla y Toledo, fue reimpresa en repetidas ocasiones a lo largo del siglo XVIII (1754, 1760, 1765, 1791, 1796, 1798) y lo fue también en los siglos XIX y XX.

¹⁵ El examen al que se sometían los aspirantes era muy parecido. Consistía en demostrar que sabían construir una pared de albañilería, tejar una casa, hacer una escalera o una chimenea... y un arco de medio punto. Eran labores mecánicas que distaban mucho de las exigidas a los albañiles de Sevilla o a los maestros de obras de Valencia.

El contenido del examen que debían superar denota la preparación de los candidatos y las funciones que podían ejercer. Y esto variaba según las ciudades. En Toledo está claro que era un oficio menestral, de baja cualificación técnica. Por el contrario, en Valencia sabemos que para superar la prueba debían demostrar sus conocimientos de geometría levantando trazas de plantas, perfiles y alzados, al menos en el siglo XVIII. Entre 1675 y 1787 obtuvieron el título de maestro de obras otorgado por el gremio valenciano un total de 493 personas.

En Sevilla, la realización de exámenes, controlados por la estructura gremial, para obtener el título de maestro de obras se llevó a cabo hasta el año 1801, fecha en que quedaron suspendidos (Suárez, 2015: 323).¹⁶ Los albañiles sevillanos debían demostrar conocimientos de más nivel técnico que los exigidos por el gremio de Toledo, pues se les requería que supieran edificar iglesias, monasterios, casas principales...¹⁷

En las grandes ciudades podía haber, además, maestros de obras o arquitectos, con una formación claramente superior a la de los simples albañiles, denominados así por tener un nombramiento que los acreditaba como tales, dado por la institución a la que servían. Simplemente bastaba con que el Ayuntamiento, la Catedral... les concediera un título como tales maestros o arquitectos para que ejercieran sus funciones al servicio de esa institución durante un tiempo limitado. No eran títulos académicos. Simplemente reflejaban la vinculación laboral entre una institución y un técnico especializado.

¹⁶ Sobre el gremio de albañilería sevillano puede consultarse también las aportaciones de F. Ollero Lobato (2001), de F. Cruz Isidoro (2001) y de A. J. Albardonedo (2012). Este tipo de exámenes también se exigía en poblaciones de la Corona de Aragón (Ripoll, 2000).

¹⁷ Véanse los folios 150-151 de las *Ordenanças de Seuilla...: recopilacion de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Seuilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos, cartas y prouisiones reales...*, Sevilla, impresas por Andrés Grande, 1632. Se trata de una reimpresión de las publicadas en 1527.

3- EL SIGLO XIX

Hasta finales del siglo XVIII, y claramente ya en el siglo XIX, no estuvieron bien definidas las obras que podían proyectar los profesionales que intervenían en la construcción de inmuebles. Por una Real Cédula de 2 de octubre de 1814 se había recordado que solo podían ser denominados maestros de obra y arquitectos los que hubieran sido examinados como tales por la Real Academia de San Fernando, o por la de San Carlos en el Reino de Valencia, careciendo de valor los títulos otorgados por otros tribunales o por las ciudades. Los edificios públicos sólo podían ser construidos por personas que tuvieran esos títulos expedidos por las mencionadas Reales Academias. Ahora bien, las obras de particulares no estaban sujetas a estos requisitos.

Pero esta cuestión fue recurrente durante buena parte del siglo XIX.¹⁸ Las atribuciones de los maestros de obras fueron recogidas en una Real Orden de 28 de septiembre de 1845. La distinción entre arquitectos y maestros de obras titulados quedó establecida a partir de entonces de una forma mucho más clara. Los maestros de obras que tuvieran ese título, expedido por la Real Academia de San Fernando, u otras, podían realizar la construcción de edificios particulares bajo los planos y la dirección de un arquitecto, sin que esto fuera necesario cuando se tratara de medir, tasar o reparar edificaciones. Sólo podían elaborar proyectos y dirigir por sí solos la construcción de inmuebles particulares en los municipios de menos de 2.000 habitantes, o en aquellos que carecieran de arquitecto.

Por un Decreto de 8 de enero de 1870 los maestros de obras titulados fueron autorizados a proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar las casas y construcciones de propiedad particular, en cualquier población; no así en los edificios de propiedad o uso público como escuelas, iglesias, hospitales, teatros, etc., en los

¹⁸ La bibliografía sobre este periodo es amplísima. El marco general del derecho urbanístico español desde el siglo XIX fue recogido por M. Bassols en su tesis doctoral, defendida en 1972, y en otros textos suyos posteriores.

que sólo podrían tomar parte como auxiliares de los arquitectos.¹⁹

Pocos meses después, y por Decreto de 5 de mayo de 1871, se declaró «libre» el ejercicio de la profesión de maestro de obras y aparejador, al quedar su formación desde ese año fuera de las enseñanzas oficiales, que hasta entonces se había venido impartiendo en las Reales Academias mencionadas. Todos los que así se denominaran y que carecieran de formación reglada, como ocurría con los simples albañiles, podían seguir realizando sus actividades tradicionales de ejecutar blanqueos, retejos, arreglo de goteras, recomposición de pavimentos y otros reparos menores, a las que ahora se añadía la posibilidad de realizar construcciones privadas siempre que no tuvieran uso público. Pero no podían firmar proyectos, porque esto quedó reservado a los maestros de obras, con título oficial académico concedido antes de 1871, y a los arquitectos.

Como vemos, en el escalafón más bajo de la actividad constructiva se encontraban los albañiles. Sus gremios languidecieron con la entrada en vigor de la legislación gaditana que declaró la libertad de industria y de comercio, efectiva a partir de 1836. Todavía en esas primeras décadas del siglo XIX algunos lograron aprobar nuevas ordenanzas, o al menos recordar su cumplimiento. Es el caso de la ciudad de Toledo.²⁰

Todavía en 1844, los albañiles solicitaron que fueran abolidos los privilegios de los arquitectos y maestros de obra, con el argumento de que eran contrarios a la libertad de industria. Sin embargo, el Ministerio de la Gobernación, por Real Orden de 6 de abril de 1844, reconoció las diferencias formativas y por

¹⁹ *Gaceta de Madrid* de 21 de enero de 1870.

²⁰ *Ordenanzas que debe observar el Gremio de Albañilería de la ciudad de Toledo de orden del Supremo Consejo de Castilla, mandadas reimprimir con acuerdo del Corregidor y Ayuntamiento de la misma Ciudad...*, Toledo, Imprenta de Anguiano, 1814. En realidad, el Consejo Real en 1814 solo acordó que se mantuvieran en vigor las ordenanzas aprobadas para ese gremio, en 1534, por Carlos V.

lo tanto la distinta cualificación de unos y otros. A partir de entonces, los albañiles fueron identificados en los textos oficiales como trabajadores de la construcción sin ninguna titulación, pero concededores de su profesión por la experiencia adquirida con el trabajo diario en esos menesteres.

Esbozado el ámbito de actuación de los principales técnicos que intervenían en el proceso constructivo en el siglo XIX, conviene retomar la situación competencial municipal y el procedimiento seguido en nuestros ayuntamientos para la concesión de licencias de obras. En sus primeras décadas se siguieron manteniendo los criterios recogidos en las ordenanzas municipales aprobadas siglos atrás. El procedimiento podía estar en ellas más o menos desarrollado. La exigencia de la presentación de planos no estaba generalizada. Al ser una competencia municipal no es algo que preocupara en exceso a la administración central, más proclive a intervenir en la regulación de las obras públicas²¹ que en las privadas.

Un ejemplo de los pocos cambios producidos a lo largo de la Edad Moderna lo representa el contenido de las *Ordenanzas municipales de la... ciudad de Oviedo*, publicadas en 1814. En su art. 43 se recoge lo siguiente:

«Qualquiera persona que intentase construir alguna casa, o reedificar la fachada de la antigua, dará parte al Alcalde 1º a fin de que oyendo al maestro de la Ciudad, y baxo las reglas que están prescriptas y se prescriban, no se ofenda el aspecto público. El maestro, quedará encargado del cumplimiento de este artículo baxo la más estrecha responsabilidad».

²¹ A lo largo de la Edad Moderna sí se aprobaron textos relativos a obras públicas. Valga como ejemplo la *Instrucción y reglas que por haora deverán observarse, por los Ayuntamientos y Juntas de Propios de los Pueblos de la Provincia de Toledo, en las obras, reparos, y conservacion de Caminos; cuyo coste, ha de satisfacerse de los fondos publicos, en la forma y con las circunstancias que aqui se expresan*, firmada por el Conde de Floridablanca, en 1784.

Es obvio, que los cambios políticos, económicos y demográficos que afectaron a las poblaciones españolas a lo largo del siglo XIX incidieron en su desarrollo urbanístico. Para su control era imprescindible disponer de una buena planimetría, pero a principios ese siglo eran muy pocas las ciudades que disponían de planos detallados de todo su casco urbano. Algo de lo que incluso se hicieron eco las publicaciones oficiales.²²

También era preciso dotarse de herramientas normativas más precisas al amparo de las leyes municipales aprobadas en 1840 y 1845. La competencia municipal para aprobar ordenanzas municipales de policía urbana y rural aparecerá reflejada en el art. 63.1º de la Ley de Ayuntamientos de 1840, publicada en 1843, y en el artículo 81.1º de la Ley de Ayuntamientos de 1845.²³ Esto posibilitó la elaboración de distintas ordenanzas relacionadas con la actividad urbanística, que conocemos a través de estudios como los abordados por R. Anguita (1997, 2000 y 2006).

²² En la *Gaceta de Madrid* de 22 de julio de 1839 se publicó un texto titulado «Mejora en la policía de las ciudades» en el que el Marqués v. de Pontejos abogaba por «la formación de planos topográficos que arrojen un conocimiento exacto del terreno, en general del que ocupan las calles, edificios particulares y públicos». La necesidad de formar la planimetría general de cada localidad quedaría reflejada en distintas disposiciones. Una de ellas es la Real Orden de 25 de julio de 1846 sobre planos geométricos de las poblaciones por la que se mandaba a todos los ayuntamientos la realización de planos a escala 1:1250 (Anguita, 1998: 570). El plano oficial de la Villa de Madrid había sido realizado ese mismo año por los ingenieros de caminos Merlo, Gutiérrez y Ribera a esa escala de 1:1250. En las décadas siguientes se dotaron de planos similares las grandes ciudades. El de la ciudad de Toledo fue levantado y publicado a costa y bajo la dirección de Francisco Coello, autor del *Atlas Geográfico de España*, por Maximiano Hijón, arquitecto de la Academia de San Fernando, en 1858, a escala 1:5000.

²³ Un acercamiento a la legislación y competencias de los Ayuntamientos en materia urbanística en los siglos XIX y XX puede seguirse en trabajos de muy diferentes autores. Por cercanía destacamos las aportaciones de X. Tarraubella i Mirabet recogidas en la bibliografía.

El *Reglamento de policía urbana para la M. H. Villa de Madrid...*, data de 1841. Unas nuevas *Ordenanzas de policía urbana y rural para la villa de Madrid y su término*²⁴ fueron aprobadas en 1847. En ellas se trata sobre «demoliciones y construcción» en los arts. 99-115, pero sin prestar atención al procedimiento para la concesión de licencias, para lo que indica que se estaba elaborando una «ordenanza de alineación y construcción» (art. 102).²⁵

Más interés para el tema que nos ocupa es el extenso *Bando general de buen gobierno o de policía urbana para esta ciudad de Barcelona*,²⁶ que fue revisado y ampliado en 1842 y publicado un año después por la imprenta del Constitucional. A regular la actividad constructiva, bajo el epígrafe «Para los edificios», dedica 67 disposiciones. En la primera de ellas (Bando general, 1843: 5) se indica:

«1. Para la construcción e innovación de edificios deberá el dueño o su lejítimo representante acudir al Escmo. Ayuntamiento con memorial en que lo solicite, acompañando el perfil del edificio, con todas sus aberturas y respectivas puertas arreglado a escala y firmado por el director encargado de la obra que se quiera construir. Si se falta a esta formalidad, edificando sin el competente permiso del Escmo. Ayuntamiento, el propietario incurrirá en la pena de...»

²⁴ *Gaceta de Madrid* de 25 de diciembre de 1847, p. 3, y de 26 de diciembre de 1847, pp. 3-4. Su texto fue publicado en un folleto con el título de *Ordenanzas de policía urbana y rural para la villa de Madrid y su término* (Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes, 1847, 92 p.). Estas ordenanzas, ampliadas, fueron de nuevo impresas en 1859, por la Oficina Tipográfica de la Junta Municipal de Beneficencia.

²⁵ Otras ciudades estaban elaborando por entonces sus propios planes de alineación como Barcelona (López Guallar, 2014) o Valencia (Faus, 2018).

²⁶ Fue impreso en Barcelona, por la Imprenta de Tomás Gaspar, en 1839. En Zaragoza, por Bando general de buen gobierno, de 9 de julio de 1874, se fijaron «los requisitos del plano que debe acompañar a la solicitud de licencia, indicando que éste sea un «diseño» en papel tela que refleje la fachada de la nueva obra que quería construirse» (Yeste, 2012: 327-328).

Un texto similar se había recogido en un bando aprobado por la ciudad de Tarragona en 1838, que fue incluido y ampliado en su Reglamento de policía urbana, impreso en 1843.²⁷ A partir de esa fecha los expedientes de construcción de nueva planta y de reformas de inmuebles se iniciaban con un memorial del propietario adjuntando por duplicado los planos de la propuesta, uno firmado por el director de las obras y otro por el propietario, aunque esto no siempre se cumplió (Ortueta, 2005: 810).

En 1844 fue aprobado el *Reglamento de Policía Urbana y Rural para la Ciudad de Valencia y su término*. Hasta entonces el organismo competente en la ciudad para la tramitación de los expedientes de licencia de obra había sido el Tribunal del Repeso, creado a principios del siglo XVIII. De su actividad, entre 1765 y 1799, dan prueba los más de 3.000 expedientes conservados, en los que se siguió una tramitación similar (Faus, 1996: 32-33).

El memorial con el que se daba inicio al expediente debía de estar firmado por el maestro de obras que se iba a hacer cargo de los trabajos, lo que implicaba que se hacía responsable del cumplimiento de su contenido. A continuación, los peritos veedores del tribunal pasaban a ver la obra y emitían el informe correspondiente. Su juicio era inapelable, aunque habitualmente benevolente, y sólo en contadas ocasiones incluía sugerencias para que el proyecto se ajustase a la normativa vigente (vuelo de los balcones, amplitud de las ventanas, alineación de elementos superpuestos a las fachadas, etc.). Hasta 1785, este informe bastaba para dar inicio a los trabajos; con posterioridad a esta fecha, tras la creación de la Junta de Policía Urbana anexa al tribunal, sería ésta la responsable de dar el permiso correspondiente... [pero si los veedores consideraban que la petición no era suficientemente clara, se requería al responsable de la obra] que adjuntase un perfil o diseño en el que se especificaran sus

²⁷ *Reglamento jeneral de policía urbana, rural y de serenos, para esta ciudad de Tarragona publicado por el M.I. Ayuntamiento Constitucional de la misma en 25 de abril de 1843*, Tarragona, Imprenta de Jaime Aymat, 1843.

características fundamentales. La entrega de este plano o dibujo reanudaba todo el proceso, que sólo concluía cuando la resolución definitiva era comunicada a los interesados ante el escribano público del tribunal. Más tarde, a la finalización de la obra, la declaración de conformidad de los peritos permitía el cierre del expediente y su archivo.

La ciudad de Valencia dispone, por ello, en su Archivo Municipal, de una serie documental excepcional para el estudio de su evolución urbanística. Basta indicar ahora que entre 1800 y 1870 se contabilizan cerca de 17.000 de estos expedientes que abarcan tanto lo que en la actualidad consideramos obras mayores como menores.²⁸ Y en ellos la presencia de planos, dependiendo del tipo de obra, no es nada inusual. Es importante indicar que los planos de planta de los edificios construidos en la ciudad de Barcelona comienzan a ser habituales a partir de 1856. Los «perfiles» o planos de fachada ya están contemplados en el bando barcelonés de 1839. Los de detalles y secciones empiezan a figurar en los proyectos de obra nueva de las últimas décadas del siglo XIX.

En otras ordenanzas de policía urbana, aprobadas por entonces en otras poblaciones al amparo de la Ley municipal moderada de 1845,²⁹ suele tratarse esta temática, pero con un contenido desigual. En las de la ciudad de Plasencia,³⁰ de 1849,

²⁸ Como ha expresado A. Faus (2018: 12) «Los negociados de policía urbana proliferaron en las ciudades españolas a partir de 1836. En Valencia se contaba con los antecedentes del *mustaçaf* o *fiel almotacén*, empleo creado en 1238; del Tribunal del Repeso, que le sustituyó en 1707; y de la Real Junta de Policía, instaurada en 1788. En 1844, con la entrada en vigor de la Ley de Ayuntamientos de 1840, la dirección de los asuntos urbanísticos del municipio recayó en su *alcalde-corregidor*, quien la delegó en varias comisiones permanentes del consistorio (Calles, Arbolado, Paseos, etc.), antes de hacerlo en la propia de Policía Urbana» en 1852. Estas comisiones se apoyaron en el trabajo técnico de la Sección Facultativa de Policía Urbana, creada en 1844.

²⁹ Así figuraría también en el artículo 74.1ª de la Ley Municipal de 1877.

³⁰ *Ordenanza municipal de policía urbana de la ciudad de Plasencia*, Plasencia, Imprenta de D. M. Ramos, 1849.

solo figura en su art. 143 en el que escuetamente se señala: «Todos los propietarios que tengan que construir casas se sugetarán para su altura y fachada a los planos, que debidamente autorizados, obrarán en la secretaría del Ayuntamiento».

Estas disposiciones regulatorias posibilitaron la creación dentro de los ayuntamientos de diferentes comisiones, con funciones de asesoramiento, generalmente denominadas de Policía urbana y rural, y que estaban formadas por concejales y presididas por el alcalde. Esos órganos colegiados, propios de las poblaciones más importantes, pudieron generar sus propias actas. Y los certificados de sus acuerdos suelen incluirse en sus expedientes de licencia.

Para su funcionamiento necesitaban apoyarse en técnicos con formación adecuada, a lo que ayudaría, sin duda, la creación en las plantillas municipales del puesto de arquitecto, con arreglo al contenido del art. 4 de un Decreto de 18 de septiembre de 1869.³¹ Algo que ya recomendaba Jerónimo Castillo de Bobadilla en las postrimerías del siglo XVI.³² Desde entonces los ayuntamientos recibieron autorización para tener arquitectos, entre sus

³¹ En el artículo 4 se indica expresamente: «Los Ayuntamientos de las poblaciones que por su importancia y la extensión de sus necesidades quieran tener Arquitectos propios, podrán tenerlos pagados de su presupuesto». Esta disposición publicada en la *Gaceta de Madrid* de 24 de septiembre de 1869 se refiere expresamente a la creación por las diputaciones de sus propios arquitectos provinciales. Sobre estos facultativos ya existían disposiciones anteriores que los hacían depender de la administración central, no de la provincial. Véanse el contenido del Real Decreto de 1 de diciembre de 1858 (*Gaceta de Madrid* de 4 de diciembre de 1858) y de su reglamento aprobado el 14 de marzo de 1860 (*Gaceta de Madrid* de 17 de marzo de 1860).

³² En su tratado, y en concreto en su libro III, capítulo VI, titulado «De las obras públicas», recoge lo siguiente: «6. Y a propósito de nuestro intento sea, que el Corregidor procure que la ciudad tenga salariado algún buen maestro de obras con un pequeño salario, porque es oficio público, y muy necesario, como quiera que sobre dudas de fábricas y edificios se ha de ocurrir a la determinación destos arquitectos, o alarifes, como en otro lugar diximos. Y este maestro sirve también para visitar los conductos de las fuentes, y los edificios públicos, si hazen algún vicio, o para lo que han menester». Cita tomada de la p. 73 de la edición publicada por el IEAL en 1978

propios empleados, costeando sus haberes de los presupuestos municipales. Pero solo los grandes municipios darían ese paso en el siglo XIX. Con el tiempo esos arquitectos necesitaron apoyo de otros profesionales y de personal administrativo creando «oficinas técnicas» específicas dentro de la plantilla municipal. Valencia ya aprobó un *Reglamento de personal facultativo* en 1875 (Faus, 2018: 19). En Toledo esto ocurrió varias décadas después.³³

Y aunque a mediados del siglo XIX se publicaron diferentes ordenanzas de policía urbana y rural, con contenidos dispares, en las que se trataba el procedimiento para la concesión de licencias, era obvio que faltaba una normativa de carácter general que unificara los criterios en todas las poblaciones españolas. La más importante, a nuestro modo de ver, fue una Real Orden de 9 de febrero de 1863 relacionada con las alineaciones de calles, en la que se recogieron los requisitos para realizar obras nuevas y de reparación, consolidación y mejora de los inmuebles.³⁴ En concreto, en su disposición 8ª, se ordenó que los que solicitaran licencia para hacer obras de reforma en su casa, sujeta a la nueva

de la *Política para Corregidores y Señores de Vassallos...* de Jerónimo Castillo de Bovadilla. La primera edición se publicó en Madrid, por Luis Sánchez, en 1597.

³³ El Ayuntamiento de Toledo publicó su *Reglamento para el régimen interior de la Oficina Técnica de Obras*, en 1934, en la imprenta de A. Medina. En su art. 6 establece que «El Arquitecto Municipal viene obligado a ordenar y distribuir el personal a sus órdenes en las obras y dependencias; será director de todas las obras municipales que se ejecuten por administración e inspector de las que se lleven a cabo por contrata; estudiará y redactará todos los proyectos de las obras que acuerde el Excmo. Ayuntamiento, ajustándose en su estudio a los Reglamentos y disposiciones que rijan sobre la materia; informará sobre las instancias presentadas en este Municipio por los particulares para realizar obras o relacionadas con las exigencias urbanas del Ayuntamiento o servicios dependientes del mismo, haciendo con el personal a sus órdenes y la guardia municipal que se cumpla lo determinado en las Ordenanzas locales y Leyes municipales vigentes en la materia...»

³⁴ Esta norma y otras cercanas han inducido a algunos a exponer que fue entonces cuando surgieron este tipo de expedientes. Así lo manifiesta A. Martínez (2007: 130) en su estudio sobre las licencias de obras en la localidad menorquina de Mahón, y M. Larrosa i Padró en el que realiza para la ciudad de Sabadell (1989: 22).

alineación, debían acompañar a su petición el proyecto de reforma por duplicado, que incluiría el plano actual y el de la reforma proyectada, representando las plantas de cada uno de los pisos que tuviera la casa, el alzado o fachada y las secciones, junto con la memoria descriptiva. Incluso se señaló en ella la escala y colores que se debían utilizar en esos planos. Veamos su contenido completo:

«8. A la solicitud de licencia para hacer obras de reforma en una casa sujeta a nueva alineación se acompañarán por duplicado los documentos del proyecto de reforma. Estos documentos serán los planos de actualidad y de reforma, y la memoria descriptiva de la obra; los planos representarán las plantas de cada uno de los pisos que tenga la casa, comprendiendo solo la extensión de la primera crugía, incluso todos los muros, traviesas y tabiques de la misma, el alzado o fachada, y el número de secciones trasversales que sean necesarias. Estos planos se presentarán en escala 1/50, se acotarán en ellos todas las dimensiones en metros, además de poner las escalas en metros y pies. Se representarán: el plano de actualidad todo de tinta negra: y el de proyecto con tinta negra las obras existentes que hayan de conservarse; y lo que haya de ejecutarse de nuevo, con tinta de carmín las fábricas, azul los hierros, y amarilla las maderas. La memoria explicará clara y detalladamente las reformas que se quieran ejecutar, las obras que se trate de construir y su clase respectiva, con separación para cada piso, expresando en cada parte de obra sus dimensiones y su volumen o magnitud. Los planos y la memoria se firmarán por el propietario y el Arquitecto director de la obra; y cuando el proyecto haya sido aprobado, lo suscribirá también el Arquitecto municipal, Inspector, o quien haga sus veces, expresando haberse enterado de los detalles del proyecto».³⁵

³⁵ *Gaceta de Madrid* de 12 de febrero de 1863. Su contenido con ligeras modificaciones fue recordado en una Circular de 12 de marzo de 1878 (*Gaceta de Madrid* de 21 de marzo de 1878). De todas formas, la normativa que regula las alineaciones de calles es muy amplia pues de ella tratan, entre otras disposiciones, varias reales órdenes, datadas el 16 de junio de 1854, el 19 de diciembre de 1859, el 12 de marzo de 1878, el 1º de junio de 1880...

En muchas localidades se pretendía mejorar su trazado viario procediendo a la alineación de sus calles. Afrontar este proceso implicaba la realización de nuevas construcciones por los propietarios afectados en unos plazos y en unas condiciones que pretendieron ser regulados con diferentes disposiciones estatales.³⁶ Por lo tanto, esta norma de 1863 afectaba en realidad a la mayor parte de las licencias de construcción de obra nueva o de reforma. Y al ser circulada por todas las provincias influyó en las disposiciones relativas a las licencias urbanísticas recogidas en las ordenanzas municipales generales aprobadas entre 1870 y 1924.³⁷ Veamos algunos ejemplos.

En las *Ordenanzas municipales de la ciudad de Oviedo y su término*, de 1882, quedó establecido que se requería la oportuna licencia municipal para cualquier obra de nueva planta o de reforma que afectara a la fachada de un edificio. Con la instancia en que se solicitara el permiso debía acompañarse «el plano de la obra por duplicado, arreglado a escala y firmado por el arquitecto o maestro de obras titulado que haya de encargarse de la dirección de aquellas». Uno de los ejemplares se devolvería al dueño con la nota aprobatoria, quedando el otro en el expediente... (arts. 135-136).

A ese proceso normalizador no será ajena la ciudad de Madrid, aunque la capital había visto aprobada con anterioridad la

³⁶ Junto con la Real Orden de 9 de febrero de 1863, podemos analizar la normativa que regula las alineaciones de calles con el estudio de otras reales órdenes, datadas el 16 de junio de 1854, el 19 de diciembre de 1859, el 12 de marzo de 1878, el 1º de junio de 1880...

³⁷ Ese proceso fue estudiado por E. Orduña Rebollo (1988). Baste reseñar que solo en la provincia de Toledo, entre las localidades, muchas de ellas de menos de 5.000 habitantes, que aprobaron ordenanzas municipales generales en esos años del periodo de la Restauración figuran: Ajofrín, Alameda de la Sagra, Borox, Calera, Calzada de Oropesa, Chozas de Canales, Dosbarrios, Hinojosa de San Vicente, Espinoso del Rey, Illescas, Mazarambroz, Mohedas, Mora, Novés, Ocaña, Oropesa, Quero, San Martín de Pusa, San Pablo de los Montes, San Román, Santa Cruz del Retamar, Talavera de la Reina, La Torre de Esteban Hambrán, Toledo, Torrijos, Valmojado, Villacañas y Villarrubia de Santiago.

normativa de tramitación de los expedientes de licencia de construcción de sus inmuebles, mediante diferentes reales órdenes fechadas en 10 de marzo y 10 de junio de 1854, de 30 de noviembre de 1857,³⁸ ... cuyo contenido, con otras disposiciones posteriores, sería recogido en sus ordenanzas municipales, publicadas en 1892.³⁹ En ellas se dedica los arts. 706-721 a regular las licencias para las construcciones de nueva planta. En el 710 se expresa que al solicitar la licencia para obras de este tipo debían aportarse «los planos por duplicado de plantas, fachadas, secciones y memorias, ... Dichos planos estarán acotados e irán firmados por peritos legalmente autorizados y por el propietario o representante legal del mismo». Y esto es llamativo porque, unos años antes, por una Real Orden de 20 de abril de 1867, el único plano que se exigía en Madrid para la concesión de una licencia de edificación era el de la fachada del inmueble, de escala 1/100, acompañado de la memoria explicativa y de la solitud de licencia.⁴⁰

³⁸ Las normas relacionadas con la construcción de inmuebles en Madrid, entre 1853 y 1859, fueron publicadas en el Apéndice número 2, que abarca las pp. 82-105, de las *Ordenanzas de Policía Urbana y Rural para la Villa de Madrid y su término* (Madrid, Oficina Tipográfica de la Junta Municipal de Beneficencia, 1859). En una de 10 de junio de 1854 se recoge el procedimiento para solicitar licencia. Y en él no se menciona la necesidad de que el propietario presentara plano de la obra que desease ejecutar, aunque sí se exigía que la solicitud incluyera también la firma del arquitecto elegido por la propiedad para su realización.

³⁹ La bibliografía sobre el urbanismo de Madrid en el siglo XIX es amplísima. A las disposiciones edificatorias presta especial atención José María Ezquiaga Domínguez (1990).

⁴⁰ Para R. Anguita (1992: 476) «La Real Orden de 20 de abril de 1867 sobre reglas de solicitud y concesión de licencias de edificación en Madrid fija definitivamente el procedimiento para la obtención de licencia de obras. Promulgada para la aplicación por parte del Ayuntamiento de Madrid, serviría también como norma para aquellas poblaciones que aún no hubieran recogido en sus Ordenanzas la obligación de la petición de licencia municipal para la edificación». Pero esta norma no fue publicada en la *Gaceta de Madrid*, ni tampoco está recogida en el *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, por lo que difícilmente pudo tener esa repercusión. Aun así en las ordenanzas de algunas poblaciones se mencionó su aplicabilidad. Su texto completo puede consultarse en la obra *Ensanche*

Como el ejemplo de Madrid y Oviedo hay otros muchos. En las *Ordenanzas municipales de la ciudad de Toledo y su término*, publicadas en 1890, se presta atención a los edificios ruinosos (arts. 119-134), a los derribos (arts. 135-139), a las licencias de edificación (arts. 140-154), a las precauciones que deben adoptarse en las obras de construcción (arts. 155-166) y a la construcción de fachadas (arts. 167-176). Por los artículos dedicados a las licencias de edificación conocemos que, en Toledo, para construir un edificio de nueva planta, o modificar la fachada y la altura de los ya existentes, se requería la presentación, junto con la solicitud, de dos ejemplares del proyecto, formado por la memoria descriptiva y los planos. Éstos últimos corresponderían al solar, de escala 1/1000, y a la fachada o fachadas, y secciones transversales, escala 1/100.⁴¹ Esta documentación sería informada por el arquitecto municipal, o el provincial en caso de incompatibilidad. Después pasaría a estudio de la Comisión de Policía Urbana, si se consideraba preciso, antes de que el ayuntamiento toledano resolviera la petición y comunicase su decisión al interesado. Uno de los proyectos, con la firma del alcalde y el sello del ayuntamiento, sería devuelto al peticionario, tras su aprobación. La validez de la licencia concedida caducaba a los diez meses. Para el resto de las obras no

de las poblaciones: disposiciones oficiales de carácter general relativas al ensanche de Madrid (Madrid, Imprenta Municipal, 1917, pp. 275-277). Su importancia ha sido valorada en la tesis de J. M. Ezquiaga Domínguez (1990: tomo I, 264-265), en donde es descrita como «Real Orden de 20 de abril de 1867 estableciendo reglas para edificar en el interior y en la zona de ensanche de esta Villa».

⁴¹ Estas escalas en los planos ya fueron contempladas en una disposición del alcalde-corregidor de Madrid en 31 de marzo de 1862 para la ejecución de las construcciones particulares en el ensanche de la capital. Esta norma está recogida por Modesto Fossas Pi (1872: 501). En ella manifestó que «No hay disposición general que señale los documentos que deben presentarse para solicitar obras de nueva construcción, variando el número y clase de estos documentos con las diversas ordenanzas vigentes en las poblaciones» (1872: 577). Unos años antes, J. García Cantalapiedra (1863) publicó su propio *Manual completo de policía urbana*, con un contenido similar.

era precisa la presentación de documentación técnica al solicitar la licencia.

Si nos detuviéramos en el estudio de otras ordenanzas municipales veríamos cómo su contenido en relación con las licencias urbanísticas es muy similar al descrito para Oviedo, Madrid y Toledo, porque simplemente aplican la Real Orden de 9 de febrero de 1863 y otras disposiciones posteriores.⁴²

Los cambios urbanísticos producidos en la mayoría de las grandes ciudades en esa segunda mitad del siglo XIX (apertura de plazas, alineaciones de calles, ensanches, derribo de murallas...) posibilitaron, incluso, la aprobación de ordenanzas exclusivas dedicadas a la construcción y ensanche de poblaciones. Es el caso de La Coruña (1888), Bilbao (1885, 1890), Alicante (1897), Pamplona (1890), Gijón (1910) ...⁴³ Las de San Sebastián de ese periodo han sido estudiadas por A. Martín Ramos (1993). Mucho más conocidas son las normas que regularon los ensanches en Madrid y Barcelona.⁴⁴

⁴² La importancia de las ordenanzas municipales generales aprobadas en esos años para el estudio de la evolución urbanística ha sido expuesta por diferentes autores. Es el caso de M. A. Rodríguez Esteban para la ciudad de Zamora (2013: 199-204) o de Elena Ortueta para Tarragona (2004: 155-156).

⁴³ *Ordenanzas de construcción para el ensanche de la ciudad de La Coruña* (La Coruña, 1888); *Proyecto de ordenanzas de construcción vigente en el casco y ensanche de la I. Villa de Bilbao* (Bilbao, 1890); *Ordenanzas municipales de construcción para la ciudad de Pamplona* (Pamplona, 1890); *Ordenanzas de edificación de casas de la ciudad de San Sebastián* (San Sebastián, 1900); *Ordenanzas de construcción en el casco y término municipal de Gijón* (Gijón, 1910), *Ordenanzas municipales de construcción de la ciudad de Oviedo* (Oviedo, 1926)...

⁴⁴ Destaca en la regulación de estos dos ensanches la Ley de 26 de julio de 1892 (*Gaceta de Madrid* de 28 de julio de 1892). Sobre los ensanches de las poblaciones son de especial interés las leyes de 29 de junio de 1864 (*Gaceta de Madrid* de 30 de junio de 1864) y de 22 de diciembre de 1876 (*Gaceta de Madrid* de 23 de diciembre de 1876) y los reales decretos de 25 de abril de 1867 (*Gaceta de Madrid* de 1 de mayo de 1867), y de 19 de febrero de 1877 (*Gaceta de Madrid* de 21 de febrero de 1877).

E incluso podemos encontrar algunas dedicadas exclusivamente a las obras, como las aprobadas e impresas en 1900 bajo el título de *Ordenanzas municipales de la ciudad de Gerona concernientes al ramo de obras*,⁴⁵ constituidas por 82 artículos. En su artículo primero ya determina que «Es indispensable el permiso del Excelentísimo Ayuntamiento para ejecutar cualquier obra exterior de construcción, reparación o mejora de un edificio». En el art. 3 se determina que las solicitudes de permiso irían acompañadas de «un plano por duplicado del emplazamiento, plantas, fachadas y secciones necesarias» firmado por un arquitecto o maestro de obras. No requerían permiso previo, ni la presentación de planos, las obras interiores de mejora, reparación y conservación de poca importancia que se ejecutasen en tabiques, pavimentos, cielos rasos, cañerías, etc., pero con la condición de que el propietario lo comunicase por escrito a la municipalidad con anterioridad a su ejecución e indicase en él el técnico que las dirigiría.⁴⁶

Es muy significativo que en ninguna norma general de régimen local aprobada por el Estado durante la Restauración se recogiera, de manera concreta, esta prerrogativa municipal de conceder las licencias de edificación. Tampoco las había habido antes. Únicamente se menciona la posibilidad de establecer arbitrios municipales sobre las licencias para la construcción de edificios en la Ley Municipal de 1877 (artículo 130) y en el Estatuto Municipal de 1924 (artículo 368). Entre uno y otro habían pasado cuarenta y siete años.

⁴⁵ *Ordenanzas municipales de la ciudad de Gerona concernientes al ramo de obras*, Gerona, Imprenta de Tomás Carreras, 1883.

⁴⁶ En otros ayuntamientos sí se pueden encontrar planos en expedientes de licencia de obra menor tramitados en el siglo XIX. Esto nos hace suponer el artículo de F. Riaño Manzanero (1993) dedicado al catálogo de planos de El Puerto de Santa María citado en la bibliografía.

4- EL SIGLO XX

En las primeras décadas del siglo XX, los ayuntamientos españoles siguieron tramitando las licencias de obras con arreglo al contenido establecido en sus ordenanzas municipales aprobadas unas décadas antes. Los expedientes seguían estando formados por muy pocos documentos: la súplica o solicitud que según el tipo de obra podía ir acompañada, o no, del proyecto formado por la memoria descriptiva y los planos, el decreto del alcalde ordenando la realización del informe técnico, el informe facultativo, el certificado del acuerdo de concesión de la licencia otorgada por el pleno del Ayuntamiento y el borrador del oficio de notificación de la concesión dirigido al solicitante, junto con algún otro documento que justificase el pago del arbitrio. Ese, al menos, es el contenido de los conservados en la ciudad de Toledo. En ella no existían comisiones informativas de policía urbana, de obras o similares, como había en otras grandes capitales, que intervenían también en este tipo de licencias con sus acuerdos.

En el Reglamento de obras, servicios y bienes municipales, de 14 de julio de 1924,⁴⁷ aprobado por el Presidente del Directorio Militar, se prestará atención, si bien no con excesivo detenimiento, a las obras particulares. Esta disposición emanada por la administración central es la primera dedicada a la temática que nos ocupa. A la regulación de las licencias de obras privadas dedica los artículos 57-59. En ellos se recoge la obligatoriedad de solicitar licencia para cualquier obra de nueva planta, reparación o reforma, aunque si era efectuada por una dependencia del Estado bastaba con dar cuenta al ayuntamiento de lo que se pretendía realizar antes de iniciarla (art. 57). Y establece que en las ordenanzas municipales se debía determinar la manera de solicitar las licencias, indicando los documentos y planos que tenían que ser presentados obligatoriamente (art. 59). Por ello, en este reglamento no se detalla esa documentación, de ahí que el con-

⁴⁷ *Gaceta de Madrid* de 16 de julio de 1924.

tenido final de estos expedientes seguiría dependiendo de lo establecido en las distintas ordenanzas municipales, como venía ocurriendo desde la Baja Edad Media. Sin embargo, sí se indica (art. 21) que los proyectos de reforma interior de poblaciones de más de 2.000 habitantes estarían formados por la memoria, los planos, el presupuesto y el pliego de condiciones económico-facultativas.⁴⁸ Pocos años después esa misma estructura empezará a generalizarse en los proyectos de obras privadas.

Además, con la aprobación del Estatuto Municipal unos meses antes, en concreto el 8 de marzo de 1924, que supuso la creación en todos los ayuntamientos de las comisiones municipales permanentes, serán éstas las que acuerden la concesión o no de las licencias de obras, sustituyendo en este cometido a los plenos municipales. Al menos así se produjo en las poblaciones más importantes.

De todas formas, queremos destacar que, sin duda, será a partir de 1863, y en algunas ciudades años antes, como ya hemos visto, cuando empiece a detectarse de forma continuada la presencia de proyectos en los expedientes de licencias de obra nueva, o en los de reforma que afectara a la estructura del edificio. En un principio los planos corresponderán únicamente a la fachada del inmueble, y a la planta del solar. Después en los proyectos, junto con una breve memoria, se irán incorporando planos de las distintas plantas, de secciones y de detalles constructivos, teniendo en cuenta siempre que cada municipio, a través de sus ordenanzas, podía introducir modificaciones. La tramitación era muy sencilla. Si no había incidencias procedimentales, los expedientes de licencias de obras privadas solían estar formados por la solicitud, acompañada o no de memoria y

⁴⁸ La existencia de proyectos formados por los planos, la memoria explicativa, el presupuesto y el pliego de condiciones puede rastrearse en normativas anteriores vinculados a obras públicas. Un ejemplo es el reglamento que desarrolla la actividad de los arquitectos provinciales aprobado por Real Decreto de 1 de diciembre de 1858 (*Gaceta de Madrid* de 17 de marzo de 1860). A ello se refiere en sus artículos 7 y 9.

planos según el tipo de obra, la diligencia ordenando la realización del informe técnico, el informe del arquitecto, el acuerdo del órgano correspondiente y la copia de la notificación de la resolución al interesado. Y en las que existiera una comisión de policía urbana o de obras, el certificado de su acuerdo sobre lo solicitado.

La tramitación podía complicarse si la obra se situaba junto a un río o una carretera. Las obras realizadas contiguas a carreteras seguían un procedimiento especial contemplado ya en el Reglamento de policía y conservación de carreteras y caminos vecinales de 29 de octubre de 1920, en especial en sus artículos 39-42,⁴⁹ aunque había disposiciones de fechas anteriores. Recibidas las solicitudes en los respectivos ayuntamientos, los alcaldes las tenían que remitir con las observaciones precisas al ingeniero afecto al servicio de Carreteras para que éste señalare las condiciones facultativas en las que debía realizarse la obra. Los interesados estaban obligados a presentar un plano, si les era requerido, y a indicar la distancia mínima de la fachada con respecto al eje de la carretera. Los alcaldes concederían la licencia definitiva pero contemplando en ella los condicionantes señalados en su informe por el ingeniero de la Jefatura Provincial de Carreteras. Esta situación se mantenía todavía en 1955.

Los proyectos técnicos de obras privadas desde 1931 empezaron a llevar el sello de visado del colegio de arquitectos respectivo.⁵⁰ La creación de estos colegios en seis ciudades españolas (León, Bilbao, Barcelona, Madrid, Valencia y Sevilla) se remonta a mediados del año 1930. Un año antes, por Real Decreto de 28 de diciembre de 1929, se había ordenado la colegiación obligatoria de los arquitectos como requisito previo para el ejercicio de la profesión. Los estatutos de estos seis colegios fueron aprobados por un decreto del Gobierno de la República

⁴⁹ *Gaceta de Madrid* de 30 de octubre de 1920.

⁵⁰ Sobre sus precedentes remitimos al estudio de Elisa Isabel Carballo (2009: 376-378).

de 13 de junio de 1931.⁵¹ En él además de determinar el ámbito territorial de cada colegio,⁵² se señaló que entre sus fines estaba el de «hacer cumplir las normas a que debe sujetarse la actuación profesional, tanto en la formación de proyectos como en la dirección de las obras». Por ello «todos los proyectos y documentos periciales formulados por los colegiales tendrán que ser presentados al Colegio... Estos trabajos serán sellados y aprobados por el Colegio, en el que se llevará un registro de los mismos» (art. 15).⁵³

Como consecuencia de esta disposición, y en su desarrollo, fueron elaborados los reglamentos de régimen interno de los distintos colegios oficiales de arquitectos. El de Madrid fue aprobado por Orden de 11 de marzo de 1936. En él se determinó, con otras medidas, la creación de sus delegaciones provinciales, entre cuyas atribuciones estaba la de «intervenir para su validez la documentación de los proyectos y direcciones de obras que hayan de tener curso administrativo por medio del sello del Colegio, visando de igual modo todos los informes...» (art. 67.d. del Reglamento). El procedimiento seguido está contemplado en el Reglamento orgánico aplicable a la actuación profesional y a su control, publicado con esa misma Orden. También en él se especifica en detalle el contenido de los proyectos de edificios (memorias, planos, pliegos de condiciones y presupuesto).⁵⁴

Por lo tanto, a partir del año 1931, los proyectos de obras conservados en los archivos municipales deberían llevar el sello

⁵¹ *Gaceta de Madrid* de 14 de junio de 1931.

⁵² El de Madrid comprendía las provincias de Santander, Burgos, Soria, Segovia, Ávila, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Cáceres, Badajoz y Valladolid.

⁵³ Al visado de los proyectos e informes se dedica también el art.19.d. El control del visado por parte de los Colegios profesionales ha permitido la redacción de las estadísticas de edificación en España desde 1960, junto con los censos de edificios (Vergés y Martín: 2007).

⁵⁴ *Gaceta de Madrid* de 21 de marzo de 1936. De los proyectos se trata en la p. 2269.

del visado del colegio oficial de arquitectos (o de su delegación) respectivo.

Todavía durante la Guerra Civil, el intervencionismo del Gobierno de Burgos hacia los ayuntamientos motivó la creación, a principios de 1937, de la Fiscalía Superior de la Vivienda, que tendría delegaciones en todas las capitales provinciales. Estos delegados podían inspeccionar y visitar obras y edificios en cualquiera de los pueblos de la provincia. Por una Orden de 9 de abril de 1937 se determinó que ningún particular o empresa pudiera realizar obras de nueva planta, reparación o reforma, con destino a viviendas familiares o colectivas, sin la previa licencia del ayuntamiento respectivo. Para conseguir la licencia de obra se establecieron dos procedimientos distintos. El primero afectaba a las capitales de provincia, y el segundo a las restantes localidades, con independencia de su tamaño demográfico.

En las obras de esa índole que se querían ejecutar en las capitales de provincia era preciso que su ayuntamiento, antes de dar la licencia, enviara el expediente a la Fiscalía Delegada de Vivienda, incluyendo un plano del edificio y una memoria descriptiva del mismo (por duplicado). Recibida toda la documentación en la Fiscalía, sería examinada por un técnico (asesor, arquitecto del Catastro o arquitecto provincial) y por el inspector provincial de Sanidad, que emitirían un informe en un plazo máximo de quince días. Si era favorable, el fiscal aprobaría la obra y devolvería el expediente al ayuntamiento autorizando la licencia. Un ejemplar de la memoria y de los planos quedaría en la sede de la Fiscalía para comprobar su posterior ejecución con arreglo a lo aprobado. Pero si no era así, el fiscal en su escrito indicaría los defectos del proyecto para que el interesado procediera a su rectificación. Recibidos de nuevo en la Fiscalía, ya rectificadas, podría concederse la licencia si así lo informaban los técnicos.

En los municipios no capitales de provincia, con independencia de su población, el procedimiento se simplificaba. El expediente de solicitud de licencia de obra era examinado por el secretario de la Junta Municipal de Sanidad, que hacía funciones de delegado de la Fiscalía provincial de la Vivienda en esa localidad. Examinada la documentación, con su memoria y planos, y comprobado que cumplía las condiciones higiénico-sanitarias mínimas, aprobaría el expediente y lo devolvería al ayuntamiento para que pudiera expedir la solicitada licencia. Ahora bien, si encontraba defectos debía enviar el expediente a la Fiscalía provincial para su examen.⁵⁵

No cabe duda de que la creación de esta Fiscalía motivó que nuevos documentos empezaran a formar parte de los expedientes de solicitud de licencias de obras privadas tramitados en las primeras décadas del franquismo. Entre ellos se encontrarían los oficios de remisión a la Fiscalía de los documentos y el oficio del fiscal delegado remitiendo su parecer favorable o desfavorable. De todas formas, seguían vigentes, como marco general, los artículos 57-59 del Reglamento de obras, servicios y bienes municipales, de 14 de julio de 1924, completados con los dedicados a este tema por las ordenanzas municipales de cada población. Además, en muchas localidades se seguían cobrando derechos por la tramitación de las licencias de obras tal y como recogía el Estatuto de 1924, y antes la Ley Municipal de 1877.

En 1955, y por medio del Reglamento de servicios de las corporaciones locales, aprobado por Decreto de 17 de junio de ese año,⁵⁶ se estableció el procedimiento a seguir para solicitar una licencia de obra. A ella se refieren los artículos 9, 13, 15 y

⁵⁵ La intervención de las Fiscalías delegadas de la Vivienda en las licencias de obras en esos años puede seguirse en las disposiciones incluidas en el *Boletín Oficial del Estado* (= BOE) de 27 de febrero, 12 de abril y 1 de mayo de 1937. En concreto sobre el contenido de la memoria y planos del edificio se trata en una Orden de 28 de abril de 1937 incluida en ese último boletín.

⁵⁶ BOE de 15 de julio de 1955.

21, con especial atención a los plazos.⁵⁷ En ese Reglamento ya no se menciona el trámite de la remisión del expediente a la Fiscalía de la Vivienda. En el Decreto de 24 de junio de 1955,⁵⁸ por el que se aprobaba el texto refundido de las Leyes de Bases de Régimen Local de 1945 y 1953, se concedía a la Comisión Municipal Permanente la competencia de conceder licencias de obras, cuando no correspondiera al alcalde, con arreglo a las ordenanzas municipales (art. 122.f). Y se determinaba (art. 440.7) que el ayuntamiento podía establecer una tasa por la concesión de licencia para construcciones y obras.

El franquismo, a partir de 1955, dejó de nuevo en manos de las corporaciones locales la regulación del procedimiento de concesión de licencias de obras mediante las ordenanzas municipales, algo que sabemos venía ocurriendo desde siglos atrás. Y sólo mostró un claro intervencionismo en las ciudades declaradas monumentos histórico-artísticos como era el caso de Toledo, Cáceres⁵⁹ o Santiago de Compostela,⁶⁰ mediante disposiciones aprobadas por la Dirección General de Bellas Artes tendentes a conseguir un mayor control por parte de este organismo estatal en las edificaciones privadas proyectadas en estas capitales.

⁵⁷ La Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 12 de mayo de 1956 (BOE de 14 de mayo de 1956) indicó, en su artículo 165, que el procedimiento y condiciones de otorgamiento de las licencias se ajustaría a lo establecido en este Reglamento de Servicios.

⁵⁸ BOE de 10 de julio de 1955.

⁵⁹ Véanse las *Instrucciones para la tramitación de proyectos de obras en las ciudades de Cáceres y Toledo*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1968.

⁶⁰ Por Decreto de 9 de marzo de 1940 (BOE de 18 de abril de 1940) fueron declaradas conjunto histórico-artístico las ciudades de Toledo y Santiago de Compostela. Para esta última, por medio de una Orden de 29 de octubre de 1964 (BOE de 4 de diciembre de 1964), se aprobaron unas instrucciones, elaboradas por la Dirección General de Bellas Artes, para la tramitación de proyectos de obras en las zonas de la ciudad afectadas por esa declaración, agrupadas en tres sectores diferenciados.

Por Real Decreto 2512/1977⁶¹ del Ministerio de Vivienda se aprobaron las tarifas de honorarios de los arquitectos en trabajos de su profesión. Esta norma es muy útil al recoger los distintos tipos de documentos técnicos que podemos encontrar en los expedientes de licencias de obras privadas por esos años y que siguen utilizándose en la actualidad. En ella se relacionan el estudio previo, el anteproyecto, el proyecto básico y el proyecto de ejecución. Una vez definidos se distingue de qué estaría compuesto cada uno. Así, por ejemplo, un proyecto de ejecución lo formarían: memoria de cimentación, estructura y oficios; planos de cimentación y estructura; planos de detalle; esquemas y dimensionamiento de instalaciones; pliego de condiciones técnicas, generales y particulares; estado de mediciones; y presupuesto obtenido por aplicación de precios unitarios de obra. Estas tarifas estuvieron en vigor hasta su derogación por la Ley 7/1997 de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de colegios profesionales. A partir de entonces es el mercado el que establece los honorarios de los arquitectos.⁶²

La tramitación de las licencias de obras apenas fue esbozada en el Texto refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo

⁶¹ BOE de 30 de junio de 1976.

⁶² Las primeras tarifas de honorarios de arquitectos de las que tenemos noticia fueron aprobadas por Real Orden de 24 de marzo de 1854, confirmada por Real Orden de 31 de mayo de 1858. Más conocidas son las establecidas en 1905 por Real Decreto de 2 de noviembre de ese año (*Gaceta de Madrid* de 5 de noviembre de 1905). Por él se indica que «Toda construcción exige del Arquitecto el trazado del anteproyecto y del proyecto». Estuvieron vigentes hasta la entrada en vigor del Real Decreto de 1 de diciembre de 1922 (*Gaceta de Madrid* de 3 de diciembre de 1922) de la Presidencia del Consejo de Ministros que aprobó nuevos honorarios. En esta nueva norma se indica que las fases para la formación de un proyecto eran tres: croquis, anteproyecto y proyecto definitivo. Este último estaría formado por la memoria descriptiva, los planos, el pliego de condiciones y el presupuesto. Después de 1922, desde la administración central se han aprobado otras tarifas por distintas disposiciones como el Real Decreto de 8 de enero de 1927, el Decreto de 7 de junio de 1933... Sobre la estructura de los proyectos en esos años remitimos a los textos de Elena de Ortueta (1988 y 2005) y de M. A. Rodríguez Esteban (2013) citados en la bibliografía.

y Ordenación Urbana, aprobado por Decreto 1346/1976.⁶³ Por su artículo 179 establecía que la competencia para otorgar licencias correspondía a los ayuntamientos. Y que éstas se otorgarían de acuerdo al contenido de los instrumentos de planeamiento aprobados, siguiendo en su procedimiento lo prevenido en la legislación sobre Régimen Local (art. 178). Poco más recogería el Reglamento de Disciplina Urbanística para el desarrollo y aplicación de esa Ley, aprobado por Decreto 2187/1978, que dedicó los artículos 1-6 al procedimiento para el otorgamiento de las licencias.⁶⁴ Y a esto mismo se refieren los artículos 242-244 del Real Decreto Legislativo 1/1992 que aprobó el Texto refundido de la Ley sobre el Régimen del Suelo y Ordenación Urbana.⁶⁵

5- LA SITUACIÓN ACTUAL

Las competencias urbanísticas de las comunidades autónomas quedaron aclaradas con la sentencia 61/1997 del Tribunal Constitucional, dictada el 20 de marzo de 1997.⁶⁶ A partir de entonces son éstas, con su propia legislación, las que establecen el marco general de desarrollo urbanístico en su ámbito territo-

⁶³ *BOE* de 30 de septiembre de 1977. Por su art. 70 se permitía a los ayuntamientos elaborar sus propias Normas complementarias y subsidiarias de planeamiento que les servirían para su regulación hasta que pudieran aprobar su Plan de Ordenación. El Plan de Ordenación Municipal ya había sido recogido en el Texto refundido de las Leyes de Régimen Local de 1945 y 1953, aprobado por Decreto de 24 de junio de 1955, entendido no como un instrumento para regular el ensanche de las poblaciones sino como un marco que afectaba al urbanismo de toda la localidad. Con la entrada en vigor de la Ley de 12 de mayo de 1956 sobre Régimen del suelo y ordenación urbana, surgieron otros instrumentos pues en ella se sanciona la existencia de los Planes generales de ordenación urbana municipal, los Planes parciales, los Planes especiales y los Proyectos de urbanización destinados a su ejecución.

⁶⁴ *BOE* de 18 de septiembre de 1978.

⁶⁵ *BOE* de 30 de junio de 1992. De las licencias apenas se trata en la Ley 38/1999, de 5 de noviembre, de Ordenación de la Edificación.

⁶⁶ *BOE* de 25 de abril de 1997.

rial y competencial, incluyendo en él las licencias de obras privadas. Los ayuntamientos a través de sus instrumentos de planeamiento⁶⁷ (planes generales de ordenación municipal...) y de sus ordenanzas de edificación o urbanización regulan de forma más específica las condiciones y el procedimiento a seguir en su tramitación. Y además establecen, en sus ordenanzas fiscales, la normativa para la recaudación del Impuesto sobre Construcciones, Instalaciones y Obras, creado por la Ley 39/1988, de 28 de diciembre reguladora de las Haciendas Locales, aunque ya sabemos que el cobro tributario por la expedición de estas licencias se remonta al siglo XIX.

La administración central ha seguido regulando aquellas materias urbanísticas que no eran competencia de las comunidades autónomas. Lo hizo mediante la Ley 8/2007 de Suelo y el Real Decreto Legislativo 2/2008⁶⁸ por el que se aprobaba su texto refundido. Estas disposiciones están ya derogadas tras la entrada en vigor del Real Decreto Legislativo 7/2015⁶⁹ que aprueba el texto refundido de la Ley de Suelo y Rehabilitación Urbana en el que se compila la legislación estatal vigente. No hay en estas normas referencias a las licencias de obras pero sí a los derechos y deberes de los ciudadanos en el ámbito urbanístico.

Por lo tanto, para conocer el procedimiento seguido en la actualidad para la tramitación de las licencias de obras privadas en una determinada localidad tenemos que analizar toda la normativa sobre la actividad urbanística de carácter general en la respectiva comunidad autónoma,⁷⁰ examinar los instrumentos

⁶⁷ En la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha tienen esta consideración, por la normativa vigente en la actualidad, los siguientes instrumentos de planeamiento: Plan de Ordenación Municipal, Plan de Delimitación de Suelo Urbano, Plan Parcial, Plan Especial y Estudio de Detalle.

⁶⁸ BOE de 26 de junio de 2008.

⁶⁹ BOE de 31 de octubre de 2015.

⁷⁰ Para que nos hagamos una idea, en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha se han aprobado, desde la asunción de competencias tras la sentencia de

de planeamiento existentes de esa población (especialmente el plan general municipal de ordenación urbana, aunque puede tener otras denominaciones según la comunidad autónoma) y la propia normativa específica aprobada por el municipio en cuestión. De este análisis podremos discernir los documentos que forman el expediente de licencia de obras y sus diferentes tipologías.

En la documentación técnica que forma parte de estos expedientes lo habitual es encontrar el proyecto de ejecución con la estructura ya conocida de memoria, pliego de condiciones, mediciones y presupuesto, acompañado a veces de anexos. Pero dependiendo de su tramitación, no es extraño que se hayan conservado también el proyecto básico y los modificados de uno y otro, redactados por un arquitecto o un estudio de arquitectura. Esos proyectos también pueden estar firmados por ingenieros o arquitectos técnicos dependiendo del tipo de edificación.

1997, las siguientes disposiciones: Ley 2/1998, de 4 de junio, de Ordenación del Territorio y de la Actividad Urbanística; Ley 1/2003, de 17 de enero, de modificación de la Ley 2/1998; Decreto Legislativo 1/2004, de 28 de diciembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Ordenación del Territorio y de la Actividad Urbanística; Ley 7/2005, de 7 de julio, de modificación del Decreto Legislativo 1/2004; Ley 2/2009, de 14 de mayo, de Medidas Urgentes en Materia de Vivienda y Suelo por la que se modifica el Texto Refundido de la Ley de Ordenación del Territorio y de la Actividad Urbanística; Decreto Legislativo 1/2010, de 18 de mayo, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Ordenación del Territorio y de la Actividad Urbanística; y el Decreto 34/2011, de 26 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Disciplina Urbanística del Texto Refundido de la Ley de Ordenación del Territorio y de la Actividad Urbanística.

En ese Decreto Legislativo de 2010, modificado en parte por la Ley 1/2021, de 12 de febrero, de Simplificación Urbanística y Medidas Administrativas, se dedica a las licencias urbanísticas los artículos 160-173. En concreto, el art. 166 describe el procedimiento a seguir para la concesión de las licencias de obras. La tramitación se iniciaría con la solicitud del interesado acompañada de la memoria indicativa de la finalidad y uso de las obras proyectadas y del proyecto suscrito por un técnico competente.

Además, en los últimos años se ha incluido en estos expedientes más documentación técnica como los estudios de seguridad y salud o los proyectos de infraestructura común de telecomunicaciones. Su presencia en ellos es obligatoria dependiendo del tipo de edificaciones. Así, desde 1997, como consecuencia de la aprobación del Real Decreto 1627/1997⁷¹ que establecía las disposiciones mínimas de seguridad y de salud en las obras de construcción, determinadas obras privadas, según su presupuesto, número de trabajadores o duración, requieren la presentación de un estudio de seguridad y salud, regulado en los arts. 4-8 y 17 de esta disposición, visado por el Colegio correspondiente.

Los proyectos de infraestructura común de telecomunicaciones (ICT) surgen al amparo del Real Decreto-Ley 1/1998, de 27 de febrero, sobre infraestructuras comunes en los edificios para el acceso a los servicios de telecomunicación (radiodifusión, telefonía...). Estando regulados con posterioridad por el Real Decreto 279/1999, de 22 de febrero⁷² y el Real Decreto 401/2003, de 4 de abril.⁷³ En la actualidad ese proyecto técnico de ICT está contemplado en el art. 9 del Real Decreto 346/2011,⁷⁴ de 11 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento regulador de las infraestructuras comunes de telecomunicaciones. Ahora bien, no todos los inmuebles lo precisan pero sí se requiere, por ejemplo, para todos los edificios acogidos al régimen de propiedad horizontal y por lo tanto con más de un propietario, construidos a partir de la aprobación del primer Decreto-Ley mencionado. De su redacción se encargan profesionales de la ingeniería con esa formación específica.

De lo comentado se desprende que en las últimas décadas, en un expediente de licencia de obra privada, junto con los documentos propiamente administrativos, con una complejidad

⁷¹ BOE de 25 de octubre de 1997.

⁷² BOE de 9 de marzo de 1999.

⁷³ BOE de 14 de mayo de 2003.

⁷⁴ BOE de 1 de abril de 2011.

que varía según la normativa aprobada por las comunidades y ayuntamientos, podemos encontrar documentos técnicos de diferente contenido y extensión, siendo los más habituales el proyecto básico, el proyecto de ejecución (con sus modificados, si los hubiere), el estudio de seguridad y salud, y el proyecto de infraestructura común de telecomunicaciones. Esos proyectos técnicos, según el tipo de construcción, pueden ser muy voluminosos, especialmente por el desarrollo de la planimetría, si afectan a urbanizaciones, hospitales, hoteles...⁷⁵ Los inmuebles más complejos implican la redacción de centenares de planos de gran formato, lo que dificulta su conservación y utilización, si han sido redactados en papel. Su redacción en ficheros digitales en los últimos años plantea otras problemáticas archivísticas.

La identificación precisa de los inmuebles en los expedientes de licencias de obras privadas se ha visto mejorada notablemente en los últimos años al recogerse su número de referencia catastral en los documentos que los forman. Ese número, dado por el Catastro, es esencial también para las transmisiones patrimoniales, en las que intervienen notarios y registradores de la propiedad, y para los procedimientos tributarios. En el Real Decreto Legislativo 1/2004, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley del Catastro Inmobiliario⁷⁶ se establece, en su art. 38, que el número de referencia catastral debe aparecer en toda la documentación relacionada con esos bienes inmuebles, incluyendo instrumentos públicos, mandamientos y resoluciones judiciales, expedientes y resoluciones administrativas, contratos

⁷⁵ El Proyecto de ejecución para la construcción del nuevo Hospital Universitario de Toledo, de noviembre de 2016, impreso en papel, ocupa 62 cajas archivadoras.

⁷⁶ BOE de 8 de marzo de 2004. En su art. 6.3 se indica que «A cada bien inmueble se le asignará como identificador una referencia catastral, constituida por un código alfanumérico que permite situarlo inequívocamente en la cartografía oficial del Catastro». La referencia catastral consiste en un código alfanumérico, formado por veinte caracteres, que es asignado por el Catastro de manera que todo inmueble debe tener una única referencia catastral.

de arrendamiento y proyectos técnicos. De ahí que figure en los expedientes que analizamos, al menos desde la entrada en vigor de esa disposición, tanto en los documentos administrativos como en los técnicos.

Los arquitectos a la hora de la redacción de sus proyectos técnicos, junto con la normativa local y autonómica respectiva, deben tener muy en cuenta lo establecido en la Ley 38/1999, de 5 de noviembre, de Ordenación de la Edificación (LOE).⁷⁷ Esta Ley es de aplicación al proceso de la edificación, entendiéndose por tal la acción y el resultado de construir un edificio de carácter permanente, público o privado. En ella figuran detalladas las atribuciones del arquitecto como proyectista y como director de obra.⁷⁸ En su desarrollo, y por Real Decreto 314/2006, de 17 de marzo, fue aprobado el Código Técnico de la Edificación (CTE)⁷⁹ entendido como el marco normativo que establece las exigencias que deben cumplir los edificios en relación con los requisitos básicos de seguridad y habitabilidad establecidos en la LOE. Toda esta regulación no ha impedido que se sigan produciendo discrepancias entre las atribuciones de los arquitectos y arquitectos técnicos a la hora de regular su participación en la ejecución y dirección de obras, sean mayores o menores.

En las normas generales apuntadas con anterioridad no vamos a encontrar distinciones entre obras mayores y menores. Pero sí existen en determinadas ordenanzas municipales y no de ahora, pues ya vimos la distinta regulación existente para ellas en la ciudad de Girona en 1900, por citar un ejemplo. Una sentencia del Tribunal Supremo de 11 de diciembre de 1996 determinó que se consideraban «obras menores las que no afecten a la estructura o elementos sustentadores de un inmueble, tales como obras de cerramiento y vallado de fincas, cubrimiento de

⁷⁷ BOE de 6 de noviembre de 1999.

⁷⁸ Por el artículo 7 se especifica la documentación que debe presentar el director de obra a los usuarios finales del inmueble, constituyendo lo que la norma denomina Libro del Edificio.

⁷⁹ BOE de 28 de marzo de 2006.

terrazas, y anuncios luminosos, etc., y que además sean de técnica sencilla y escasa entidad constructiva, sin que por ello precisen de proyecto firmado por profesionales titulados». Al parecer otra sentencia de 19 de julio de 1974 se expresó en términos similares (Saiz, 2003: 154-155). Pero la jurisprudencia de ese tribunal sobre estos aspectos es abundante y llega hasta la actualidad.

Es posible que, a lo largo de la década de 1970,⁸⁰ si no antes, en determinadas localidades se optara por distinguir dos series documentales, una para las licencias de obras mayores y otra para las menores, sin que existiera una disposición concreta de rango estatal que lo avalare.⁸¹ La exigencia o no de un proyecto técnico marcaba la principal diferencia. Cada ayuntamiento, a través de sus propias normas, se ha encargado de regular el proceso de obtención de las licencias de obras menores, así como de aclarar qué se habrá de entender por obra menor.⁸²

La consideración de obra mayor implica más documentos administrativos (especialmente informes, dictámenes y acuerdos) y técnicos, por lo que alarga el procedimiento. Las características y contenido de los expedientes de licencia de obra menor también han podido quedar reflejadas en ordenanzas específicas

⁸⁰ El Ayuntamiento de Valencia aprobó en sesión plenaria de 30 de marzo de 1979 su Ordenanza reguladora del procedimiento para solicitar licencias de edificación y uso del suelo, y en ellas ya se contemplan diferenciadas las licencias de obras menores.

⁸¹ Únicamente el Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales, aprobado por Decreto de 17 de junio de 1955, mencionaba las obras e instalaciones menores en su art. 9.7.c.

⁸² Una Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea, de 28 de diciembre de 2016, C-138/16, declaró incompatible con la normativa comunitaria la exigencia por el Reino de España de licencias, autorizaciones, declaraciones o comunicaciones, urbanísticas o ambientales, que respondan a obras técnicamente sencillas, que no requieran dirección facultativa. Es decir, las licencias de obras menores. A partir de ella, las comunidades autónomas y ayuntamientos están realizando cambios en su normativa urbanística que afectan a este tipo de licencias.

aprobadas por los ayuntamientos,⁸³ siempre en consonancia con la legislación estatal y autonómica sobre régimen del suelo. La composición de estos expedientes en estas últimas décadas ha sido objeto de estudios archivísticos por lo que no nos detendremos más en ellos⁸⁴. Pero sí queremos resaltar la importancia que tiene su estudio en los cascos históricos de las ciudades.

El estudio del urbanismo contemporáneo tiene en estos expedientes una fuente documental fundamental. Durante el periodo de la Restauración se sientan las bases que convertirán a esta serie documental en una de las más importantes de las generadas por los ayuntamientos españoles. Es, sin duda, la más utilizada por los ciudadanos que acuden a los archivos municipales por necesidades administrativas (Tarraubella, 2009: 71-72).

El número de expedientes de licencias de obras que pueden constituir esta serie documental es muy variable. Obviamente hay grandes diferencias en los archivos municipales según el desarrollo económico y demográfico de las poblaciones, especialmente desde principios del siglo XX. Si en las localidades del interior peninsular que han sufrido el éxodo rural apenas se tramitan licencias de obra nueva, no ocurre lo mismo con las poblaciones costeras, beneficiadas por el crecimiento turístico (Martín Serrano, 2003), o con la mayoría de las capitales de provincia.

El boom de la construcción en España (1997-2007) y la crisis económica iniciada en 2008 han incidido sobremedida en el número de licencias tramitadas en estas últimas décadas. En

⁸³ El ayuntamiento de Barcelona aprobó en 6 de abril de 2004 una Ordenanza municipal de obras menores. La localidad sevillana de Carmona aprobó su Ordenanza municipal reguladora de las licencias urbanísticas de obras menores en 2004 (*Boletín Oficial de la Provincia de Sevilla* de 15 de julio de ese año). Este tipo de obras se caracterizan porque no requieren proyecto técnico ni afectan a elementos estructurales.

⁸⁴ Véanse especialmente el estudio de A. Feijoo (2003) y el *Manual de Tipología Documental de los Municipios*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988, pp. 97-108.

la ciudad de Toledo, en los primeros años del siglo XXI, se han contabilizado en torno a 700 expedientes anuales de licencia de obra mayor, mientras que en todo el siglo XX apenas superan los 26.000.

En las grandes ciudades estas cifras se disparan. Un buen ejemplo lo representa Barcelona. En el año 2009 se tramitaron en ella 37.115 permisos de obra, con arreglo a diferentes procedimientos establecidos en su normativa (1.059 de Obra mayor, 3.113 de Obra menor, 5.872 de «Comunicados» y 27.071 de «Enterados»). A ellos hay que sumar otros expedientes relacionados con las licencias urbanísticas como los de ocupación del espacio público (39.341 permisos) o los de concesión de licencias de actividades (5.795 permisos).⁸⁵ Estamos, sin duda, ante las series más extensas de cuantas producen en la actualidad los ayuntamientos y que ocupan más espacio físico en los depósitos tradicionales (o más memoria en los actuales repositorios electrónicos).

Los archivos municipales, no solo los españoles, consideran la serie documental de expedientes de licencias de obras como la más importante a la hora de satisfacer las necesidades administrativas de los ciudadanos. No en vano, junto con las licencias de apertura de establecimientos, llegan a suponer en algunas ciudades el 80% del total de consultas realizadas⁸⁶ por estos en sus archivos en la actualidad.

Junto con estas consultas concretas en las que los peticionarios deben demostrar su condición de interesados (propietarios, inquilinos, vecinos colindantes, técnicos...) para acceder a los expedientes que les afecten, las hay mucho más extensas realizadas por investigadores que los necesitan para elaborar estudios sobre determinados edificios o barrios, arquitectos, periodos y estilos constructivos...

⁸⁵ Disponible en <https://docplayer.es/112102842-Expedient-electronic-de-licencias-d-obra-de-l-ajuntament-de-barcelona.html> (fecha de consulta: 21/01/2022)

⁸⁶ Así se recoge expresamente en la Carta de Servicios aprobada por el Ayuntamiento de Gijón en el año 2008.

Y aunque el contenido de estos expedientes es esencial para comprender la evolución urbanística de nuestras poblaciones, siendo objeto de análisis por los historiadores de la arquitectura y del arte, también pueden ser de interés para los estudiosos de la economía, de la sociedad, de la demografía... en el ámbito local⁸⁷ constituyendo su conservación, organización y descripción una de las principales prioridades de los archiveros municipales españoles.

CONCLUSIONES

1 – Las licencias de obras privadas otorgadas por los municipios castellanos tienen un origen normativo medieval, que con carácter general se remonta a *Las Partidas* de Alfonso X, redactadas ya iniciada la segunda mitad del siglo XIII pero que no obtendrían fuerza legal hasta la promulgación del *Ordenamiento de Alcalá* en 1348.

2 – En su desarrollo algunas ciudades como Toledo y Sevilla, con un derecho local común, incluyeron disposiciones en sus ordenanzas municipales medievales relacionadas con la actividad constructiva. Por su extenso contenido e influencia posterior destaca el *Libro del Peso de los alarifes y Balanza de menestrales*, elaborado en la capital hispalense a finales del siglo XIII.

3 – Los alarifes, nombrados por los ayuntamientos, serían los oficiales encargados de informar sobre las cuestiones técnicas relacionadas con las obras urbanas, públicas y privadas. Su número, denominación y competencias específicas varió según las localidades y periodos durante todo el Antiguo Régimen.

4 – La autorización previa de la actividad constructiva quedó regulada en las ordenanzas municipales de las grandes

⁸⁷ Ejemplos serían los trabajos clásicos de A. Gómez Mendoza (1974) para la ciudad de Madrid, J. Azagra (1993) para Valencia, M. A. Chaves Martín (1994) para Segovia, X. Tafunell (1994) para Barcelona, R. del Cerro Malagón (1996) para Toledo, P. Lavastre (2000) para Valladolid, E. García (2015) para Salamanca...

ciudades castellanas, especialmente a partir del siglo XVI, con arreglo a un procedimiento sencillo (solicitud, informe técnico y acuerdo) en el que rara vez se requería la presentación de trazas y planos.

5 – Durante la Edad Moderna, el intervencionismo estatal en la tramitación de las licencias de obras solo se manifestó de forma clara en Madrid, a partir de 1641, dejando a los demás ayuntamientos su regulación concreta. El control de estos, en las pequeñas y medianas poblaciones, de producirse, no tuvo reflejo documental.

6 – La regulación de estos expedientes de forma mucho más precisa se producirá ya en el siglo XIX con las ordenanzas y bandos de policía urbana, expedidos al amparo de la legislación municipal de 1845, y con la inclusión del procedimiento para su tramitación en las ordenanzas municipales generales que aprobaron muchos municipios, incluso de pequeño tamaño, en aplicación de las Leyes Municipales de 1870 y 1877. Estas disposiciones locales, junto con la legislación estatal sobre ensanche de poblaciones y alineaciones de calles, posibilitaron el nacimiento de la serie documental de expedientes de licencias de obras privadas en muchas localidades españolas en las que hasta entonces no se había controlado documentalmente la actividad constructiva.

7 – La inclusión de proyectos técnicos en este tipo de expedientes no se produce hasta avanzada la segunda mitad del siglo XIX, aunque planos y trazas se pueden encontrar esporádicamente ya desde el siglo XVI. Con la creación de los Colegios profesionales de arquitectos, y del requisito del visado, en la década de 1930, se generaliza su estructura, formada por memoria, planos, pliego de condiciones y presupuesto.

8 – De todas formas, hasta la aprobación del Reglamento de obras, servicios y bienes municipales de 1924, el Estado no establece un marco general común para todos los municipios españoles, reconociéndoles la potestad normativa para su desarrollo a través de sus propias ordenanzas. Con la implantación

del Estado autonómico las competencias generales en materia urbanística recaen en la actualidad en cada Comunidad Autónoma.

9 – Los arquitectos municipales, que los ayuntamientos pueden tener como empleados de plantilla desde 1869, son los profesionales encargados de informar sobre las cuestiones técnicas en las licencias de obras. Los distintos instrumentos de planeamiento, aprobados tras la entrada en vigor de la Ley del Suelo de 1956, con precedentes en los planes de ensanche del siglo XIX, han garantizado un mayor control en el desarrollo urbanístico local.

10 – La estructura actual de estos expedientes, formada por documentos administrativos y técnicos de diferentes tipologías, está condicionada especialmente por las normas urbanísticas de ámbito autonómico que les afecten, y por los instrumentos de planeamiento y las normas específicas que rijan en el respectivo municipio. Este conjunto de disposiciones provoca diferencias en ellos tanto en el procedimiento como en sus tipos documentales.

BIBLIOGRAFÍA

- Albardonedo Freire, Antonio José (2000), «Fuentes legales sobre construcción: las Ordenanzas de Sevilla (1527)», en: *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, pp. 1-12.
- Anguita Cantero, Ricardo (1992), «Las ordenanzas municipales como instrumento de control de la transformación urbana en la ciudad del siglo XIX», *Cuadernos de Arte de Granada*, 23, pp. 463–482.
- Anguita Cantero, Ricardo (1997), *Ordenanza y policía Urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750–1900)*, Granada, Universidad de Granada.

- Anguita Cantero, Ricardo (1998), «La planimetría urbana como instrumento para la transformación de la ciudad en el siglo XIX: la incidencia de los planos geométricos de población en España», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 169, pp. 563-589.
- Anguita Cantero, Ricardo (2000), «De la reglamentación del plano de fachada al control de la planta de distribución interior: evolución de la ordenanza edificatoria en España (1880-1910)», en: *Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Granada, Universidad, pp. 115-128.
- Anguita Cantero, Ricardo (2006), «Alinear, derribar y reedificar: los proyectos de alineación de calles y las reformas urbanas del siglo XIX», en: *La ciudad contemporánea, espacio y sociedad*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 331-350.
- Aroca Vicenti, Fernando (2016), «Licencias y obras particulares en la arquitectura y urbanismo del siglo XVIII jerezano», en: *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*, Cádiz, Universidad, pp. 187-203.
- Arranz, Manuel (1991), *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona, Col·legi d'Aparelladors.
- Azagra Ros, Joaquín (1993), *Propiedad inmueble y crecimiento urbano: Valencia 1800-1931*, Madrid, Síntesis.
- Bassols Coma, Martín (1973), *Génesis i evolució del Dret Urbànic Espanyol, 1812-1956*, Madrid, Montecorvo.
- Blanco González, Héctor (2013), *La labor arquitectónica de los maestros de obras en Asturias: los casos de Gijón y Oviedo (1841-1932)*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Cabezas Gelabert, Lino (1992), «Trazas y dibujos en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España», *D'Art*, 17-18, pp. 225-238.
- Carballo Carrión, Elisa Isabel (2009), «Los Archivos del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias», en: *Historia de los Archivos de Canarias*, Tomo I, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, pp. 360-419.
- Cerro Malagón, Rafael del (1990), *La transformación moderna de Toledo. Arquitectura y urbanismo del siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- Cómez Ramos, Rafael (2010-2011), «El urbanismo alfonsí», *Alcanate. Revista de estudios Alfonsíes*, 7, pp. 43-102.

- Cómez Ramos, Rafael (2011), «Ordenanzas urbanas de la construcción en la Baja Edad Media castellana», en: *História da Construção – Os Construtores*, Braga, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, pp. 49-74.
- Cruz Isidoro, Fernando (2001), «Sobre los gremios de albañilería y carpintería en la Sevilla del XVII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 67, pp. 229-245.
- Domingo Gresa, Jorge (2012), *El dibujo de arquitectura en la formación de la ciudad de Alicante: Fondo Documental del Archivo Municipal, 1691-1860*, tesis doctoral, Universitat Politècnica, Valencia, 2012.
- Ezquiaga Domínguez, José María (1990), *Normativa y forma de ciudad. La regulación de los tipos edificatorios en las ordenanzas de Madrid*, tesis doctoral, Universidad Politécnica, Madrid.
- Faus Prieto, Alfredo (2014), «El Tribunal del Repeso y la planimetría urbana de Valencia (1776-1794)», *Cuadernos de Geografía*, 95-96, pp. 25-45.
- Faus Prieto, Alfredo (2018), «Quinientos planos de alineación de la ciudad de Valencia (1860-1909)», *Cuadernos de geografía*, 100, pp. 121-147.
- Feijoo Casado, Ana (2003), «Series documentales del Departamento de Urbanismo de Valladolid...», en *IV Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria*, Santander, ADOC, pp. 195-211.
- Fossas y Pi, Modesto (1872), *Tratado de policía y obras públicas urbanas en el concepto de su legislación antigua y moderna*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramirez y Compañía.
- García Cantalapiedra, José (1863), *Manual completo de policía urbana y de construcciones civiles o recopilación de toda la legislación vigente relativo al ornato, comodidad y salubridad de las poblaciones; alineación y rotulación de calles...*, Madrid, Imprenta de D. Ramón Campuzano.
- García Catalán, Enrique (2015), *Urbanismo de Salamanca en el siglo XIX*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Gómez Mendoza, Antonio (1986), «La industria de la construcción residencial», *Moneda y Crédito*, 177, pp. 53-81.

- Gómez Rojo, María Encarnación (2003), «Líneas históricas del derecho urbanístico con especial referencia al de España hasta 1936», *Revista de estudios histórico-jurídicos*, 25, pp. 93-146.
- Hueso Pérez, Ana (2016), «El Archivo Municipal de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 266, pp. 1125-1139.
- Izquierdo Benito, Ricardo (1986), «Normas sobre edificaciones en Toledo en el siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, XVI, pp. 519-532.
- Izquierdo Benito, Ricardo (1997), «La vivienda en Toledo a fines de la Edad Media: configuración del espacio privado», en: *Historia social, pensamiento historiográfico y Edad Media: homenaje al Prof. Abilio Barbero de Aguilera*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 311-326.
- Larrosa i Padró, Manel (1989), «L'evolució de la construcció i l'habitatge a Sabadell de 1900 a 1938. Una anàlisi de les llicències municipals d'obres», *Arraona. Revista d'història*, 5, pp. 21-41.
- Lavastre, Philippe (2000), «Maniobras y construcción. Las licencias de obras: Valladolid 1880-1895», en: *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Sevilla. 26 a 28 de octubre de 2000*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, vol. 2, pp. 577-584.
- López Guallar, Marina (2014), «Plànols municipals d'alineació. Barcelona en el context europeu, segles XVIII-XIX», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 77, pp. 109-131.
- Llopis Alonso, Amando y Luis Perdigón Fernández (2016), *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*, Valencia, Universitat Politècnica de València.
- Martín Ramos, Ángel (1993) «Un balance de las Ordenanzas de edificación en la ciudad del siglo XIX: el caso del ensanche de Donostia-San Sebastián», en: *III Jornadas de Estudios Históricos Locales de Vasconia: el espacio urbano en la historia. Cuadernos de Sección. Historia-Geografía*, 21, pp. 211-228.
- Martín-Serrano García, Ángel (2003), «El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)», *Investigaciones Geográficas*, 30, pp. 119-136.
- Martínez Esteban, Albert (2007), «Inventari de les llicències d'obres particulars del segle XIX del terme de Maó», *Revista de Menorca*, 90: II, pp. 129-138.

- Molénat, Jean Pierre (2000), «Les «Ordenanzas de los alarifes» de Tolède, comme témoignage sur la permanence de traditions d'époque islamique», en: *L'urbanisme dans l'occident musulman au moyen âge: aspects juridiques*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 191-200.
- Morollón Hernández, Pilar (2005), «Las ordenanzas municipales antiguas de 1400 en la ciudad de Toledo», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 18, pp. 265-440.
- Ollero Lobato, Francisco (2001), «La condición social y la formación intelectual de los maestros de obras del barroco: el gremio de albañilería de Sevilla a mediados del siglo XVIII», en: *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, pp. 136-145.
- Orduña Rebollo, Enrique (1988), «Las ordenanzas municipales en el siglo XIX y las reunidas por don Juan de la Cierva», *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 8, pp. 163-180.
- Ortueta Hilberath, Elena de (1998), «La reglamentación de la edificación privada y su repercusión en la construcción. El caso de Tarragona», en: *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Universidad de A Coruña, pp. 357-363.
- Ortueta Hilberath, Elena de (2004), «La homogenización del proyecto de obra privada en Tarragona durante el siglo XIX y principios del XX», *Norba. Revista de Arte*, 24, pp. 147-164.
- Ortueta Hilberath, Elena de (2005), «Los expedientes de licencias de obras del siglo XIX y la Historia de la Construcción», en: *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Cádiz. 27-29 de enero de 2005*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, vol. 2, pp. 809-819.
- Pinto, Sandra M. G. (2016), «Veer e medir». O licenciamento de obras particulares em Lisboa no período moderno», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 23, pp. 259-283.
- Pinto, Sandra M. G. (2017), «Construir sem conflitos: as normas para o controlo da atividade construtiva em Valência, Sevilha e Lisboa (séculos XIII a XVI)», *Anuario de Estudios Medievales*, 47: 2, pp. 825-859.

- Porras Arboledas, Pedro Andrés (2004), «Licencias de obras y servidumbres urbanas en Castilla (Toledo, 1450-1600)», *Archivo Secreto. Revista cultural de Toledo*, 2, pp. 52-93.
- Riaño Manzanero, Serafina (1993), «Catálogo de planos de obras privadas menores de la época Isabelina (1833-1868) del Archivo Municipal de El Puerto de Santa María (2ª parte)», *Revista de historia de El Puerto*, 10, pp. 103-125.
- Ripoll i Masferrer, Ramón (2000), «Los exámenes de albañiles en la ciudad de Gerona (1761-1830)», en: *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, vol. 2, pp. 913-918.
- Rodríguez Esteban, María Ascensión (2013), «La redacción técnica y los dibujos de los proyectos de las construcciones modernistas y eclécticas de Zamora», *Studia Zamorensia*, 12, pp. 197-218.
- Saiz Alonso, César (2003), «Tramitación de expedientes de obras y urbanismo», en: *IV Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria*, Santander, ADOC, pp. 151-190.
- Salazar Arechalde, José Ignacio (1997), «La gestión del concejo de Bilbao en el ámbito del urbanismo a fines de la Baja Edad Media», *Bidebarrieta. Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 2, pp. 125-134.
- Suárez Garmendia, José Manuel (2015), «En torno a la arquitectura doméstica sevillana del siglo XIX: el paso del neoclasicismo a la arquitectura isabelina», *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 27, pp. 321-343.
- Tafunell Sambola, Xavier (1994), *La construcció de la Barcelona moderna: la indústria de l'habitatge entre 1854 i 1897*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Tarraubella I Mirabet, Xavier (1993), *Urbanisme, arquitectura i construcció a Catalunya: guia d'arxius i de fonts documentals*, Barcelona, Garsineu.
- Tarraubella I Mirabet, Xavier (1997), «Legislació, competències i documentació municipal en matèria d'urbanisme en els segles XIX i XX», *Lligall*, 11, pp. 159-174.
- Vergés Escuin, Ricardo y Domingo Martín Martín (2007), «Series históricas de edificación residencial. Estadística de visados de los colegios de arquitectos 1960-2006», *Estadística Española*, 49: 166, pp. 563-595.

Yeste Navarro, Isabel (2012), «La tiranía del orden: la pérdida de la imagen tradicional de Zaragoza en el último tercio del siglo XIX, rectificación de trazados y remodelación de fachadas», en: *Símpo- sio Reflexiones sobre el gusto: [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010]*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 323-338.

AGUSTÍN AZKÁRATE
Universidad del País Vasco

«VITORIA-GASTEIZ / 3KTD».
IDEAS PARA SOBREVIVIR A LA GLOBALIZACIÓN
EN LAS CIUDADES DEL SIGLO XXI.

Este estudio se enmarca en un ciclo que lleva por título «Visiones de la ciudad. Historia y Patrimonio», un tema de notable complejidad e importancia dado el grado de centralidad que lo urbano está alcanzando en la sociedad contemporánea. Abordaré el tema partiendo de la experiencia acumulada por nuestro grupo de investigación en los últimos cuatro o cinco lustros. En un tono divulgativo intentaré sintetizar algunas de las ideas que ya hemos dado a conocer en otras publicaciones recientes (Azkarate 2021a, 2021b).

1- LAS CIUDADES Y LOS RIESGOS DERIVADOS DE LA GLOBALIZACIÓN

La sociedad actual es consciente de que el futuro se jugará, en buena medida, en las ciudades. La mitad de la humanidad, 3500 millones de personas, vive hoy en día en entornos urbanos y se prevé que esta cifra aumente a 5000 millones para el año 2030. Las ciudades del mundo ocupan solo el 3% de la tierra,

pero representan entre el 60% y el 80% del consumo de energía y el 75% de las emisiones de carbono.

Es natural que estos datos, y otros aún más reveladores, generen una honda preocupación que queda bien reflejada en los informes y propuestas internacionales. En septiembre de 2015, más de 150 jefes de Estado y de Gobierno se reunieron en la Cumbre de Desarrollo Sostenible, celebrada en la sede neoyorkina de Naciones Unidas, aprobando la histórica Agenda 2030. Esta Agenda contiene 17 objetivos de aplicación universal que aspiran a coordinar los esfuerzos de los distintos países para lograr un mundo sostenible en el año 2030. Justo un año después, en octubre de 2016 se celebró en Quito, Ecuador, la Tercera Conferencia de Naciones Unidas para la Vivienda y el Desarrollo Urbano Sostenible (Habitat III). La temática hacía referencia al undécimo de los ODS, el que se refiere a la necesidad de construir ciudades y comunidades sostenibles. Que fuera esta la primera Conferencia de Naciones Unidas tras la aprobación de los ODS confirma la indudable importancia que la comunidad internacional otorga a los ámbitos urbanos para trabajar de forma coordinada por un futuro más sostenible.

Las ciudades actuales, sin embargo, no son ya las que conocimos hace apenas unas décadas. El cambio global, el voraz apetito inmobiliario del capitalismo neoliberal y el imparable desarrollo—como contrarrespuesta—de movimientos ciudadanos de distinta índole, están provocando una nueva manera de enfocar los problemas y un reordenamiento de las prioridades habituales. Autores como Neil Smith vienen llamando la atención desde hace ya tiempo sobre la emergencia de un nuevo urbanismo en el que lo urbano se está redefiniendo de una forma dramática y en el que los puntos de vista tradicionales hacen aguas por todas partes (Smith, 2001: 25).

El patrimonio cultural, los paisajes culturales, la memoria histórica, las diversas identidades y las políticas patrimoniales en general están siendo las primeras damnificadas en un contexto en el que el desarrollo inmobiliario se ha convertido en una

pieza central de la economía productiva de la ciudad, en un fin en sí mismo (Fernández Ramírez; García Pérez, 2014) que marca la agenda mundial y sus prioridades.



Fig. 1 (<https://onu.org.gt/objetivos-de-desarrollo>)

Probablemente no sea una casualidad que el concepto de patrimonio cultural aparezca en una sola ocasión en el documento de Naciones Unidas sobre los ODS, frente a las 11 menciones al medio ambiente, 26 al clima y al cambio climático y 191 a la sostenibilidad y al desarrollo sostenible. Resulta evidente que cada época tiene sus fétiches conceptuales y lingüísticos. Pero más allá de las modas, hay que reconocer que tenemos un serio problema de valoración social del patrimonio por parte de la ciudadanía. Volveremos luego sobre ello.

2- LA DESTRUCCIÓN CREATIVA

Antes, propongo que reflexionemos brevemente sobre algunas de las razones por las que las ciudades están en el epicentro de un conflicto de difícil resolución. Y recurriré para ello a una idea que, aunque tiene ya más de un siglo, está nuevo de máxima

actualidad: la «destrucción creativa», propuesta el sociólogo alemán Werner Sombart (1913) y popularizado por Joseph Schumpeter especialmente en su libro *Capitalismo, socialismo y democracia* (1942). En esta obra, el economista austriaco se refirió al «perennial gale of creative destruction» para referirse a un proceso cíclico y continuo según el cual las innovaciones crean nuevos desarrollos económicos que provocan la desaparición de aquellos que quedan obsoletos o poco competitivos.

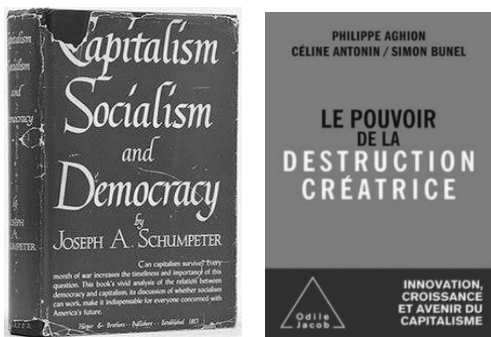


Fig. 2. Capitalism, Socialism, and Democracy, 1950

Este proceso de destrucción creativa constituiría el hecho esencial y más definitorio del capitalismo.¹

Desde entonces son numerosos los autores que vienen reflexionando sobre este punto. La obra más reciente es el libro del economista francés Philippe Aghion y sus colaboradores Céline Antonin y Simon Bunel (Aghion et al., 2021). Frente a la mirada pesimista de Schumpeter sobre las problemáticas y

¹ The opening up of new markets, foreign or domestic, and the organizational development from the craft shop to such concerns as U.S. Steel illustrate the same process of industrial mutation—if I may use that biological term—that incessantly revolutionizes the economic structure from within, incessantly de-destroying the old one, incessantly creating a new one. This process of Creative Destruction is the essential fact about capitalism. (Capitalism, Socialism, and Democracy, 1950: 83.

cuestionables consecuencias de un proceso creativo necesariamente destructor, abogan por un optimismo combativo en el que tanto el Estado como la sociedad civil tienen que asumir un mayor protagonismo a la hora de guiar las fuerzas de la innovación disruptiva que sustentan el crecimiento capitalista (Encaoua, 2021; Bergaud, 2022).

Aunque la proposición de la destrucción creadora aludía genéricamente a contextos económicos y empresariales, pronto se advirtió que eran las ciudades uno de los ámbitos en los que parecía cumplirse mejor el principio de Schumpeter. Como recordaba David Harvey, son muchos ejemplos modernos de destrucción creativa, como el proyecto de renovación de Haussmann en el París del Segundo Imperio o el trabajo de Robert Moses en Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial (Harvey, 1989; cit. por Fenster, 2018). Desde entonces los entornos urbanos, y especialmente las grandes metrópolis, han vivido vertiginosos procesos de transformación que presagian horizontes de futuro inquietantes e inciertos.

Como señaló en su día el arquitecto Eduardo Mangada, en un mundo dominado por un capitalismo inmobiliario sin complejos, lo que la aplicación de la máxima schumpeteriana significa es «simple y llanamente la destrucción de un trozo de ciudad, de un capital fijo ya creado para aprovechar las ventajas que la ciudad ya ofrece (infraestructuras y servicios) y colocar en el hueco provocado una ‘nueva mercancía inmobiliaria’ que multiplique abusivamente los beneficios sobre la inversión que la espuria remodelación urbana supone». ² Mucho más explícito aún, Ernesto López-Morales recordaba que, en contraste con otros sectores económicos más volátiles, el espacio urbano es una forma eficiente para fijar el capital. En algún momento – continúa el arquitecto chileno a quien seguimos en este punto – las estructuras espaciales construidas, dada su naturaleza inmue-

² http://clubdebatesurbanos.org/2013/05/03/opinion-contestacion-a-francisco-lopez-groh-sobre-la-destruccion-creativa_eduardo-mangada/

ble, actúan como barreras para los nuevos procesos de acumulación, como verdaderos obstáculos que deberán ser destruidos para que el capital invertido no quede inmovilizado, puesto que el espacio urbano debe de ser permanentemente creado, transformado, destruido y expandido. Es inevitable, en consecuencia, que los intereses inmobiliarios enciendan todas sus alarmas cuando el capital (esto es «valor en movimiento») queda atrapado en la red tejida por las legislaciones existentes para la protección y conservación del patrimonio.³

Y aquí nos encontramos con el verdadero nudo de la cuestión: la destrucción creativa, proceso por el cual lo nuevo substituye a lo viejo, condiciona de manera inexorable cualquier consideración que queramos hacer sobre las visiones de la ciudad, su historia y su patrimonio (por retomar el título de este Ciclo de Otoño). Conozco muy bien este problema por mi propia experiencia profesional. La fuerza de los intereses inmobiliarios es colosal y su capacidad para modificar normativas y voluntades políticas es casi infinita. Los *hedge funds* son un buen ejemplo de esto. Algunos investigadores –geógrafos, sobre todo– están llamando la atención sobre el carácter excepcionalmente transnacional del mercado inmobiliario y las trágicas consecuencias que ello puede tener entre los ciudadanos, especialmente entre aquellos económicamente menos favorecidos.

¿Cómo interaccionan estas políticas neoliberales de renovación y crecimiento permanente con los discursos conservaciones y de respeto hacia el legado de nuestros antepasados?

3- ¡BASTA YA DE DEMOLER!

Existe un paralelismo interesante, un paralelismo entre el siglo XIX y el siglo XXI. Entre Francia y Argentina. Para ejemplificarlo, me serviré de dos imágenes. La primera de ellas (Fig.

³ López-Morales, 2012, cap. I: «Destrucción creativa: hacia una teoría histórica de la renovación urbana pericentra». libros.infonavit.janium.net/libros/PDF/2012/ernesto_lopez.pdf

3) anunciaba la exposición que en 2018 -año europeo del Patrimonio- organizaron en Besançon la Maison Victor Hugo y el Musée du Temps. Una exposición titulada: *Guerre aux démolisseurs! Victor Hugo et la défense du patrimoine* y que pretendía explicar, a través de tres obras del insigne escritor francés.⁴



Fig. 3- Exposición *Guerre aux démolisseurs! Victor Hugo et la défense du patrimoine* (Surlapierre, 2018)

Guerre aux démolisseurs!, *Notre-Dame de Paris* y *La Bande Noire*, el surgimiento de una conciencia patrimonial y la progresiva implantación de un marco legislativo específico para tratar de preservar los testimonios del pasado, en Francia y en el mundo. Como contrapunto al enfoque histórico, una selección de obras contemporáneas ofrecía una mirada renovada a la noción de patrimonio, queriendo hacer pedagogía frente a las amenazas que, a día de hoy, siguen desafiando el legado de las generaciones que nos precedieron.

La segunda imagen, (Fig. 4) es uno de los afiches identificativos de la Asociación porteña «Basta de demoler», creada en 2007 a iniciativa de vecinos de la ciudad de Buenos Aires con

⁴ La exposición se celebró del 16 de junio de 2018 al 27 de enero de 2019 (Surlapierre, 2018).

el objetivo de conservar y defender el patrimonio arquitectónico de la capital argentina.

Victor Hugo escribió la proclama «guerre aux demolisseurs» para hacer frente a los excesos de las revoluciones francesas que amenazaban con dejar al país sin buena parte de su patrimonio arquitectónico. Casi dos siglos después, su grito de denuncia se ha transformado en las calles y barrios de Buenos Aires, en el «basta ya de demoler» de los vecinos frente a la proliferación de nuevas edificaciones en altura que amenazan con destruir completamente el urbanismo histórico porteño.



Fig. 4. <http://www.bastadedemoler.org/>

Hay un texto muy expresivo en un panfleto difundido en defensa de la Confitería del Molino, joya del *art nouveau*, y lugar emblemático de la capital argentina (Fig. 5). El cartel transmite dos ideas que me parecen simbólicamente importantes: la primera hace referencia a la identidad de lo cotidiano, de lo próximo, a un patrimonio de vivencias personales y recuerdos. El slogan es magnífico: «Queremos tomar el té en El Molino». No es una declaración en defensa de las excelencias monumentales, artísticas, ni siquiera simbólicas del edificio. Es una apelación

directa a la emoción de las vivencias cotidianas, a los recuerdos, a la propia identidad, y refleja mejor que muchos discursos el deseo de la ciudadanía de formar parte del legado histórico personal, familiar y comunitario que le permite luchar contra la alienación generada por el proceso de globalización (Fenster, 2018).



Fig. 5. <https://bastadedemoler.org/queremos-volver-a-tomar-el-te-en-el-molino/>

La segunda idea tiene un alcance conceptual distinto y refleja un comportamiento universalizado en todas las ciudades. En el párrafo central del panfleto se dice: «Existe otra forma de demoler y es dejar todo como está. El paso del tiempo acaba por derribar lo poco que queda de nuestro pasado. El Molino representa la situación en la que se encuentra el patrimonio porteño. Es un ejemplo de cómo un monumento histórico nacional puede ser abandonado hasta su destrucción. Existen cientos de edificios en parecidas condiciones en la ciudad». Por fortuna, en este caso la historia tuvo un final feliz⁵.

⁵ <http://www.delmolino.gob.ar>

4- LA CONCIENCIA PATRIMONIAL

Entre el ejemplo francés del siglo XIX y el argentino del siglo XXI hay un nexo, un denominador común, algo que ha sido definido de modos muy diversos. Lo habitual ha sido siempre hablar de «conciencia patrimonial», expresión que, en mi opinión, sigue siendo válida pese a los cuestionamientos que iniciaron las obras de David Lowenthal y Françoise Choay y que siguen presentes en la bibliografía más reciente, como pronto veremos.

Hay un texto de Carlos Castilla del Pino que tiene mucho que ver con el tema que tratamos y que rescato en cuantas conferencias o aulas universitarias tengo ocasión: «Qué es lo que nos hace ser sujetos, ser personas individualizadas?» –se preguntaba Castilla del Pino-. «Somos personas –respondía-, porque poseemos una biografía, una historia. Ahora bien, nuestra historia es nuestra memoria. Somos personas diferenciadas porque poseemos una memoria propia. El paciente de Alzheimer que pierde su memoria, que olvida su historia inmediata, que no sabe qué acaba de hacer o de vivir, y que termina no logrando evocar el nombre de los suyos ni el propio, ni nada de lo que ha hecho o sido, tristemente deja de ser protagonista de su propia historia, de su propia vida» (Castilla del Pino, 1995).

Esta conciencia patrimonial que en la exposición de Besançon se planteó desde una perspectiva intelectual y académica, en la actualidad se está extendiendo por todo el planeta, liderada fundamentalmente por la sociedad civil. Diría incluso que por las capas más populares de la sociedad civil. Y resulta lógico. En un mundo global cada vez más homogeneizado, en el que las ciudades, los comercios, los lugares de esparcimiento, todo se parece cada vez más entre sí... las identidades están adquiriendo una escala local -diría incluso que barrial-, cada vez más importante.



Fig. 6- Foto Maximiliano Luna

(<https://www.genteba.com/2021/11/12/en-palermo-protestaron-en-rechazo-a-la-construccion-de-una-torre-en-una-zona-protegida/>)

Y aquí estamos ante una de las claves. La conciencia patrimonial no es una cuestión que tenga que ver con la mayor o menor sensibilidad, con el mayor o menor nivel cultural o socio-económico. Es una cuestión de supervivencia, de resistencia, de resiliencia. Es una opción profundamente ideológica. Es -y será aún más en el futuro- una trinchera.

5- ¿PATRIMONIO O ANTIPATRIMONIO?

Y, sin embargo, son cada vez más las voces que ponen en cuestión la idea misma de patrimonio. La bibliografía es pródiga en aportaciones críticas sobre la génesis, alcance y desarrollo del concepto de patrimonio. En realidad, estamos ante largo un proceso que tiene sus hitos más significativos en las obras de David Lowenthal (1985, 1998), Françoise Choay (1992, 2010), Laura-jane Smith (2006) o en la dinámica más reciente (2012) nacida en torno a la Association of Critical Heritage Studies/Asociación de Estudios Críticos del Patrimonio (ACHS/AECP) y su posicionamiento contra lo que calificaron como el Discurso Autorizado del Patrimonio. El común denominador de todos ellos

-a los que cabría sumar algunas formulaciones aún más críticas (Alonso-González, 2017; González-Ruibal, Alonso, Criado, 2019)- reside en las advertencias compartidas sobre los excesos que cabe cometer en un contexto neoliberal de banalización y mercantilización crecientes.

Hay quienes consideran, por ejemplo -por centrarme en el ámbito profesional en el que trabajo- que la arqueología debería liberarse «de la ansiedad de la utilidad práctica, de la función económica, la aplicabilidad inmediata y la aceptación popular a las que la gestión del patrimonio» la ha atado y defienden que arqueólogas y arqueólogos deberían pensar «siempre desde fuera de la noción de patrimonio, puesto que fue precisamente la cruzada patrimonial la que originó la presión de las instituciones para promover una ciencia «útil» (González-Ruibal, Alonso, Criado, 2019: 5-6).

Comparto este tipo de reservas. Pero me gustaría advertir también sobre los peligros derivados de una cierta complacencia en enfatizar la contingencia del propio concepto de patrimonio como constructo social nacido de la modernidad occidental y capitalista, porque se corre el riesgo de despreciar o minusvalorar sus potencialidades y acabar ofreciendo coartadas intelectuales a quienes desearían que no hubiera patrimonio alguno que conservar, ni obstáculos que pudieran poner freno al «eterno vendaval de la destrucción creadora», en expresión del propio Schumpeter. No arrojemos el agua de la bañera con el niño dentro.

Creo, por el contrario, que la arqueología «posee la capacidad de contribuir a la creación de un nuevo modelo de conocimiento cuando es entendida, entre otras cosas, como una transdisciplina, una práctica pública y comunitaria y un arquetipo de transferencia de conocimiento» (Criado, 2010: 57). Los paisajes urbanos nacidos en el contexto del nuevo globalismo son crecientemente complejos y, en consecuencia, están necesitados de nuevas herramientas de análisis e interpretación que coadyuven a una mejor legibilidad e identificación de los vertiginosos modos de estructuración de los mismos.

¿Está la disciplina arqueológica preparada para hacer frente a estos desafíos? Aún a riesgo de equivocarnos, nos atreveríamos a decir que no, que la arqueología que se practica en muchas de nuestras ciudades contemporáneas sigue respondiendo a otras épocas con otros valores posiblemente ya periclitados.

La clave de la transformación que se demanda está en la concepción de una arqueología comprometida no solo con la ciudad antigua, con la ciudad histórica, sino fundamentalmente con la ciudad contemporánea. Como recordaba en una publicación reciente (Azkarate, 2020) y he vuelto a ver en los ejemplos porteños que he traído a colación, las identidades no siempre están en los arcanos de los tiempos. Las biografías y las identidades tienen frecuentemente escala barrial y se identifican con esquinas, con bulevares, con rincones, con esa red de recuerdos y emociones que demuelen y hacen desaparecer quienes creen ciegamente en un desarrollo inexorable. Si quiere de verdad renovarse, la arqueología necesita ir mucho más allá de la explicación y gestión de los «sobrantes» generados por una sociedad en la que la presión por el cambio es el factor dominante (Azimzadeh y Bjur, 2009, Massaro y Monreale, 2017).

Llegados a este punto, la primera idea que queda clara es que una ciudad no se puede concebir ni se puede diseñar como si su territorio fuera un papel en blanco. Los territorios, sean o no urbanos, (pero especialmente estos últimos) son auténticos palimpsestos en los que el ser humano ha reescrito una y mil veces su huella a lo largo de centurias y de milenios. Los paisajes urbanos históricos tienen su propio ADN, único e inimitable, y poseen por tanto un genoma propio y específico.

Es muy conocido y puede servirnos como ejemplo el proyecto sobre el paisaje histórico urbano de Londres desarrollado y editado por English Heritage, la Universidad de Cambridge y el Museo de Londres (London Evolution Animation, LEA) y que muestra cómo el conocimiento -el desarrollo histórico de

Londres desde la época romana hasta la actualidad- puede convertirse en una herramienta de gestión formidable. Si tenemos en cuenta, tal y como venimos viendo, que las ciudades se enfrentan a una presión cada vez mayor para desarrollar estrategias de sostenibilidad a largo plazo, la posibilidad de disponer de datos cuantitativos detallados sobre los recursos urbanos y su comportamiento a lo largo del tiempo puede convertirse en una herramienta imprescindible (Hudson, 2018; Roumpani, Hudson & Hudson-Smith, 2018). El proyecto LEA ha sabido generar nuevas plataformas -Colouring London: Using VGI to develop building attribute databases (Hudson, 2019)- que abren un horizonte lleno de posibilidades para trabajar con sentido y responsabilidad desde la investigación aplicada y la transversalidad y colaboración disciplinares.

Vamos a congelar una de las imágenes del London Evolution Animation (LEA). Podemos ver la primera red de caminos y calzadas, construida hace más de 2000 años, que se extendió por toda Inglaterra (Fig. 7). El nodo de calles en el centro formó el puerto romano de Londinium, cuya población alcanzó su punto máximo en los 25.000 o 30.000 habitantes, en una superficie de aproximadamente una milla cuadrada.



Fig. 7 (<https://www.mola.org.uk/london-evolution-animation>)

Quedémonos con esta imagen: las antiguas rutas con el nodo central de Londinium configuran un grafo que tiene un asombroso parecido con el grafo que Ismael García-Gómez generó en su Tesis doctoral sobre la ciudad de Vitoria (Fig. 8).



Fig. 8 (Ismael García-Gómez, 2017)

Este tipo de estudios y otros que estamos desarrollando desde nuestro grupo de investigación GPAC y desde la Cátedra UNESCO de Paisajes Culturales y Patrimonio, están planteando un cambio de paradigma. A decir de muchos geógrafos, la geografía humana y las ciudades como parte de ella son el producto del diálogo entre los fijos y los flujos, las cosas que permanecen en el espacio y las dinámicas que los transforman. Bajo la realidad de lo que vemos existen, por tanto, estructuras ocultas, patrones de comportamiento subyacentes que condicionan la forma y el modo de ser de esa realidad. Puede decirse en consecuencia que, en el contexto más amplio de la planificación urbana y suburbana, el pasado tiene el potencial de desempeñar un papel importante en la creación de un futuro sostenible. Se trataría, por tanto, de identificar cuáles son las claves profundas,

el ADN de la ciudad y poder así determinar qué estrategias de crecimiento pueden ser las más adecuadas a su particular idiosincrasia y evitar, de este modo, las posibles «patologías» que pueden derivarse de intervenciones ajenas a su naturaleza e inercia histórica (Azkarate, 2020).

Fue en el contexto de estos proyectos donde nació la idea de un proyecto que denominamos en su día 'La ciudad de las tres catedrales' (3KTD) (la primera sede episcopal de Armentia, la vieja Catedral gótica de Santa María y la nueva catedral contemporánea de María Inmaculada), reflejo cada una de ellas de un momento histórico importante de nuestro pasado: una manera de ofrecer a la ciudadanía un itinerario cultural por los tres lugares probablemente más representativos de la historia de nuestra ciudad.

Estos tres 'hitos' que son las catedrales se encuentran todos ellos situados sobre el principal eje vertebrador del urbanismo de la ciudad de Vitoria-Gasteiz, un eje de comunicaciones transregional que conectaba la entrada a Francia por Gipuzkoa con el acceso a la meseta castellana por la Bureba y que no es sino el resultante de las modificaciones que en la Edad Media se hicieron al tradicional trazado romano (Iter XXXIV) que comunicaba Astorga con Burdeos (Fig.9).

Nuestro punto de partida es que el conocimiento de las estructuras históricas subyacentes en una ciudad y su hinterland y su integración en las estructuras contemporáneas del paisaje se reconoce hoy como una herramienta potencial para alcanzar objetivos socioeconómicos de mayor alcance. En el contexto más amplio de la planificación urbana y suburbana, el pasado tiene el potencial de desempeñar un papel importante al crear un futuro sostenible.

Lo que queremos es descubrir el mapa de los patrones genéticos que han configurado el pasado histórico-urbanístico de Vitoria-Gasteiz, no con objeto de perseguir el conocimiento por el conocimiento, ni siquiera para coadyuvar a una mejor protección de nuestro patrimonio, sino con la intención de identificar

las claves profundas que han determinado que Vitoria-Gasteiz sea lo que conocemos. Se trata, en definitiva, de conocer el mapa de nuestro ADN para poder establecer qué estrategias de crecimiento pueden ser las más adecuadas a la particular idiosincrasia de nuestra ciudad y evitar, de este modo, las posibles «patologías» que pueden derivarse de intervenciones ajenas a su naturaleza e inercia histórica. Un ejemplo de esto que decimos está representado por la ocupación masiva de suelo que caracterizó la política urbana de finales del pasado siglo, en una flagrante contradicción con la tradicional política de sostenibilidad que mostraba el comportamiento histórico.

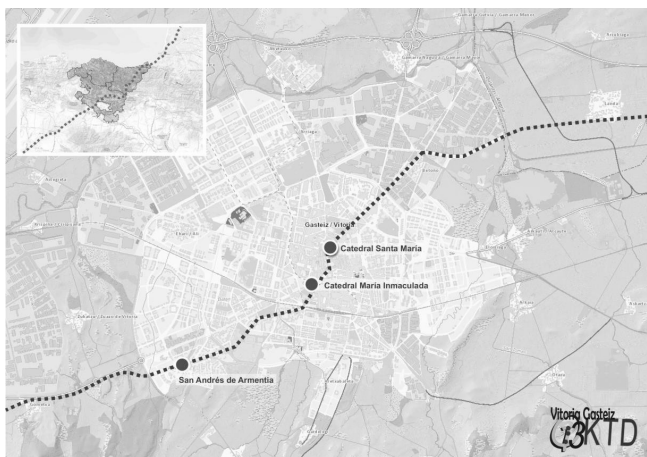


Fig. 9. Las tres catedrales situadas sobre el fundamental eje vertebrador del urbanismo de Vitoria- Gasteiz (Ismael García-Gómez, 2017)

Lo que en definitiva se pretende es generar una herramienta que, utilizando el concepto de palimpsesto como herramienta mental, coordine el potencial hermenéutico de disciplinas y ámbitos temáticos tan diversos como la sociología, el ur-

banismo, la teoría de la sintaxis espacial, la arquitectura, la arqueología, la antropología, la historia, la geografía o el medio ambiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aghion, Philippe, Antonin Céline, Bunel Simon (2021), *El poder de la destrucción creativa: ¿Qué impulsa el crecimiento económico?*, Barcelona, Deusto (*Le pouvoir de la destruction créatrice: innovation, croissance et avenir du capitalisme*, Odile Jacob, 2020).
- Alonso-González, Pablo (2017), *El antipatrimonio. Fetichismo y dominación en Maragatería*, Madrid, CSIC.
- Azimzadeh Mir, Bjur Hans (2009), «Discovering Space as Cultural Heritage. Hidden properties of the urban palimpsest», en: Bjur, H., Santillo Frizell, B. (eds.), *Via Tiburtina. Space, Movement & Artefacts in the Urban Landscap*, Stockholm, Svenska institutet i Rom, pp. 181–191.
- Azkarate, Agustín (2020), «La arqueología y los paisajes urbanos históricos», *Actas del Congreso Internacional La Arqueología urbana en las ciudades de la Hispania romana: Proyectos integrales de investigación, conservación y difusión (Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2017)*, Mérida, Monografías Arqueológicas de Mérida, CSIC, pp. 447-451.
- Azkarate, Agustín (2021), «Reflexiones personales sobre una disciplina en el ojo del huracán: la arqueología en el primer cuarto del siglo XXI», en: García Camino, I (ed.), *Sobre espaldas de gigantes. Historia de la arqueología vasca*, Bilbao, Arkeologia Museoa, pp. 122-155.
- Bergaud, Adeline (2022), *La destrucion créatrice et ses limites, Philosophie science et société*, <https://philosciences.com/551>.
- Castilla del Pino, Carlos (1995), «La Memoria y la Piedra», en: A. González, C. Castilla del Pino, A. Fernández, *Patrimoni: Memoria o malson?*, Barcelona, Diputació de Barcelona, pp. 9-12.
- Choay, Françoise (1992), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.

- Choay, Françoise (2010), *Le patrimoine en questions: anthologie pour un combat*, Paris, Seuil.
- Criado, Felipe (2010), «La arqueología de la actualidad», *G+C. Revista de gestión y cultura*, nº 9, pp. 57-65.
- Encaoua, David (2021), «Le processus de destruction créatrice est-il à même de rétablir la croissance économique? Réflexions à partir de l'ouvrage. Le pouvoir de la destruction créatrice: innovation, croissance et avenir», *Revue d'économie politique, Dalloz*, vol. 131(1), pp. 11- 18.
- Fenster, Tovi (2018), «Creative destruction in urban planning procedures: the language of 'renewal' and 'exploitation' 1». *Urban Geography*. 40, pp. 1-21.
- García-Gómez, Ismael (2017), *Vitoria y su hinterland. Evolución de un sistema urbano entre los siglos XI y XV*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- González-Ruibal, Alfredo, Alonso-González, Pablo, Criado-Boado, Felipe (2019), «En contra del populismo reaccionario: hacia una arqueología pública, Chúngrara», *Revista de Antropología Chilena*, 51 (1), pp. 1-7.
- Harvey, David (1989), «From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism». *Geografiska Annaler B*, 71(1), pp. 3-17.
- Harvey, David (2006), «Neo-liberalism as creative destruction», *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 88:2, pp. 145-158.
- Hernández i Martí, Gil-Manuel (2008), «Un zombi de la modernidad. El patrimonio cultural y sus límites». *La torre del Virrey: revista de estudios culturales*, nº 5, pp. 27-38.
- López-Morales, Ernesto (2008), «Destrucción creativa y explotación de brecha de renta: discutiendo la renovación urbana del pericentro sur poniente de Santiago de Chile entre 1990 y 2005». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona*, vol. XII, núm. 270 (100), <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-100.htm>.
- López-Morales, Ernesto (2012), «Destrucción creativa: hacia una teoría histórica de la renovación urbana pericentral», disponible en:

https://www.academia.edu/73911744/Urbanismo_proempresarial_y_destrucci%C3%B3n_creativa_un_estudio_de_caso_de_la_estrategia_de_renovaci%C3%B3n_urbana_en_el_pericentro_de_Santiago_de_Chile_1990_2005

- López-Morales, Ernesto (2013), *Urbanismo proempresarial y destrucción creativa: un estudio de caso de la estrategia de renovación urbana en el pericentro de Santiago de Chile, 1990- 2005*. Documento disponible en Línea en: http://libros.infonavit.janiam.net/libros/PDF/2012/ernesto_lopez.pdf
- Lowenthal, David (1985), *The past is a foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lowenthal, David (1998), *The heritage crusade and the spoils of history*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Smith, Laurajane (2006), *Uses of Heritage*, Londres, Routledge.
- Surlapierre, Nicolas (2018), *Guerre aux démolisseurs! Victor Hugo et la défense du patrimoine*, Besançon, Silvana Editoriale.

ANTONI MARTÍ MONTEVERDE
Universidad de Barcelona

EL CAFÉ COMO VIDA INTERIOR DE LA CIUDAD

*Cuando se es verdaderamente contemporáneo
y se vive la contemporaneidad que es el goce del tiempo
que nos ha tocado vivir es en el Café.*

*Ramón Gómez de la Serna
El hombre, además de hijo de sus obras,
es un poco hijo del café de su tiempo.
Josep Pla*

El presente estudio está dedicado a la búsqueda en los Cafés de la escritura de la vida interior de la ciudad, con la certeza de su papel decisivo en la modernidad literaria, y que alguna cosa comenzó a cambiar en la literatura en el preciso instante en que alguien se sentó en una mesa de Café, tomó un papel y se puso a escribir.

La vida de Café ocupa un lugar central en el proceso de constitución de la modernidad literaria europea: autopercepción y desvelamiento, transformación e interrupción de la individua-

lidad moderna en el escenario de una sabiduría que, sin afirmarse como tal, se hace densa en medio de charlas, ruidos y rumores, entre el zumbido y a veces el rugido de la sociedad. Una individualidad que, en el Café, da el paso definitivo de pensar que filosofar es aprender a morir, a considerar que pensar es aprender a estar solo; pero ya no como lo quisieron Michel de Montaigne, gran conversador que, sin embargo, se retiró a la biblioteca de su castillo; tampoco como en Pascal, enfrentándose a la dificultad de permanecer en la propia habitación, sino a la manera de Baudelaire: en medio de una multitud de miradas y palabras que se cruzan en el espacio de la modernidad, en la calle o, en el Café, de mesa en mesa. El Café sería un lugar fundamental, central y marginal al mismo tiempo, donde se originaría y desarrollaría este proceso de la modernidad. Un proceso del cual se desprenden también afirmaciones como las de Jules Michelet, «París es un gran café», (Michelet, 1961: 134) o George Steiner: «Europa está hecha de Cafés. (...) Dibujad un mapa de los cafés y tendréis uno de los indicadores esenciales de la «idea de Europa» (...) Mientras haya cafés, «la idea de Europa» tendrá contenido (Steiner, 2004: 17-19). Si Michelet no exageraba, si Steiner no exagera, el Café reclama una atención especial en la descripción y comprensión de la modernidad europea que, precisamente, tendría que comenzar buscándose en ellos.

I- CAFÉ Y MODERNIDAD

El hombre que toma un café se convirtió, un día, en Hombre de Café porque el Café es algo más que un local donde se consume la bebida que le da nombre, y porque ese hombre no es solo alguien que toma una taza de una infusión de color negro en un establecimiento dispuesto para tal fin. Y es que se puede afirmar que la existencia europea del café ha sido siempre una existencia pública. Si bien es cierto que en algunas tabernas ya se servía café esporádicamente, el primer establecimiento europeo específico para esta bebida abrió sus puertas el año 1650 en

Oxford; es la primera de las *Coffee-houses* inglesas, que generalizarían el nombre del local —el primero en Londres, *The Grecian*, lo hizo en 1652—. En Francia, a pesar de algún local precursor en Marsella, por cuyo puerto también había llegado el café, son los embajadores del sultán de Constantinopla en la Corte de Luis XIV quienes lo introducen en sus recepciones, extendiendo la moda por todo París y sus Salones. Que por entonces se trataba de una moda queda probado por el hecho de que las señoras acostumbraban a vestirse con ropajes orientales para beberlo en sus reuniones, y algunos primerizos locales se adornaban con motivos orientales. Aunque estos precedentes no sitúen el café exactamente en el ámbito privado, sino en el de cierta socialización doméstica, puede afirmarse que su verdadero paso al ámbito público se da en 1672 cuando un gentilhomme florentino, Francesco Procopio dei Coltelli, afrancesa su nombre para fundar, en su primer emplazamiento, *Le Procope*. La primera bottega da *Caffè* veneciana data de 1683, donde el mítico Florian abrirá sus puertas el 29 de diciembre de 1720, bajo las arcadas de las *Procuratie Nuove* de la Plaza de San Marco, con el nombre de *Venezia Triomfante*. En lo que respecta a Viena, que terminaría por sustituir a Venecia como capital europea del Café, la leyenda dice que en 1683, en pleno asedio de Viena por los turcos —ciudad donde hacía décadas que lo habían popularizado—, un polaco llamado Kolschitzky inauguró el primer establecimiento dedicado a su consumo gracias a las sacas llenas de granos de café —las autoridades las creían llenas de forraje para alimentar a los camellos— que habían abandonado las tropas turcas en su retirada, y que astutamente pidió al Duque de Lorena como recompensa por haberse adentrado tras las líneas enemigas. Su astucia no habría quedado aquí, sino que al darse cuenta de que a los vieneses les desagradaba el café lleno de posos preparado al estilo turco, comenzó a filtrarlo antes de servirlo, además de mezclarlo por primera vez con leche, creando lo que a partir de entonces se conocerá como café vienés. Todo es, sin embargo, una brumosa ficción histó-

rica, una leyenda que sin embargo no deja de tener sus repercusiones en la realidad, y nos quedamos por el momento sin identificar a quién admiraba Jorge Luis Borges cuando declaraba que el café con leche, era una mezcla insuperable, especialmente en comparación con las que le llegó a hacer probar Xul Solar, tan genial en otros menesteres pero que «llegó a mezclar café negro con salsa de tomate (repugnante) o sardinas con chocolate (atroz). Quedaba perplejo al comprender que eran elementos incompatibles; las buenas combinaciones han sido ya inventadas. Nada podrá superar al café con leche (su inventor debe haber sido un ser excepcional) que es riquísimo y que es la combinación por excelencia» (Vázquez, 1996: 106). Claro que siempre se puede discrepar; a Josep Pla, en cambio, en las primeras anotaciones de lo que años casi medio siglo después sería *El quadern gris* le parecía que «La mediocridad se parece al café con leche» (Pla, 2004: 150-151). Se apunta aquí esta disparidad de criterios no para solventar ningún enigma, sino para insistir en una cuestión fundamental: alrededor de una taza de Café, de café con leche, por ejemplo, lo más normal es discrepar, al menos discutir, quizá encontrar una afinidad; y no es necesario que esa afinidad o discrepancia se establezca más que con uno mismo; el mismo Pla, muchos años más tarde, afirmaba: «Yo he sido un gran bebedor de café. He bebido mucho más café que alcohol, lo puedo asegurar absolutamente. Pero lo curioso es que todavía no sé si el café me gusta o no me gusta» (Pla, 1979: 316-317). Que alrededor de la taza se establezca una discrepancia o una afinidad resulta poco importante, lo relevante para este ensayo es cómo esa discrepancia, o esa afinidad, esa discusión casi siempre con uno mismo se cruza a través de toda la modernidad con la palabra literaria hasta el punto de transformarla; y esta transformación se lee en las tazas, pero se escribe en el local.

En este punto comienza a hacerse necesaria la diferencia, a través de una heterodoxia lingüística, entre la bebida y el local. Es una distinción que en lengua castellana Ramón Gómez de la Serna luchó por gramaticalizar: escribir el local con mayúscula

y la bebida en minúscula.¹ Queda claro, pues, que hablamos de un lugar, de un espacio; de un establecimiento, de una institución. Sin embargo, aún teniendo en cuenta sus precedentes en otras culturas de donde era originaria la infusión, no basta con la existencia de los locales o de la costumbre de tomar café para que nuestra institución se forme como tal.

El Café, escrito en mayúscula siguiendo el criterio de Ramón Gómez de la Serna, se percibe como un ámbito donde quedarse un cierto tiempo, o un tiempo incierto, sin certezas ni incertezas; un lugar sin certidumbres, lleno de incertidumbre. En él parecen cancelarse todos los extremos, pero en realidad los incluye, y así lo percibe quien es asiduo de ellos, aunque no sepa exactamente por qué; el *habitué* no tiene una actividad concreta que lo lleve a sus mesas, permanecer en ellas se ha transformado en una acción, que al mismo tiempo es inacción, pero de ninguna manera inactividad. El habitual está siempre a punto de convertirse en habitante. La pregunta la lanza y la responde Julio Camba (1934: 66):

«¿Que a qué se va al café entonces? ¡Ah! Es un secreto demasiado sutil para que pueda transmitirse por el medio grosero de la palabra. (...) sólo acierto a decir que, aunque muchos van al café para hablar de política —en la que buscan quizá la misma excitación nerviosa que obtenían antes con la cafeína— o para jugar al dominó, los verdaderos hombres de café no van a eso ni a nada parecido. Van al café, y esto es todo. Van al café para estar en el café».

Por tanto, estar en el Café no debe entenderse como una manera de pasar el tiempo, o dejarlo pasar, sin más. En el Café,

¹ Gómez de la Serna, Ramón, 1960: 9. En este libro se sigue el lúcido criterio de Gómez de la Serna, a quien a menudo se tendrá que citar, con la licencia que el ramonismo permite, por su nombre de pila; sin embargo, en las citas de otros autores se ha respetado el criterio de cada uno, incluido, evidentemente, el de los traductores si es el caso, pese a que en alemán e inglés, por ejemplo, la opción por la minúscula no sea tan clara. Por otro lado, al citar los libros de Ramón sobre Pombo se especificará siempre entre paréntesis el año de la edición original, para evitar malentendidos debidos a su semejanza.

el tiempo no huye de sí mismo, sino que se sitúa en la interrupción, y allí habita el hombre de Café. Estar en el Café supone interrumpir la continuidad de la vida para, desde esa interrupción, pensarla. Y a ello contribuye de forma decisiva el hecho de que el Café sea espacio intersticial e interseccional al mismo tiempo entre lo privado y lo público; y, por tanto, las oposiciones clásicas entre ocio y negocio, trabajo y ociosidad, caen desmoronadas ante la evidencia de que en el Café se cruzan tantas tensiones individuales y sociales que de ninguna manera puede entenderse el hecho de permanecer en ellos como un apartamiento de la realidad, sino más bien como su distanciamiento crítico que, en tanto que crítica, se pone en movimiento desde sus mesas, en su centro. Si, como afirma Ramón Gómez de la Serna, «el *Café* es la vida interior de la ciudad como ciudad; es el parlamento desinteresado, la comprobación de la vida en mil ángulos de la urbe» (Gómez de la Serna, 1960: 94), este espacio se plantea como encrucijada habitable por el individuo, se perciba éste en tanto que ciudadano o en tanto que solitario, posiciones en absoluto excluyentes entre sí, que implican también muchas otras, todas más bien concurrentes en cada individuo.

La idea del Café como cruce de voces será fundamental para entender el vínculo entre el artículo de costumbres y el realismo; de hecho, tendrá un carácter fundacional en uno y otro, y también decisivo en el paso de uno a otro; pero esta evolución hacia el realismo también se verá profundamente marcada por el paso de la Ilustración al Romanticismo, especialmente allí donde esa transición resultaba menos clara y más problemática.

La Ilustración confiaba en que a la libertad de prensa nunca se le podrían achacar las consecuencias de los arengadores atenienses y de los tribunos romanos; esta confianza se basaba, según Jaucourt, el redactor de la entrada «Prensa» de la *Encyclopédie*, en el hecho de que un hombre en su habitación lee un libro o una sátira solo y con gran frialdad. No hay que temer que se contagie de las pasiones y del entusiasmo de otro, ni que salga de sí mismo por la vehemencia de una declaración.

Aunque adquiriese una disposición a la revuelta, jamás tiene a mano ocasiones para hacer estallar sus sentimientos. La libertad de la *prensa* no puede (...) aunque se abuse de ella, excitar tumultos populares.²

En 1765, esta afirmación podía resultar ajustada, puesto que, pese al modelo ilustrado inglés y al espectacular desarrollo y difusión de su prensa periódica, la lectura en privado continua teniendo para los enciclopedistas preeminencia sobre la costumbre de leer libros o la prensa y discutirlos en público; sin embargo a medida que se extiende el hábito de la lectura, determinará profundas transformaciones que entonces no podían intuirse: en la *Encyclopédie* todavía se considera al lector como identificable, significado socialmente en diversos órdenes entre los cuales la posibilidad de leer constituía más una condición que un atributo. Pero cabe dudar si esa descripción era coherente con una situación que, en realidad, extiende la lectura más allá de la nobleza y de la aristocracia, es decir, cuando el lector pasa a ser un singular colectivizante: los lectores, anónimos, indiferentes entre sí, significados socialmente por esa condición, la de lectores, que podía estructurarse como público, pero que individualmente resultaba indomable, tanto en el sentido de controlar como en el de contener y abarcar desde una perspectiva determinada:

«Todo el mundo lee en París (...) Se lee en el coche, en el paseo, en los teatros durante el entreacto, en el café, en los baños. En las tiendas leen las mujeres, los niños, los mozos, los aprendices. Los domingos leen las personas que se sientan delante de sus casas; los lacayos leen en sus asientos, los cocheros en sus escabeles, los soldados que cumplen la guardia...» (Cavallo y Chartier, 1998: 438).

Así se expresaba un viajero alemán de la época, sorprendido por la inaudita extensión de la lectura no sólo en lo que respecta a las clases sociales sino también a los espacios donde

² «Prensa», 1969: 212.

se realizaba. Como intuyeron Steele y Addison, ningún criterio sobre los lectores puede ya englobarlos en una visión unitaria; las aseveraciones sobre el comportamiento de los lectores se establecen sobre hipótesis y propósitos de intervención que ya nunca más podrán identificarlos a todos, y menos todavía después de 1789. Se trata de lo que Wittman ha considerado una revolución de la lectura (Cavallo y Chartier, 1998: 472), que consistiría en pasar de una lectura extensiva a una lectura comprensiva e intensiva, vinculada al ascenso de la burguesía, al nuevo papel de la cultura escrita en los valores de la conciencia pública, al efecto transformador de la subjetividad gracias a la lectura en silencio y en solitario, así como por parte de la ficción, de la novela —como probaría el *Werther*—, vinculado al perfeccionamiento individual tanto como al descubrimiento de sí mismo. Todo ello supuso no sólo una transformación de la individualidad moderna y permitió algunos de sus desarrollos, sino que incluso afectó a la esfera doméstica, al crearse numerosos muebles y utensilios para la lectura privada que hacían del erudito en su biblioteca una figura si no anacrónica sí por primera vez minoritaria en el mundo letrado; y, por supuesto, resultó determinante para la administración de los Cafés, especialmente a partir del modelo del Procope, con sus grandes salones tapizados de espejos y mesas amplias llenas de prensa, papeles, libros y *philosophes*. pero aquella lectura cada vez más generalizada —siempre en función del desarrollo de los procesos de alfabetización según los países, incluso ciudades y barrios, géneros y clases sociales— (Catelli, 2001), que abarcaba desde la búsqueda de evasión y entretenimiento hasta el ejercicio hermenéutico y artístico autónomo orientado no a la confirmación de verdades ya conocidas sino al descubrimiento de las todavía ignoradas, desde la efusión sentimental y fantasiosa a la curiosidad sobre el mundo, desde la manía lectora a la formación individual con propósito de ascenso social, requerirá nuevos modelos de organización extradomésticos, como las bibliotecas públicas, que facilitarán el préstamo de libros, con lo cual se

deshace el vínculo entre propiedad del libro y lectura, y las sociedades literarias, con sus gabinetes de lectura. A finales del siglo XVIII, se amplía la oferta de las sociedades literarias — Casinos, Ateneos, etc.— que añadían a sus gabinetes y cámaras de lectura salones para fumar, tomar refrigerios, espacios de conversación, salas de billar y de juegos. Es decir, que la burguesía se repliega sobre sí misma creando espacios evolucionados desde el modelo del Café, pero donde la clase social y la posición económica determinan la admisión. Con todo, independientemente de estas aparentes aporías elitistas, la lectura pública ya se ha situado definitivamente en medio de la calle, y su extensión y profundidad ya era irreversible y, gracias a la profusión de Cafés, ubicua. Los libros y los periódicos se extienden y se entienden sobre las mesas. Cuando el Café se generalice definitivamente, a lo largo del siglo XVIII y especialmente durante el siglo XIX, como espacio de cruce de lecturas y opiniones se podrá vislumbrar el alcance de sus tensiones posibles, por el momento, todavía es una posibilidad que se despliega. La lectura de libros y periódicos disemina la inteligencia en infinidad de conversaciones que establecen sus élites y jerarquías, pero que, sobre todo densifican e intensifican el papel de la lectura comentada en la vida cotidiana y en la conciencia ciudadana.

Esta revolución de la lectura coincide con las otras dos grandes revoluciones, la industrial y la francesa. El ambiente de los Cafés atestigua algo que los enciclopedistas habían previsto, pero descartado formalmente: «Una información al oído puede correr tan de prisa y producir tan grandes efectos como un folleto. Incluso esa opinión puede ser igualmente perniciosa en los países en que la gente no está acostumbrada a pensar en voz alta y a distinguir lo verdadero de lo falso, y, sin embargo, no hay que inquietarse por tales discursos».³ Algo que, en cambio, la entrada *Caffés* de la *Encyclopédie*, parece desmentir; tras una documentada reflexión sobre la bebida en sí, su origen, características y sus efectos, los establecimientos son sometidos a un

³ «Prensa», 1969: 212.

laconismo tan inquietante como intraducible sin perder la problemática alusión implícita a las letras y el ingenio:

«CAFFES: ce sont des lieux à l'établissement desquels l'usage du caffè a donné lieu: on y prend toutes sortes de liqueurs. Ce sont aussi des manufactures d'esprit, tant bonnes que mauvaises».

Esos discursos resultan decisivos en la primera crisis de la Ilustración, y volverán a serlo en el camino hacia su crisis definitiva. Un grabado de Binet, que representa una sala del Procope con sus círculos de debate, tiene como leyenda un fragmento de las memorias de Berthon de Crillon que ilustran: «Establecimiento de la nueva filosofía, nuestra cuna fue un Café» (Delon, 2004: 206). Y en esa cuna los borradores de la *Encyclopédie* se traspapelan con otros muchos escritos, panfletos y opúsculos, cada vez más numerosos. La cultura letrada se encuentra estallando, como la sociedad misma. Montesquieu, en sus *Cartas Persas*, ya señala que:

«En París se estima mucho el café y hay una muchedumbre de sitios públicos donde lo despachan: en unos se cuentan novedades, en otros, se juega al ajedrez. Una de estas casas hay en que hacen el café de manera que cuantos lo toman adquieren agudeza de ingenio; a lo menos nadie al salir deja de tenerse por mucho más hábil que cuando entró.

Lo que más me repugna en estos ingenios es que de nada sirvan a su patria y empleen en niñerías su habilidad» (Montesquieu, 2000: 89).

En los salones del Café Procope, como de hecho en todos los Cafés de París, tanto antes como después de la Revolución había casi tantos espías como *Philosophes*, convirtiéndose en una encrucijada tanto para los revolucionarios del 1789 como para sus antagonistas.⁴ No obstante, Voltaire frecuentó el Procope mientras le fue posible vivir en Francia, mientras Diderot

⁴ Damton, Robert, 2006: 151-192.

y Rousseau eran habituales del Café de la Régence; ambos locales fueron decisivos tanto para la gestación de la *Encyclopédie* como, junto al Café de Foy, entre otros, para la Revolución. El café, según Michelet, «nutrió la edad adulta del siglo, la edad fuerte de la *Enciclopedia*. Fue bebido por Buffon, por Diderot, por Rousseau y agregó su calor a las almas cálidas, su luz a la vista penetrante de los profetas reunidos en «el antro de Procopio», que vieron en el fondo del negro brebaje el rayo futuro del 89» (Barthes, 2004: 198). Recordando a los Rousseau, Diderot, Marmontel, Beaumarchais, Richer, Duclos, Dumarsais, d'Alembert, los *biógrafos* del Procope, Jean Moura y Paul Louvet, insisten en que en esta época todas las cabezas se encontraban encendidas por las nuevas ideas, se entretenían furiosamente en las cosas del espíritu. Imaginaos todos estos autores —todos estos rivales— encerrados en una sala pequeña, todas estas inteligencias se excitaban ente sí, se desafiaban, se provocaban, y pensad en ¡cuánta materia gris se ha gastado entre las cuatro paredes del Café Procope! Se discutía, o más bien, se disputaba sobre todo. (...) En una ocasión, se comenzó a hablar de la armonía, y la discusión duró once meses (Moura, 1929: 112-113).

Esta descripción, sin embargo, muestra claramente la dependencia de la conversación *salonnière* para todos estos cerebros; no se trata solamente de recordar que, en su mayor parte, todas estos grandes talentos no sustituyen el Salón por el Café, sino que lo alternan, junto con la Academia —d'Alembert, tras diversos fracasos y con ayuda de la marquesa du Deffand, entra finalmente en la Académie en 1754, y en 1760 se puede considerar que esta institución había sido definitivamente ganada por los filósofos—. Esto conlleva que, a la hora de desarrollar la escritura de Café, los ilustrados calcan la centralidad y la exhaustividad argumentativa y la despliegan como proyecto completo. «Mis ideas son mis amantes. Si el tiempo es frío, o demasiado lluvioso, me refugio en el Café de la Regencia; allí me distraigo viendo a los demás jugar al ajedrez. París es el lugar del mundo, y el café de la Regencia es el lugar de París, donde mejor se juega a dicho juego» escribe Diderot (2000: 68) al situar allí

todo el diálogo que es *Le Neveu de Rameau*, el máximo exponente de esa profundidad matizada, de ese desarrollo completo de las argumentaciones, las polémicas, los discursos y los contradiscursos. Las tertulias de los Cafés en que toman parte los ilustrados, así como su correlato escrito, no toman la apariencia de una discusión, porque en realidad eran una *querelle*, y como tal se organizaban. Esta es una de las consecuencias para la literatura del hecho de que Cafés, Salones y Prensa se repartan la creación del espacio público literario francés con medio siglo de retraso respecto al modelo inglés que tenían como referente. Aunque el Café sea el otro de los Salones, para los principales autores literarios de la Ilustración ese otro se sitúa junto a ellos, y no enfrente, puesto que los Salones mismos ya participaban del mismo objetivo desjerarquizador y superador del Régimen, de la moda de la corte, de las disposiciones de la Academia y de las instituciones eclesiásticas y administrativas. Se produce pues, en el caso, francés, una simetría de ámbitos —Café, Salones— dentro del espacio público renovado. Las consecuencias literarias de esta simetría son formales, pero no sólo formales, y solamente se desestabilizará con la evolución imprevista de una institución que era el otro de ambos: la República de las Letras. Podría afirmarse que la emancipación del literato propuesta por el artículo de la *Encyclopédie* dedicado al *Homme de lettres*:

«Otra gran desgracia de un hombre de letras es que, de ordinario, carece de todo apoyo. Un burgués compra un pequeño cargo, y a partir de entonces todos sus colegas le defienden. Si se le hace una injusticia, inmediatamente encuentra defensores. El hombre de letras no tiene ninguna ayuda; se parece a los peces voladores: si se eleva un poco, los pájaros lo devoran; si se sumerge, se lo comen los peces» (Voltaire, 1968: 618).

Se concretará y debatirá, literalmente, de manera diferida, fuera del ámbito ilustrado. Voltaire, su autor, no podía imaginarse hasta qué punto tendría que ser republicana la República de las Letras, especialmente en el siglo siguiente.

Aquel eclipse ocultaba una primera fractura entre los Cafés mismos, puesto que aquella relación del espacio público ilustrado se establece entre los Cafés del entorno de la *Comédie*, y del *Palais Royal*, mientras que las cosas ya se estaban desarrollando, a finales del XVIII y comienzos del siglo XIX, de manera bien distinta en los Cafés de los bulevares, donde comienza a originarse, incluso durante el Antiguo Régimen, una cierta actividad intelectual más subterránea (Pellison, 1970: 221; Darn-ton, 1982: 1-41), una suerte de protoboemia que subrayará todavía más las diferencias entre ambos modelos de sociabilidad intelectual en los Cafés, especialmente a partir de la irrupción del barón Haussman. Y esa fractura hace visible lo que, sin embargo, siempre había sido latente: su politización, pero también su enrucijada individualista.

Se trata del resultado de una asimetría imposible de negar, —una oposición o evolución de modelos que la simetría entre Salones y Cafés en los *philosophes* eclipsaba— entre el modelo ilustrado y un modelo emergente que quizá no puede todavía considerarse plenamente romántico, pero que incluye cierta subjetivización y conciencia de la propia soledad: los *Tableaux* y los primeros momentos de la literatura panorámica, ya se encaminan hacia el artículo de costumbres. Los de Mercier se publicaron entre 1782 y 1788; los de Bretonne, en 1788. En este sentido, la diseminación de responsabilidades políticas explícitas propicia la aparición de otras, implícitas, que no se asumen como responsabilidad más que por contraste con los discursos dominantes, que también se incomoda con esta nueva mirada escrita en los albores de la Revolución. El *Tableau de Paris* de Louis-Sebastien Mercier alterna ya el comentario de las grandes reuniones de talentos en los grandes locales de renombre con la descripción de la conciencia del anonimato en la gran ciudad:

«Voy a hablar de París, no de sus edificios, de sus templos, de sus monumentos, de sus curiosidades, etc. como tantos otros han escrito ya. Hablaré de las costumbres públicas y particulares, de las ideas reinantes, de la situación actual de los espíritus,

de todo cuanto me sorprenda en esos montones extraños de usos y costumbres locas o razonables, pero siempre cambiantes. (...) He buscado entre todas las clases de ciudadanos, y no he desdeñado los temas alejados de la orgullosa opulencia, a fin de establecer por contraste la fisonomía moral de esta gigantesca Capital» (Mercier, 1873-1788: VII).

Por su lado, los de Restif de la Bretonne, —de clara resonancia inglesa: *Paris la nuit ou l' Spectateur nocturne*— sin especificar en cual, se entrega a la anotación de sus «observaciones en el Café, donde el frío y el mal tiempo conducen a los ociosos, los extranjeros y los solteros» (De la Bretonne, 1999: 953). En el *Tableau* se da un giro hacia la introspección que permite mostrar aspectos de la sociedad que no tendrían cabida ni en los grandes discursos sobre la ciudadanía ni, pese a todo, en la crítica cultural; es decir, se cambia el centro de gravitación del texto que pasa de la determinante escritura de la ciudad propia de los Ilustrados a la enunciación una mirada que no necesariamente resulta normativa; o como señala Stierle, la palabra se entrega a la legibilidad de la ciudad, una legibilidad que significa, para Mercier, la historización y actualización de la experiencia de la ciudad y de su posibilidad de ser pensada, en virtud de la actualidad, de la relación dinámica de sus elementos constitutivos en el horizonte del ahora (Karlheinz, 2001: 87). Una legibilidad imprevisible y abierta, atenta a la interrogación imperceptible de lo cotidiano, «pues los objetos que vemos todos los días no son precisamente los que conocemos mejor» (Mercier, 1873-1788: VII-VIII). Sin embargo, como parece sugerir el mismo Mercier, esta escritura, a pesar de situarse en el centro mismo del Palais-Royal, parece consciente de la distancia que se traza con la manera frecuentarlo de los *Philosophes*. Esa nueva enunciación permite pensar en esta literatura, especialmente en el caso de Restif de la Bretonne, en términos de diario íntimo literario, como escritura itinerante de una soledad que se interroga a sí misma entre la gente, en la fricción entre la legibilidad de los detalles y el propio sentimiento de pertenecer problemáticamente al mundo de esos detalles. La ciudad es así

sometida a un escrutinio sobre su propio funcionamiento que se constituye en denuncia ante el gobierno —de la ciudad o de la nación— de la situación colectiva a partir de una realidad individual; la crónica se constituye en queja ante aspectos del funcionamiento urbano que, según su criterio, tendrían que mejorar. Esta individualidad le permite, al sugerir reformas, revisar las relaciones entre los poderes públicos y los derechos individuales, lo que en aquellos últimos años del antiguo régimen no resultaba tan sencillo, ya que se estaba cuestionando, por tanto, la ordenación del espacio público que se había iniciado el siglo anterior, con Luis XIV, sin menoscabar la adscripción de amplios poderes sobre las costumbres al Lugarteniente de la Policía, puesto que de la Bretonne no es precisamente un Republicano, y menos todavía un revolucionario; de hecho, ante la presencia de espías en los Cafés, no duda afirmar, aunque lo haga de manera ambigua, su necesidad (Edmiston, 1994: 45-64). Ese problemático estatuto de cronista del descontento urbano podría ser el origen de la ficcionalización de los vagabundos nocturnos —redactadas entre 1786 y 1788, en *Paris la Nuit* se narran 380 *noches* que se extienden durante dos décadas— que alcanzarían así una dimensión que excede la mera curiosidad sociológica.

En este punto, la huella de *The Spectator* es innegable, si se tiene en cuenta la profusión de Cafés desde donde establece su crítica reformista. Una de estas noches, la dedicada a la crítica de los impertinentes, resulta muy representativa:

«Leía yo un papel público: un joven elegante se interpuso entre la luz y yo, tomó asiento en la mesa y me tapó con su abrigo. Cambié de sitio y me senté junto a otro. Éste quiso leer también, me pidió una hoja del *Courrier de l'Europe*, y puso la lámpara bajo su nariz; el señor era miope... y yo... como si fuese ciego. Cambié otra vez de sitio; se me dejaba ver, pero cuando acabé la primera hoja, al levantar la mirada encontré al Señor miope aburrido, que había dado la siguiente a otra per-

sona, en vez de devolvérmela. Me quejé. Él se ajustó el monóculo y me miró sin responderme. Busqué la página por todas partes. Encontré al lector junto a la estufa, y se lo comenté. Le rogué que me cediera la segunda página, ¿a cambio de la primera? Me miró, tomó mi página, y me dijo que esperase a que hubiese acabado con un artículo que tenía a medias. Durante ese rato, un conocido suyo le quitó la primera, él acabó con la segunda, y, mientras, yo esperaba de pie a que ambos acabasen. Les hice, entonces, muy seriamente, una pequeña reconvencción. (...) Después de aquella velada vacía, me marché del Café reflexionando sobre nuestros modales de hoy en día, sobre nuestra brutal grosería» (De la Bretonne, 1999: 955).

Sentado en un Café, sometido a la condición fronteriza entre lo público y lo privado de sus mesas, se percibe que esa frontera entre lectura y legibilidad se vuelve cada vez más inestable, y ese desequilibrio se pone de manifiesto, precisamente, por la impertinencia respecto a la lectura misma, que impulsa a la escritura, y a pensar en el «aislamiento de todos los seres en París.» El siglo XVIII, pues, está registrando ya en el Café que valores como el de individualidad, singularidad y originalidad, que daban la nueva medida del hombre, articularían los invisibles, imperceptibles y, tratándose del siglo XVIII, imperfectibles movimientos incesantes de la complejidad urbana.

La extraordinaria duración e indeterminación del paso de la Ilustración al Romanticismo en el Madrid del primer tercio del siglo XIX y la manera como lo sintió Mariano José de Larra representan una encrucijada dolorosamente inconmensurable. El dialogismo de Larra, como tantos otros aspectos de su obra, se ve profundamente condicionado por la especificidad de la Ilustración y del Romanticismo en España, ambos insuficientes por otro lado, como se ha señalado tantas veces, pero en esa insuficiencia y en su precaria transición precisamente se construye la irrepetible voz de voces que Larra propone. Ni en Inglaterra ni en Francia podía darse ese paso tan a contrapié, cosa que hace de la escritura de Larra el territorio donde se escenifican todas

las dudas de un país, y obliga a repensar sus casi olvidados primeros artículos como embrionarios de las esperanzas del liberalismo español y de su primera tragedia.

El espacio público es escenario y condición fundacional de la escritura de Mariano José de Larra, en tanto que ámbito en donde no sólo se desenvuelve la representación (mimética y dramática) y la Representación (institucional) de la ciudad, sino que en él toman sus energías sus principales renovadores. Larra, instalado frecuentemente en las mesas del madrileño *Café de Venecia* o en el del *Príncipe*, se convirtió en un gran especialista en captar la complejidad de la sociedad a la que pretendía dirigirse y hacer reaccionar a través de las conversaciones cotidianas de su entorno, y resulta muy significativo esta actitud comience con un artículo titulado precisamente «El café», aparecido en el número inaugural de su primera publicación *El Duende Satírico del Día*, el 26 de febrero de 1828. «El café» resulta emblemático por el título y programático por la cita que lo encabeza, tomada de las *Fábulas* de Fedro: «Neque enim notare singulos mens est mihi, /Verum ipsam vitam et mores hominum ostendere.» («Pues no es mi intención señalar a los individuos, /sino mostrar la vida misma y las costumbres de los hombres»), propósito al que se adhiere como precursor de la intención del artículo, afín a otros muchos epígrafes clásicos de *The Tatler* y *The Spectator* y en consonancia con las mismas prácticas en el costumbrismo francés que Larra seguía de cerca. Se trata de un propósito que se despliega hasta encontrar el lugar de su posibilidad:

«No sé en qué consiste que soy naturalmente curioso; es un deseo de saberlo todo que nació conmigo, que siento bullir en todas mis venas, y que me obliga más de cuatro veces al día a meterme en rincones excusados por escuchar caprichos ajenos, que luego me proporcionan materia de diversión para aquellos ratos que paso en mi cuarto y a veces en mi cama sin dormir; en ellos recapacito lo que he oído, y río como un loco de los

locos que he escuchado. Este deseo, pues, de saberlo todo me metió hace unos días en un café» (Larra, 1997: 644).

Cabe señalar además que el personaje del articulista se inscribe en estos términos en su propia búsqueda, pero además manifiesta su invisibilidad para los contertulios de que dará cuenta: a la sombra de un sombrero hecho a manera de tejado que llevaba sobre sí, con no poco trabajo para mantener el equilibrio, otro loco cuya manía es pasar en Madrid por extranjero; seguro de que ya nadie podía echar de ver mi figura, que por fortuna no es de las más abultadas (...) subí mi capa hasta los ojos, bajé el ala de mi sombrero y en esta conformidad me puse en estado de atrapar al vuelo cuanta necedad iba a salir de aquel bullicioso concurso (Larra, 1997: 644-645).

Por tanto, Larra adopta la misma posición que definía al *Spectator* desde su primer número, personalizando —como otras publicaciones anteriores inspiradas en el mismo modelo— el nombre de la publicación para darle una perspectiva, que además se plantea como discretamente oculta entre aquello que pretende describir. Pero esta invisibilidad es entendida por Larra como una cierta extranjería, y en tanto que tal remite también al hecho de considerarse como extranjero en su patria en virtud de esa actitud misma, ya que, al fin y al cabo, como demostraron Hendrix y Escobar (Gómez de la Serna, 1918: 104-ss). Addison y Steele habían tomado, aun sin saberlo, ese modelo de *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara; así, Larra volvía a situar en la sociedad madrileña una mirada perdida desde el siglo XVII. Adaptado por Lesage y rebautizado como Asmodée, el *Diablo Cojuelo* llegó a Inglaterra, donde su mirada fue matizada por el ensayo inglés del XVIII, que lo despojó del aire picaresco, y lo sometió a desnovelización; bajo esta forma, ya no como personaje sino como actitud, regresó a Francia, donde las revistas de Steele y Addison fueron profusamente imitadas, y donde llega a circular una traducción editada en 1714 en Holanda de *The Spectator*, bajo el título *Le Socrate moderne ou le Spectateur*; traducción que permitió su introducción en España, donde

la calcan *El Pensador* de Madrid (1762-1764), de José Clavijo y Fajardo, *El Censor* (1781-1789), irregular revista escrita por Luis Marcelino Pereira y Luis María García del Cañuelo, así como *El duende de los Cafés*, de gran importancia en el Cádiz constitucional. A través de esas imitaciones y traducciones de *The Spectator* y del costumbrismo francés del XVIII y el XIX, aquella mirada pícara y distanciada volvió a Madrid casi de incógnito. Asmodeo, el nombre que tomará el Diablo cojuelo — afrancesado, y, *por tanto*, universal; extranjerizante, como las esperanzas ilustradas de cambiar la sociedad española—, será también el nombre —y carácter— del Duende de Larra, tal como se desvela en su última aparición, el diálogo con Don Ramón Arriala de «Donde las dan las toman» (Larra, 1960: 48). También (se le) aparecerá en el censuradísimo «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval», de *El pobrecito hablador*; precisamente para tomar de la mano al bachiller y sacarlo de su perplejidad y, entre sueños, desvaríos y anhelos, también de su habitación para llevarlo de su mano escudriñando toda la ciudad, con una mirada extensa, insaciable:

«No bien había cedido al cansancio, cuando imaginé hallarme en una profunda oscuridad. (...) sentí el crujir de la ropa de una fantasma bulliciosa que ligeramente se movía a mi lado, y una voz semejante a un leve soplo me dijo con acentos que no tienen entre los hombres signos representativos: «Abre los ojos, Bachiller, si te inspiro confianza, sígueme»; el aliento me faltó, flaquearon mis rodillas; pero la fantasma despidió de sí un pequeño resplandor, semejante al que produce un fumador en una escalera tenebrosa aspirando el humo de su cigarro, y a su escasa luz reconocí brevemente a Asmodeo, héroe del *Diablo Cojuelo*.

—Te conozco —me dijo—, no temas; vienes a observar el Carnaval en un baile de máscaras. ¡Necio!, ven conmigo; do quiera hallarás máscaras, do quiera carnaval, sin esperar al segundo mes del año.

Arrebatóme entonces insensible y rápidamente, no sé si sobre algún dragón alado, o vara mágica, o cualquier otro bagaje

de esta especie. Ello fue que alzarme del sitio que ocupaba y encontrarnos suspendidos en la atmósfera sobre Madrid, como el águila que se columpia en el aire buscando con vista penetrante su temerosa presa, fue obra de un instante. Entonces vi al través de los tejados como pudiera al través del vidrio de un excelente antejo de larga vista» (Larra, 1997: 644-645).

Pese a toda esta genealogía, Larra tiene clara su propia estirpe, así como su mundanidad, y al realizar unas «Consideraciones generales acerca del origen y condiciones de los artículos de costumbres» no duda en trazar sus jerarquías; así las establece al comentar cómo, al evolucionar los pueblos como alguna cosa más que una reunión, surgieron diversos caracteres donde despuntaron escritores filosóficos que no consideraron ya al hombre en general como anteriormente se lo habían dejado descrito, y como era de todos conocido, sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de sociedad en que le observaban. El primero que en Inglaterra dio el ejemplo con admirable profundidad y perspicacia fue Addison en *El Espectador*, y si ninguno logró superarle, no dejó con todo de tener felices imitadores (Larra, 1997: 540).

Si como señala Escobar (1973: 209-215), el *Duende* es una suerte de reencarnación de Asmodeo, del espíritu crítico que éste representa, convertido en ciudadano universal e ilustrado, el extranjero en su patria de «El café» no es sino su compañero en distanciamiento, distancia compartida por una forma de alteridad que se considera modelo y anhelo, y que le resulta necesaria para poder dar cuenta de las conversaciones que a su alrededor se cruzan, y de las que no participa; pero esa no participación tiene en el madrileño otras explicaciones e implicaciones. La literatura costumbrista que Larra tiene en cuenta se constituye como despliegue de los *tableaux* y de la literatura panorámica del último tercio del dieciocho francés.

Cabe recordar que la primera publicación impulsada por Larra se clausuró de manera tan rápida como abrupta, a raíz de diversas tensiones que le llevaron a problemas económicos y a

cambiar de imprenta tres veces en los once meses que duró. Durante buena parte de este tiempo, *El Duende Satírico del Día* fue la única publicación de estas características en Madrid, hasta que apareció *El Correo Literario y Mercantil*, que en seguida se alineó con el gobierno absolutista, que veía en la independencia de Larra un problema acuciante. Las disputas entre ambas revistas se volvieron cada vez más tensas y explícitas, y finalmente, ante un ataque directo a su persona aparecido en *El Correo*, Larra y algunos amigos insultaron a uno de sus redactores en una discusión de Café. Poco después un órgano gubernamental publicaba un informe del incidente, poniéndolo como ejemplo de la «permisibilidad ilimitada» de la prensa, que acababa provocando el desorden público. No hubo represalias severas, pero la advertencia surtió su efecto (Escobar, 1973: 222-240). Larra cerró el *Duende...* y permaneció inactivo durante tres años. Por un lado, asumiendo, entre la prudencia y el cálculo, las enseñanzas que contenía aquella aventura; por otro, reuniendo fuerzas para crear, en 1832, *El Pobrecito Hablador*. En este punto, la deuda con *The Tatler* implica alguna cosa más que un calco irónico del título. Como ya pasaba en el *Duende...* el juego de máscaras que Larra calca del Isaac Bickerstaff de Steele también ayuda a diseminar los enunciados más problemáticos amparándose en una tradición periodística perfectamente consolidada en la época: la del personaje del redactor y la epistolaridad de los lectores ficticios: el Bachiller y Andrés Niporesas, y finalmente *Fígaro* son enunciados de una única enunciación en la que el pseudónimo, que nada oculta, define irónicamente la perspectiva y sintetiza la posición crítica, funcionando de manera emblemática, casi como la primera frase de todos los escritos. Pero todo ello se relaciona además con el hecho de que el *pobrecito hablador* escribe porque no tiene con quién hablar, describiéndose en busca del público, aparenta una personalidad más bien retraída:

«Yo vengo a ser lo que se llama en el mundo un buen hombre, un infeliz, un pobrecillo, como ya se echará de ver en mis escritos; no tengo más defecto, o llámese sobra si se quiere, que

hablar mucho, las más veces sin que nadie me pregunte mi opinión; váyase porque otros tienen el de no hablar nada, aunque se les pregunte la suya. Entremétome en todas partes como un pobrecito, y formo mi opinión y la digo, venga o no al caso, como un pobrecito. Dada esta primera idea de mi carácter pueril e inocentón, nadie extrañará que me halle hoy en mi bufete con gana de hablar, y sin saber qué decir; empeñado en escribir para el público, y sin saber quién es el público» (Larra, 1960: 106).

La candidez casi voltairiana de esta autopercepción no es casual, y por supuesto su inocencia es tan fingida como necesaria. ¿Por qué es un pobrecito, este hablador? Si el *Tatler* elucubraba sin más, ¿cuáles son los reparos de Larra a la posibilidad de hablar? ¿Por qué la formación de la propia opinión, y su expresión, requieren tantas cautelas? Quizá nos ayude a comprender su desdicha observar la evolución del dialogismo de Larra, y como la profusión de citas de autores clásicos que domina los artículos de *El Duende Satírico del Día* parece moderarse en su segunda empresa. Explicar aquel recurso a las autoridades por las inseguridades de juventud del autor —19 años: la primera obligación de un joven escritor es dejar de ser joven, puesto que los grandes nunca lo fueron, independientemente de su edad— o por su clasicismo ilustrado, que por tanto todavía no preconizaba tanto la originalidad como al adentrarse en el Romanticismo, resultaría como mínimo insuficiente. Si una cosa le sobraba a Larra en sus primeras publicaciones era contundencia, decisión, y la asertividad de sus artículos no busca solamente en los clásicos cumplir ciertas convenciones retóricas; de hecho, *El Pobrecito Hablador*, mostrando menos arrestos, los evita. Tampoco satisface plenamente pensar que se trata de un mero calco de la profusión de epígrafes de Addison y Steele. El mismo Larra hacía autocrítica en su nueva etapa, comentando la «manía de citas y de epígrafes», que teñía de pedantería, latinajos y afrancesamiento las publicaciones españolas de comienzos del XIX, aunque toda esta erudición fuese huera:

«Si el autor que escribe dice una verdad y sienta una idea luminosa, no sabemos qué más valor le han de dar *los pocos sabios que en el mundo han sido* reunidos en su apoyo; y si es falsa, o sienta una idea despreciable, no consideramos que haya Horacio ni Aristóteles capaz de disculpar su tontería. Agrégase a esto, que por lo regular suele tergiversarse el sentido de los autores pasados, para acomodar su texto a nuestra idea, a veces en materias cuya posible existencia ni siquiera sospeché la docta antigüedad» (Larra, 1960: 105).

Para el *pobrecito hablador*, todo ello no eran sino «síntomas de una enfermedad, cuyo único y verdadero antídoto acertamos a poseer», enfermedad que se caracterizaba por poner a cada artículo siete epígrafes y cincuenta citas, como lo hacía cierto Duende Satírico de pícara recordación, que algunas veces se las hemos contado; de suerte que no había modo de entrar en sus cuadernos sino atropellando a una infinidad de varones respetables que le esperaban al pobre lector a la puerta, como para darle una cencerrada al ver dónde se metía (Larra, 1960:106).

La más o menos disimulada dureza de esta ironía autorreflexiva no explica únicamente una etapa superada —Larra, en cierto modo, consideró prescindibles aquellos artículos: ni los incluyo en sus recopilaciones, ni suele referirse a ellos en textos posteriores—, sino que describe también una época de la posibilidad de escribir en Madrid: acomodar el texto del pasado a las ideas del presente es, en el caso de Larra, más que un anhelo de originalidad, de irreductible subjetividad romántica incluso al citar, una estrategia enunciativa que distribuye entre inapelables autoridades clásicas la responsabilidad de su problemática toma de posición. Se trataba, en consecuencia, de eludir la censura, de poder decir algo más allá de la recortada libertad de expresión que todavía ni se esboza en el Madrid de 1828, pero que ayuda a entreabrir la manera clásica de citar, sobre todo por la conciencia y aprovechamiento por parte de Larra de la forma en que se leería institucionalmente lo citado. Aún así, el final de aquella aventura fue abrupto.

Sin embargo, en 1832, la idea de la cita era otra, y en las «Dos palabras» que encabezan la primera entrega se insiste en que robaremos donde podamos nuestros materiales, publicándolos íntegros o mutilados, traducidos, arreglados o refundidos, citando la fuente, o apropiándonoslos descaradamente, porque como pobres habladores hablamos lo nuestro y lo ajeno, seguros de que al público lo que le importa en lo que se le da impreso no es el nombre del escritor, sino la calidad del escrito, y de que vale más divertir con cosas ajenas que fastidiar con las propias. (...) Reírnos de las ridiculeces: esta es nuestra divisa; ser leídos: este es nuestro objeto; decir la verdad: éste nuestro medio (Larra, 1960: 71).

Definitivamente vinculado al presente y su escrutinio, este procedimiento aparece en Larra como reescritura de todo un artículo de Jouy, de *L'Hermitte de la Chaussée d'Antin*, «Le Public», en el primer número de *El Pobrecito Hablador*: «Quién es el público y donde se le encuentra?», con la diferencia de que mientras Jouy había popularizado este tipo de ensayo sobre la vida cotidiana en términos eminentemente descriptivos y casi lúdicos, integrando algún elemento dramático o narrativo, tal como lo retomará Mesonero Romanos, (Larra 1997: 285) aprovecha la inercia de los lectores de los artículos de costumbres publicados en esa línea, pero parte de la evidencia, sintetizada más tarde, de que «no pudiendo impugnar la sociedad, no nos queda otro remedio que pintarla» para proponerles otra cosa bien diferente de un mero reflejo y autorreconocimiento. Como afirma José Escobar, Larra considera la sociedad como problema y no como modelo que se observa para reproducirlo. Al no pretender copiar simplemente los objetos de la realidad, sino interpretarla críticamente, el propósito de observar y reproducir lo pintoresco —propósito característico de tantos costumbristas— no es necesariamente lo que origina el progreso literario de nuestro autor. La observación costumbrista del *Pobrecito hablador* es análisis y entraña preocupación. Instrumento crítico, no descripción colorista de la sociedad (Escobar, 1072: 5-44). «Es, pues, necesario, que el escritor de costumbres no sólo tenga

vista perspicaz y grande uso del mundo, sino que sepa distinguir además cuáles son los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía: descender a los demás no es retratar una cara, sino asir un microscopio y querer pintar los poros», escribirá Larra en 1836, poniendo punto y final a las limitaciones a que el típico costumbrismo había constreñido la posibilidad de escribir en contacto con la realidad. Más todavía, se trata de una refutación de la definición de literatura comúnmente aceptada:

«No queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rutina, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro por tanto del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciendo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, de progreso intelectual del siglo.

Ello, además, supone no sólo una revolución textual y extratextual que determina reconocer como propio el esfuerzo iniciado en el siglo XVII por una redefinición progresista de la literatura, puesto que, impacientes, esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de una sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como es *verdad* nuestra sociedad, sin más reglas que esa *verdad* misma sin más maestro que la *naturaleza*, *joven*, en fin, como la España que constituimos. *Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra» (Larra, 1997: 541-542).

Con ello se conseguía también trastocar la manera de relacionarse textualmente con las tradiciones de la mirada, sus rearticulaciones, sus reescrituras, ya que a quién quiera escribir, no

le bastará como al *clásico* abrir a Horacio y a Boileau y despreciar a Lope o a Shakespeare; no le será suficiente, como al romántico, colocarse en las banderas de Victor Hugo y encerrar las reglas con Molière y con Moratín; no, porque en nuestra librería campeará el Ariosto al lado del Virgilio, Racine al lado de Calderón, Molière al lado de Lope; a la par, en una palabra, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Victor Hugo y Corneille, Voltaire, Chateaubriand y Lamartine (Larra, 1997: 433-434).

Pero esto en el Madrid de 1832 sólo podía anhelarse exasperadamente. De aquí que el artículo único de la entrega del 11 de septiembre de 1832, que se define en subtítulo como «artículo enteramente nuestro», se muestra desolado porque «En este país no se lee porque no se escribe, y no se escribe porque no se lee» que quiere decir en conclusión que aquí ni se lee ni se escribe» (Larra, 1960: 85), lo cual implica que el articulista haya de inventarse a un corresponsal, Andrés Niporesas, «en este inculto país, cuya rusticidad pasa por proverbio de boca en boca, de región en región, yo hablador, y careciendo de toda persona dotada de chispa de razón con quien poder dilucidar y ventilar las cuestiones que a mi embotado entendimiento se le ofrecen y le embarazan, y tú, cortesano discreto ¡Qué de motivos, querido Andrés, para escribirte!» (Ib., 80).

En definitiva, más allá de la estrategia enunciativa, Larra, tras la máscara del Bachiller batueco, sigue sin tener más interlocutores que los de sus corresponsales ficticios; pero además de por la situación nacional, esta falta de interlocutores se explica políticamente, puesto que en la «Carta segunda escrita a Andrés» el Bachiller ya desvela esta soledad como consecuencia del silenciamiento represivo de la sociedad, es decir, de la falta de libertad que en la definición de Literatura aportada en 1836, se considerará irrenunciable y profesión de fe:

«Llégame a una concurrencia.

—Buenos días, don Prudencio ¿qué hay de nuevo?

—Tsí, calle usted, me dice con un dedo en los labios.

—¿Que calle?

—Tsí—; y se vuelve a mirar en derredor.

—Hombre, si yo no pienso decir nada malo.

—No importa, calle usted. ¿Ve usted aquel embozado que escucha? Es un esp... un sop...

—¡Ah!

—Que vive de eso.

—¿Y se vive de eso en las Batuecas?

—Ese es un hombre que vive de lo que otros hablan, y como ese hay muchos; así que todos estamos reducidos aquí a no hablar; mírenos usted oscuramente envueltos en nuestras capas, hablando por dentro del embozo, desconfiando de nuestros padres y de nuestros hermanos... Parece que hemos cometido todos o vamos a cometer algún delito... Imite usted nuestro ejemplo., que en ello le va más de lo que le parece.

¿Hay cosa más rara? ¡Un hombre que vive de lo que otros hablan! ¿Y dicen que los batuecos no son industriosos para vivir?» (Larra, 1960:101).

Aquí es donde Larra alza su escritura para enfrentarla a un callejón sin salida: mientras los ilustrados ingleses podían formar su público desde una cierta posición de poder que se desplegaba, también como poder, en la letra escrita, en Larra el poder se muestra como aquello que impide no sólo escribir, sino incluso hablar. El diálogo exige no sólo un esfuerzo, sino una audacia contra el silencio a que convoca la realidad española, en la que el escritor burgués no solo tenía que legitimar su posición, sino hacerla posible, además de por oposición a la aristocracia y la realeza, también a la despótica ignorancia que todo lo impregnaba: el despotismo español fue un despotismo sin lustre, como su propio pueblo —parece concluir Larra. De hecho es respecto a los Cafés donde se dio de manera tempranísima la preocupación intelectual por el comportamiento de las masas. Larra tampoco se escapa de mostrar cierta suspicacia por su constitución incontrolable y volátil como paradoja de la Ilustración, y ya en

uno de sus primeros artículos firmados como *Figaro*, «En este país», muestra su preocupación por el poder de la palabra acuñada espontáneamente como consigna y excusa de toda una nación:

Cae una palabra de los labios de un perorador en un pequeño círculo, y un gran pueblo, ansioso de palabras, la recoge, la pasa de boca en boca, y con la rapidez del golpe eléctrico un crecido número de máquinas vivientes la repite y la consagra, las más veces sin entenderla, y siempre sin calcular que una palabra sola es a veces palanca suficiente a levantar la muchedumbre, inflamar los ánimos y causar en las cosas una revolución (Larra, 1997: 72).

Será precisamente en el cruce con el parlamentarismo donde Larra verá más claramente los peligros de esta máquina, precisamente por su amplitud participativa y por lo inconsistente todavía de su sobriedad como tal. Así en su Correspondencia de «El Duende» bajo la máscara de una carta ficticia firmada H.W., Larra se reclama a sí mismo una crítica de los Cafés que sabía pendiente desde el instante en que había situado en uno de ellos la posibilidad de ponerse a escribir artículos de costumbres, desde que en su primera publicación ya había concebido el Café como encrucijada de la representación gracias al cruce de lenguajes; era necesario reflexionar sobre ellos, puesto que en Madrid si se habla de cafés, no hay uno bueno: habitaciones que se hicieron para todo menos para café, ahogadas y mezquinas, frías como neveras en el invierno, pudiendo tener a poca costa una estufa siquiera; y en todos no saben salir de mesas de pino pintadas, que no las habría peores en una taberna, cuya pintura se pega a los vestidos; sucediendo otro tanto con las sillas; y para prueba de cómo adelantamos, uno solo que había con mesas más limpias ha desaparecido para embeberse en una fonda refundida, (...) (Larra, 1960: 23).

No es en absoluto casual que Larra reclame mejores Cafés que, sobre todo, se alejen de la taberna como modelo de espacio para el debate público, puesto que, de continuar tal semejanza,

la transformación social que podría suponer se vería frustrada, y amenazaría todo progreso social. Larra retoma aquí la habitual posición de Richard Steele de convertir la autocritica en una manera de encabezar la transformación reclamada, puesto que se postula como portavoz en el mismo gesto que le convierte en flagelo de una comunidad discursiva, si bien es cierto que en Larra esa representación simbólica tiene tintes mucho más desesperados que en Steele o Addison, puesto que nunca llega a considerar que esa comunidad llegue a darse. Así, no basta con que Larra sea de los primeros en asociar la idea de Café a la de Congreso: éste y aquel deben ser sometidos a crítica, observados con cautela, precisamente por el origen cualitativo del primer movimiento de la máquina de la masa, en una reflexión que no hace sino interrogarse sobre la representatividad parlamentaria derivada de la extensión del sufragio:

«Hablad un poco de las novedades que se notan en los cafés cuando se entra en ellos (como en el de Venecia) y se ven las mesas cubiertas de palurdos, que también toman su café como unas personas. ¡Oh siglo de las luces! ¿Cuándo se veía antes un lugareño tomando café? Efecto de la Ilustración. Allí arreglan la Europa, toman la *Gaceta*, hacen como que leen, hablan alto, y dando porrazos para adquirirse la importancia que nadie les da, mandan a menudo a los mozos, y si os acercáis los veréis decir cada uno: «Si yo fuera ministro, si yo fuera rey, otra cosa andaría, había de hacer o acontecer.» De allí salen y van en derechura desde su congreso a arreglar las enjalmas de sus boricos, que trajeron cargados de paja, para volverse a su lugar, donde si vais veréis estos ministros, que se creen con más talento que un Foridablanca, empezar a palos con sus mujeres y dirigir pésimamente a sus hijos, que no saben arreglar ni enseñar a leer y escribir» (Larra, 1960: 24).

Con todo, por contraste con su gran preocupación, el papel central que Larra otorga al Café y a la prensa resulta decisivo; en «En este país», uno de los primeros artículos de Larra en *La Revista Española*, se rebela contra el conformismo de que un

paseo por Madrid con un interlocutor ficticio se convierta en una retahíla de excusas sobre la propia incapacidad, y Cafés y prensa, rechazados en el diálogo por no estar a la altura de los que hay en el extranjero, son reivindicados por el articulista como punto de partida para el esfuerzo y confianza que España reclama. Sin embargo, la búsqueda del público en sus diversos ámbitos que abría *El Pobrecito Hablador* topa con la realidad de que el público es caprichoso, como prueba su comportamiento en materia de Cafés:

«Reparo con singular extrañeza que *el público tiene gustos infundados*: le veo llenar los más feos, los más oscuros y estrechos, los peores, y reconozco a mi público de las fondas. ¿Por qué se apiña en el reducido, puerco y opaco café del Príncipe, y el mal servicio del Venecia, y ha dejado arruinarse el espacioso y magnífico de Santa Catalina, y anteriormente el lindo del Tívoli, acaso mejor situados?» (Larra, 1960: 75).

Y, tal cómo había hecho en su primer artículo, escrito desde una mesa de Café, las conversaciones escuchadas al azar y la observación de mesa en mesa —unos militares, unos leguleyos, cuatro poetas, cuatro viejos, un periodista sin período y uno con períodos interminables, «Y en todas partes muchos majaderos»— le sirven para establecer un criterio respecto al público, compuesto indudablemente por personas que no entienden de nada, disputan de todo.

«Todo lo veo, todo lo escucho, y apunto con mi sonrisa, propia de un pobre hombre, y con perdón del examinando: «El ilustrado público gusta hablar de lo que no entiende». Salgo del Café, recorro las calles (...)» (Larra, 1960: 76).

La descalificación de los Cafés que más frecuentaba indica el primer ámbito del desafío: situarse en el centro mismo de la crítica. Larra no solo ha de construir su público, se lo tiene que inventar, pero no como Steele y Addison, sino desesperadamente, y en esa invención, mostrar al público que existe más allá de su invención, mostrar al público que él ha salido a buscar lo insostenible de su condición, anotando su inconsistencia para

producir en él una reacción. Por ello increpa a sus contemporáneos, a través de las cartas del Bachiller a Andrés Niporesas, desafiándolos en su incapacidad de hablar:

«Así ves, Andrés mío, a los batuecos, a quienes una larga costumbre de callar ha entorpecido la lengua, no acertar a darse los buenos días, tener miedo, pazguatos y apocados, a su propia sombra cuando se la encuentran a su lado en una pared, y guardándose consideraciones a sí mismos por no hacerse enemigos, sucediéndoles que se mueren de miedo por morirse, que es la especie de muerte más miserable de que puede hombre morir» (Larra, 1960: 104).

Pero el *pobrecito hablador* morirá precisamente de esta herida de habla. En la penúltima entrega, tras diez meses de esfuerzos por concebir ideas «y todo para decirlas, a fuerza de lagunas y paliativos, de la ridícula y única manera que las pudieran oír los mismos que no quieren entenderlas», *El Pobrecito Hablador* hace balance y despedida aludiendo al miedo, hasta entonces desconocido por él, con que coge la pluma, y hecha abstracción de lo que no se debe, o de lo que no se quiere, o de lo que no se puede decir, que para nosotros es lo más, podemos asegurar que a nuestros lectores que dejamos el puesto humildemente a quien quiera iluminar la parte del cuadro que nuestro pobre pincel ha dejado oscura (Larra, 1960: 146).

Eso sí, no sin antes aludir a aquellos interlocutores que pudiesen existir, «los españoles, empero, juiciosos, para quienes hemos escrito mal o bien nuestras páginas» más allá de las infinitas cortapisas: «el deseo de contribuir al bien de nuestra patria nos ha movido a decir verdades amargas (...) ¿qué riesgo podrá haber para nadie en decir en voces altas que deseamos lo bueno, y que por eso criticamos lo malo?» (Larra, 1960: 149). Se trata en definitiva de la misma lucha contra el estado absolutista y a favor de la regeneración de la sociedad que los ilustrados ingleses y franceses ya habían desarrollado en el siglo XVIII de la misma manera que en el XIX se lo proponía Larra: con palabras públicas.

Efectivamente, el *pobrecito* muere, según nota del «Editor» en que se enmascara Larra en aquel mismo número; pero no sólo de miedo. Su corresponsal, Andrés Niporesas recoge la carta que le ha sido remitida por otra máscara más, el escribiente del Bachiller, donde se relata su muerte y sus últimas palabras:

«Tomad para vos este escarmiento: antes de hablar, mirad lo que vais a decir: ved las consecuencias de las habladurías. Si apego tenéis a vuestra tranquilidad, olvidad lo que sepáis; pasad por todo, adulad de firme, que ni en eso cabe demasía, ni por ello prendieron nunca a nadie: no se os dé un bledo de cómo vayan o vengan las cosas; amad a todo el mundo con gran cordialidad, o a lo menos fingidlo si no os saliere de corazón, con lo cual pasaréis por personas de muy buena índole, y no como yo, que muero en olor de malicioso, porque he querido dar a entender que de algunos países nunca puede salir nada bueno... En fin... muero, adiós, hijos... ¡de miedo!».

Evidentemente, hasta el límite, la ironía autoreflexiva de las máscaras de Larra hacen de sus afirmaciones un reto en el sentido contrario. Larra va coleccionando muertes textuales, la del Duende, la del Pobrecito Hablador, que son como borradores de la última, esbozada en «Día de difuntos», fabulada en «La noche buena de 1836», casi provocada de manera violenta con el desafío de hacer constar la dirección en «Fígaro a los redactores del Mundo», por si quieren ir a prenderle. Todo ello no es textual, pero surge de los textos precisamente por lo que en ellos resulta imposible. La muerte del *Pobrecito Hablador* es la primera muerte de una máscara que se desvela a sí misma poco antes de su suicidio en 1837. En 1833 comienza un movimiento letal: «Apostara yo, señor don Andrés. Que no veía en aquel terrible momento sino duros enemigos, censuras amargas, y encarnizados criticadores de su vida y hechos... En fin, expiró, lo cual conocimos en que dejó de hablar», Cosa que certifica el médico de manera bien curiosa: «Cogió algunos periódicos españoles; púsose los sobre la cara, y esperó un momento; pero no

rebullendo mi amo, el doctor exclamó con la mayor pena, dejando caer la ropa sobre el difunto: —Muerto está, cuando nada dice a todo esto» (Larra, 1960: 154-155).

Sin embargo, en la primera mitad de la década de los treinta, y a partir sobre todo de la muerte de Fernando VII, comienza a entreverse una apertura, no sólo por las disposiciones políticas y la ampliación del número de cabeceras, sino también por la transformación de lo que significaba un periódico y ser periodista, especialmente a partir del innovador *El Español*, editado desde 1835. El periodismo madrileño deja de imprimirse en folletos y opúsculos que parecían más bien páginas sueltas de libro y se toma el modelo inglés no sólo para el diseño y disposición de los artículos, sino también para su alcance y la definición de lo que ha de ser un redactor profesional. El regreso de Fígaro desde París, entre otras razones, para publicar desde enero de 1836 en *El Español*: «Para escribir, ahora que la libertad de imprenta anda ya en España en proyecto. ¡Y qué proyecto! (...) Yo, que de Calomarde acá rabio por escribir con libertad, ¿no había de haber vuelto, aunque no hubiera sido sino para echar del cuerpo lo mucho con que se quedaron los censores, que rejalar se les vuelva? Viniera yo cien veces, aunque no fuera sino para hablar y volverme» (Larra, 1997: 421). En mayo de 1836, tres años después de la muerte del *pobrecito hablador*, como epístola de Andrés Niporesas a Fígaro en que le explica que su muerte le decidió a emigrar, un escrito que se publicará póstumamente, Larra escribe: «Tú, mejor que nadie, sabes quién era el Pobrecito Hablador, y tú, más que nadie, te acordarás de que el pobre diablo murió de hablar, bien distinto en eso de tantos y tantos de entonces acá, y aun ahora mismo, sólo de hablar y hablando por los codos han vivido, viven y vivirán» (Larra, 1997: 521). Larra llegaba tarde a su propia toma de la palabra. De hecho, poco antes de su pistoletazo constata, en su reseña de *Antony* de Alejandro Dumas, que su palabra se encuentra atrapada entre dos épocas: intenta enunciarse como ilustrada, pero se pronuncia como romántica. Mientras va escribiendo se rebela contra todo, pero al escribir descubre la nada.

«Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apun-tación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monó- logo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abru- madora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los su- yos. ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? ¿Son las academias, son los círculos literarios, son los corrillos noticieros de la Puerta del Sol, son las mesas de los cafés, son las divisio- nes expedicionarias, son las pandillas de Gómez, son los que despojan, o son los despojados?» (Larra, 1997: 602).

Claro que la verdadera comprensión de estas palabras de Larra tendrá que esperar hasta que en 1937 Luis Cernuda las recuerde, con unas violetas.

Pero si mientras se desarrollaba la Ilustración la preocupa- ción había sido la regulación de los modales civiles, a partir de la Revolución francesa, y sobre todo según va avanzando de forma generalizada la Revolución industrial y la sociedad ur- bana va explicitando más claramente su complejidad, la cues- tión del Café como espacio politizado se hace más crucial, y no es raro ver a las diversas opciones políticas dudar sobre la am- bigua condición social de este espacio, todavía entonces inde- terminada entre el trabajo, el ocio, la ociosidad y el entretenimiento, fronterizos de las diferentes clases de público que podían darse cita en estos locales. Desde las posiciones del reformismo absolutista se considera esta ambigüedad un pro- blema que requiere intervención desde el poder político; en este sentido, el 3 de abril de 1789 se publica un bando donde:

«Manda el Rey Ntro. Sr., y en su Real Nombre los Alcal- des de Casa y Corte, que todos los que no teniendo aplicación, oficio, ni servicio, se mantienen con varios pretextos, y concu- rren con frecuencia a Cafés, Botillerías, Mesas de Trucos, Ta- bernas, y otras diversiones, aunque permitidas, pero solamente para el alivio de los que trabajan, recreo de los que no abusan; y no para el fomento de los ociosos; (...) se abstengan de seme- jantes frecuencias y tomen alguna honesta ocupación conocida

que los releve de la sospecha, y remueva escándalo y mal ejemplo de ociosidad que dan a los demás bien empleados».⁵

Los absolutistas no consiguen delimitar el ocio y la ociosidad, no saben qué hacer con el tiempo libre de la ciudadanía, ya que éste se distribuye de forma desigual; de hecho, ven una amenaza que dos regímenes contradictorios de administración del tiempo personal se crucen en el Café y en otros establecimientos, y consideran que la ocupación estable de todos los individuos puede delimitar el Café dentro del ocio, del descanso merecido, cosa que no resuelve el hecho de que haya gente acomodada que frecuente los Cafés precisamente por esa condición que a nada les obliga, que no les exige actividad productiva. Pero no queda claro qué es lo que más inquieta a los absolutistas, si el hecho de que haya, bajo premisas divergentes, quien no trabaje y se mantenga de cualquier manera o la realidad de que esta forma de vida entre no en conflicto sino en debate, a través de la simple visibilidad del ejemplo, con la dominante conducta de quien trabaja y en los locales públicos solamente descansa: es el cruce, el debate, la tensión entre modelos de vida que se explicitan en la manera de ir al Café lo que resulta objeto de cuestión.

Sin embargo, a juicio de los ilustrados, los inconvenientes ceden ante las innegables virtudes, que se asumen como riesgo. Así, en sus recomendaciones redactadas en 1790 para reglamentar la diversión pública tras la debida jornada laboral, Gaspar Melchor de Jovellanos no duda en afirmar que:

«Hace también gran falta en nuestras ciudades el establecimiento de cafés, o casas públicas de conversación y diversión cotidiana, que arreglados con buena policía, son un refugio para aquella porción de gente ociosa que, como suele decirse, busca a todas horas donde matar el tiempo. Los juegos sedentarios y lícitos de *naipes*, *ajedrez*, *damas* y *chanquete*, los de útil ejerci-

⁵ Bando publicado en el *Diario de Madrid*, el 3 de abril de 1789; cit. Baker, Edward, 1998: 10.

cio, como trucos y billar, la lectura de papeles públicos y periódicos, las conversaciones instructivas y de interés general, no solo ofrecen un honesto entretenimiento a muchas personas de juicio y probidad en horas que son perdidas para el trabajo, sino que instruyen también a aquella porción de jóvenes que, descuidados en sus familias, reciben su educación fuera de casa, o como se dice vulgarmente, en el mundo» (Jovellanos [1790], 1930: 182).

Por un lado, resulta evidente que para los ilustrados españoles, el Café es un ámbito imprevisible, pero también imprescindible para el nuevo modelo de formación individual que se está desarrollando de manera intersubjetiva, en la sociabilidad de los lugares públicos. Por otro lado, el control de esa sociabilidad se demuestra imprescindible, y su posibilidad se concibe como determinante para la ordenación territorial, evitando con la administración del esparcimiento que las ciudades se queden vacías de la nobleza pudiente, que huya, llevándose sus familias y riquezas, a otros entornos más amables, como por ejemplo Madrid (Jovellanos [1790], 1930: 179). Insiste Jovellanos en que se trata de organizar la evidencia de que «el pueblo que trabaja (...) no necesita que el Gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse» Jovellanos [1790], 1930: 177. Sin embargo, todo ello sometido a un discreto pero atento ordenamiento.

En Francia, sin embargo, todo se hizo más explícito. Y es que los Cafés, que tuvieron primero su distribución de públicos de carácter profesional, a partir del XVIII se repartieron ideológicamente la clientela; sin esa distribución no se comprenden algunos episodios concretos que ilustran la complejidad pero también la irredención de esa distribución. Los debates artísticos y filosóficos de los Ilustrados se hacen cada vez más explícitamente políticos, pese a tener los mismos interlocutores, y la armonía argumentativa de las disertaciones deviene en exasperación. En lo que respecta a la Revolución de 1793, Victor Hugo supo llegar a una descripción muy ajustada, poniéndola en boca de Marat, del papel de los Cafés en el proceso que

desembocó, en una mesa del Procope, en la ruptura entre Danton y Robespierre:

«No veis el verdadero peligro; el verdadero peligro está en los cafés y en los garitos. El café de Choiseul es jacobino; el café de Patin es realista; el café de la Cita combate a la guardia nacional; el café de la puerta de San Martín le defiende; el café de la Regencia está contra Brissot, el café de Carazza le es favorable; el café Procope jura por Diderot; el café del Teatro francés jura por Voltaire; en la rotonda se rasgan los asignados; los cafés del barrio de San Marcelo están furiosos; el café Manouri mueve la cuestión de las harinas; en el café de Foy hay mucho estrépito y borracheras, y en el pórtico zumbidos de los tunos de la Bolsa. Estos son los peligros serios» (Victor Hugo, 1965: 161).

Todas aquellas dudas palidecen ante la evidencia de que el Café, a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, es ya reconocido no solo como un centro de la vida social urbana sino también como epicentro de sus transformaciones, y el poder obra en consecuencia.

Quizá sea en la primera novela de Benito Pérez Galdós, *La Fontana de Oro*, donde más claramente se aprecia el Café como ámbito invisiblemente decisivo, ideologizado e intervenido políticamente, así como ámbito fundacional también de una nueva tentativa de relacionar la escritura y la realidad. Pérez Galdós, que coincide con Larra en iniciar su escritura mirando al Café para crear este desafío a la novela costumbrista que todavía dominaba las letras españolas; un desafío en que, en cambio, sí reconoce al articulista de costumbres Larra como precedente, cosa lógica, ya que el mismo Larra supo entrever esta exigencia en su momento:

«El genio infalible que como escritor de costumbres no dudaremos en poner a la cabeza de los demás es Balzac, después de admirado el cual, pues no puede ser leído sin ser admirado, puede decir el lector que conoce la Francia y su sociedad mo-

derna, árida, desnuda de preocupaciones, pero también de ilusiones verdaderas, y por consiguiente desdichada, asquerosa a veces y despreciable, y por desgracia ¡cuán pocas veces ridícula! Balzac ha recorrido el mundo social con planta firme, apartando la maleza que le impedía el paso, arañándose a veces para abrir camino, y ha llegado a su confín, para ver, asombrado allí, ¿qué?: un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada» (Larra, 1960: 542).

Esto fue precisamente lo que anheló Larra, porque lo sabía inalcanzable para su país y su tiempo, y lo que Galdós se propuso, porque ya lo intuía factible; y precisamente vuelve a los años de Larra, a los años de la primera tragedia del liberalismo español, para afrontar su propio reto desde la novela, que lo hacía concebible.

Pero hay un detalle en la historia del texto que no debe pasar inadvertido: publicada en diciembre de 1869 con fecha de 1870, los dos primeros capítulos de aquella primera novela de Galdós fueron refundidos por el autor y publicados como artículo costumbrista en *El Correo de España* en 1871,⁶ —donde ya había publicado otros cuadros de costumbres concebidos como tales expresamente, como «Mi calle»— bajo el mismo título del primer capítulo de la novela: «La Carrera de San Jerónimo en 1821», y con notables variantes que hacen ambiguo el fechado de las reflexiones galdosianas, y hacen pensar más que en una difusión editorial publicitaria en una auténtica actualización de ciertas caracterizaciones al contexto postrevolucionario de 1868 que no habían podido incorporarse a la edición de *La Guirnalda*. Las modificaciones no afectan solamente al estilo, o a la reescritura del texto como artículo —aunque sin la prosa

⁶ Cabe señalar también que, a partir de la edición de 1871 en la Imprenta Noguera y Castellano, Galdós cambia el final de su novela, que pasa de feliz a trágico. M^a. Pilar Palomo, parece que tras notables pesquisas luchando contra la inaccesibilidad de diversas bibliotecas, consiguió reconstruir la compleja cronología de la primera obra de Galdós y del artículo en que refundió sus dos primeros capítulos, rescatándolo y reeditándolo como apéndice de «El artículo costumbrista y *La Fontana de Oro*», en VV. AA., 1999: 39-54.

periodística costumbrista es incomprensible el primer movimiento novelístico galdosiano, cosa que dificulta apreciar la no inclusión de este «artículo» como tal en el corpus canónico de su obra no novelística—, por tanto, suprimiendo la presentación de la trama argumental y la acción narrativa, sino que, sobre todo, actualizan gracias a añadidos y supresiones el carácter sociopolítico en presente (de 1871) del artículo, insistentemente enunciado en el nuevo texto: «Pero no nos apartemos de nuestro período», señala una de las variantes, aportada justo después de narrar el destino de exilios, persecuciones y muertes que esperaba a aquella juventud de 1820, cuya memoria Galdós trata de convertir en legado para la juventud del no menos problemático último tercio del siglo, intención que también advierte para la novela el preámbulo del autor en la primera edición. Esto permite pensar en el Café como espacio privilegiado por Galdós por su atemporalidad crítica, convirtiéndolo en piedra de toque transgeneracional, mostrando también su funcionamiento y crisis como aviso a los nuevos hombres de Café y de toda la sociedad española de 1870.⁷ Aquel artículo, pues, ligaba todavía más a Larra —y cervantinamente, además— la perspectiva abierta por Galdós para la literatura como «hija de la experiencia y de la historia y faro por tanto del porvenir.»

La Fontana de Oro inaugura, de manera doble, la obra galdosiana y también su periodo histórico, que habría de culminar en los *Episodios nacionales*, de cuya articulación puede considerarse un sólido ensayo. Son especialmente interesantes al respecto los dos primeros capítulos, donde realiza un agudísimo fresco de la Carrera de San Jerónimo durante el trienio liberal y

⁷ El fragmento añadido por Galdós prosigue: «La juventud de 1820 tenía mucha fé y mucha confianza; y si no fué muy fecunda, hay que atribuirlo á que entonces, la explanación de los principios tropezaba con el inconveniente de la ignorancia del pueblo, que no lo[s] conocía y los bastardeaba. Entonces era nueva la teoría y la práctica de la libertad; y si los ardientes propagadores de aquellas nobles ideas cometieron errores, deploremos su inexperiencia tan solo; que esos errores eran motivados por la exageración de un generoso movimiento hacia el bien.» Pérez Galdós, Benito, 1970: cit. en apéndice de Palomo, María Pilar: 53.

el funcionamiento de los clubes patrióticos instalados en sus Cafés, que desmentirían la imagen de un Galdós primerizo y narrativamente todavía algo torpe, puesto que muestran su gran esfuerzo por engarzar la tradición novelística del realismo con la tradición periodística costumbrista precisamente para, reinscritas sus energías, superar el modelo novelístico costumbrista (más bien moralista) del XIX español. No puede sorprender que este engarce se de precisamente en la presentación del Café que da título a la obra, así como a la caracterización de su público, de sus intenciones, de sus inquietudes, de su compromiso político... y de sus infiltrados. En este sentido, es la alusión al Café como mentidero la que en primer lugar debe considerarse. Cabe recordar que los mentideros eran, desde el Madrid de los Austrias, espacios públicos —plazuelas, escalinatas, etc., como las gradas del convento de San Felipe, en la Puerta del Sol, junto a la Plaza Mayor, que era el más concurrido y célebre de la época, «capitolio de la chismografía política y social» según Galdós (1970: 10)— donde se organizaban corrillos de gente ociosa que propagaban chismorreos o noticias urbanas sin contrastar o sencillamente falsas, sitios «de donde salen las nuevas primero que los sucesos» según Vélez de Guevara. Baker (1998: 2) ha señalado como estos mentideros se habían convertido en un espacio de sociabilidad popular inquietante para el poder de un imperio que comenzaba a irse a pique, tanto porque las conjeturas afectaban a la vida privada de personajes públicos como, porque de ellos surgían comentarios de las derrotas políticas y militares. No es el hecho de que de ellos partiesen falsedades, sino sobre todo conjeturas políticas, además realizadas por gente que hasta entonces había quedado apartada del debate público, lo que preocupó al poder, que no tardó en someter a vigilancia los mentideros. Cuando, ya en la época borbónica, el Café toma su relevo, intensificando su función política abierta al integrar a las capas populares que en los mentideros se reunía, propiciando el encuentro entre diversos estratos socioeconómicos y también su capacidad de enunciación del descontento y de movilización de grupos de personas, esta vigilancia no sólo se intensifica, sino

que se hace todavía más sutil, transformándose en una intervención que, aprovechando las energías surgidas en los Cafés, pudiesen instrumentalizarlas. En este punto, los Cafés del centro de Madrid, como *La Fontana de Oro*, «el centro de reunión de la juventud ardiente, bulliciosa, inquieta por la impaciencia y la inspiración, ansiosa de estimular las pasiones del pueblo y oír su aplauso irreflexivo. Allí se había constituido un club, el más célebre e importante de aquella época», se vuelven decisivos, en tanto que en ellos, los clubs, que comenzaron siendo cátedras elocuentes y palestra de la discusión científica, salieron del círculo de sus funciones propias, aspirando a dirigir los negocios públicos, a amonestar a los gobiernos e imponerse a la nación. En este terreno fue fácil que las personalidades sucedieran a los principios, que se despertaran las ambiciones y, lo que es peor, que la venalidad, cáncer de la política, corrompiera los caracteres. Los verdaderos patriotas lucharon mucho tiempo contra esta invasión. El absolutismo, disfrazado con la máscara de la más abominable demagogia, socavó los clubs, los dominó y vendiólos al fin (Galdós, 1970: 17-18).

Los Cafés se convierten en decisivo escenario de una representación pública que promueve una ficción política determinante en el control social y en la acción política real; y en dicho escenario se desarrolla una lucha a medida que se crea su posibilidad, donde la persuasión y la propaganda son utilizadas por unos como armas nobles, por otros como engaño y trampa.

Como en *La Fontana* se agitaban las pasiones del pueblo, el Gobierno permitía sus excesos para amedrentar al Rey, que era su enemigo. El Rey, entretanto, fomentaba secretamente el ardor de *La Fontana*, porque veía en él un peligro para la Libertad. La tradición nos ha enseñado que Fernando corrompió a alguno de los oradores e introdujo allí ciertos malvados que fraguaban motines y disturbios con objeto de desacreditar el sistema constitucional. Pero los ministros, que descubrían esta astucia de Fernando, cerraban *La Fontana*, y entonces ésta se irritaba contra el Gobierno y trataba de derribarle. Fomentaba el

Rey el escándalo por medio de agentes disfrazados; ayudaba el club a los ministros; éstos le herían; vengábase aquél, y giraban todos en un círculo de intrigas, sin que los crédulos patriotas que allí formaban la opinión conociesen la oculta trascendencia de sus disputas (Galdós, 1970: 30).

Así es como un parroquiano más del Café, don Elías Orejón, se convierte en invisible factor desencadenante de ciertas revueltas, oportunamente remuneradas al propietario del local cuando este se queda vacío. Elías Orejón, cuyo nombre significa alguna cosa más que una humorada galdosiana, no sólo era un espía del absolutismo, sino inductor de agitaciones mínimas que, reverberadas de mesa en mesa, de discusión en discusión, llevaban a la calle las tensiones políticas de *La Fontana*. De poco servía que algunos parroquianos supiesen de su condición: la trama inextricable resultaba imparable, precisamente, porque nadie respondía de ella, sino que su origen se disolvía entre las tertulias como los azucarillos en las tazas. Remover un café no es lo mismo que agitar un Café, pero se le parece: para ingerir la negra infusión es necesario que esté endulzada, pero que el azúcar no se perciba más que como sabor, no como arenilla entre la lengua y el paladar; para promover una revuelta o un disturbio no eran necesarias grandes proclamas de gritos agitadores, bastaba que unas cuantas frases desencadenasen un torrente verbal falsamente espontáneo. Como Robespierre, el gato del amo del Café cuyos ojos brillan en la penumbra cuando se excita su atención por algún detalle mismamente modificado en su entorno, Elías Orejón, para escuchar mejor, está oculto en el silencio, a la vista de todos: «Frente por frente al mostrador, y en el más oscuro sitio del café, principió a destacarse una figura humana, invisible hasta entonces. Esta persona salía de la sombra» (Galdós, 1970: 32).

Sólo se perciben sus movimientos por quienes se hallasen al corriente de su función, o por quién mire a los rincones de la realidad cuando su fragor está en otro lugar. Este es el gran acierto de Galdós: hace que la mirada permanezca en el Café

cuando se queda aparentemente vacío, mientras los grandes acontecimientos suceden en otra parte, olvidando ya que había sido en el Café donde se había puesto en movimiento.

Larra lo intuyó, y sin él Galdós no lo habría podido desarrollar: después de tanto esforzarse por recoger las palabras, la gran lección del realismo fue que quizá eran más interesantes los movimientos, especialmente los imperceptibles. En el tránsito del siglo XVIII al XIX ha quedado clara la politización del Café literario. Por todo ello, llega concluir Leon-Paul Fargue que:

«Creemos falsamente que las corrientes de opinión tienen su fuente en las salas de redacción, en el Parlamento, (...) en realidad, los asuntos de Francia germinan y se desarrollan a la vista de todo el mundo, en un café, por encima de las consumiciones, bajo la vigilancia inofensiva y probablemente necesaria de los mozos» (Fargue, 1942: 121).

Hay un desacomodo del parlamentarismo, un posicionamiento constante que debe al Café su pluralismo. Abierto de par en par la complejidad de la sociedad, la recoge plenamente y le da espacio y voz. Sin embargo, una afirmación como la ramoniana:

«Cuando el hombre es libre e inofensivo es cuando entra en el Café pues en la tribuna no es libre, ya que en ella se tiene que halagar el sectarismo del público, ni es inofensivo porque puede arrastrar desde ella a la acción violenta e inconcusa a la multitud que lo escucha» (Gómez de la Serna, 1960: 10).

Resulta inapropiada para pensar lo que sucedía en los Cafés a finales del siglo XVIII y el siglo XIX, e incluso a comienzos del XX, expresando más bien un deseo que el mismo Ramón sabe incumplido, incumplible. Esa politización permanecerá todavía durante más de un siglo, llegando hasta los existencialistas franceses; pero más allá del *engagement* hay otra significación oculta y más perdurable de esta politización: su completa reresentatividad, tan evidente como ambivalente: en

las mismas mesas del Café Flore fueron concebidas *Action Française* y *Le Temps Modernes*.

Sin embargo, no se renuncia a la indominabilidad irreducible pero también aislada, casi utópica de la vida ciudadana en el Café. Cuando Ramón (1999: 9) propone que «si hay una institución independiente lo es el café. Seamos senadores vitalicios del café», traza una frontera con la vida ciudadana precisamente para recuperar la libertad que esa misma vida ciudadana está perdiendo, para restaurarla, para devolvérsela en un espacio fronterizo que, siendo ciudad, se distancie tanto de sus estructuras rígidas y sus costumbres enquistadas como de su inminente desbordamiento de lo importante en favor de lo urgente, sus prisas argumentales y sus cuestiones inderogables. Sin embargo, la trascendencia de este ámbito sobrepasa la dimensión de su propia ciudad para extenderse hacia la estructura del mismo estado. Si «el Café es el consejo de Estado de los hombres, que nadie va a consultar y que dirían la palabra definitiva sobre cada asunto», y «el café siempre se está ofreciendo a nosotros y no necesita su ámbito tan confortable como el de las Cámaras el que seamos Diputados o Senadores» (Gómez de la Serna, 1999: 206), es en virtud de un desplazamiento de la misma noción parlamentaria que, desde la calle misma, piense en su manera de intervenir distanciándose de usos legitimados previamente.

Sin duda, la certeza de la existencia de ese consejo invisible tiene como límite y condición que todos o casi todos los habituales de un local puedan llegar a ponerse de acuerdo, cosa que casi nunca sucederá en la menos institucional de las instituciones, y que, cuando sucede, la somete a dinámicas de militancia —estética, política,— de consecuencias profundas. No en vano, Claudio Magris considera que, de hecho, la pluralidad de los parroquianos es una condición irrenunciable del Café, y su pérdida es irreparable, destructora del Café como idea:

«Pseudocafés son aquellos en los que sienta sus reales una única tribu, poco importa si de señoras bien, de jovencuelos de bonitas esperanzas, grupos alternativos o intelectuales al día.

Toda endogamia es asfixiante; incluso los *colleges*, los campus universitarios, los clubs exclusivos, las clases piloto, las reuniones políticas y los simposios culturales son la negación de la vida, que es un puerto de mar» (Magris, 1999: 15-16).

Necesitamos tener presente esta doble consideración, ya que por un lado supone un repliegue de la ciudad hacia sí misma, una interrupción de la ciudad por sí misma que le permita pensarse, hablar y hablarse de sí misma, debatirse, discutirse, y por otro lado habla de la necesidad misma de interrupción, de repliegue, de reflexión como punto de fuga la complejidad, incluso sin debate, en el soliloquio sin ruido inmediatamente previo a un grito. La ciudad se interrumpe a sí misma para escucharse en una institución cansada de las demás; de la misma manera que como institución burguesa se opuso a la aristocracia, como institución ciudadana se opone a la institucionalización misma. Lo cual es profundamente revolucionario y absolutamente moderno y caracteriza la práctica totalidad de las grandes capitales culturales europeas.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Edward, 1998, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Barthes, Roland, 2004, *Michelet*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Camba, Julio, 1934, «*El café y la revolución*», *Haciendo de República*, Madrid, Espasa Calpe.
- Catelli, Nora, 2001, *Testimonos tangibles*, Barcelona, Anagrama.
- Darnton, Robert, 2006, «Els intel·lectuals als arxius de la policia: la República de les Lletres» en: *La gran matança de gats i altres episodis de la historia cultural francesa*, (trad. cat. de Manuel Ardit), Valencia, Universitat de València.

- Darnton, Robert, 1982, «The High Enlightenment and the Low-Life of Literature», en: *The Literary underground of the Old Regime*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Harvard University Press.
- De la Bretonne, Restif, 1999, *Les Nuits de Paris*, en *Paris le Jour, Paris la Nuit*, París, ed. de Daniel Baruch.
- Delon, Michel, 2004, *Album Diderot*, París, Gallimard.
- Diderot, Denis, 2000, *El sobrino de Rameau*, Madrid, Cátedra.
- Edmiston, William, 1994, «Public protection or Social repression? Restif de la Bretonne and the Role of the State», *South Atlantic Review* vol. 59, n. 1.
- Escobar, José, 1973, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española.
- Escobar, José, 1972, «El Pobrecito Hablador de Larra y su intención satírica», en: *Papeles de son Armadans LXVI*, Madrid/Palma de Mallorca.
- Fargue, Leon-Paul, 1943, *Refuges*, París, Émile-Paul Frères.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1960, *Pombo. Biografía del celebre Café y de otros Cafés famosos*, Barcelona, Ed. Juventud.
- Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, 1998, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- Hugo, Víctor, 1965, *El Noventa y tres*, Barcelona, Editorial Lorenzana.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, 1930, *Obras escogidas*, Madrid, Imprenta La Rafa.
- Larra, Mariano José, 1997, *Figaro*, Barcelona, Crítica.
- Larra, Mariano José, 1960, *Obras, I*, Madrid, Biblioteca de Autores españoles.
- Magris, Claudio, 1999, *Microcosmos*, Barcelona, Anagrama.
- Mercier, Louis-Sebastien, 1783-1788, «Préface», *Tableau de Paris. (Nouvelle édition corrigée et augmentée, 12. Vol)*, Amsterdam.
- Michelet, Jules, 1961, *Histoire de la France (vol. XV, cap. 8)*, París, Editions Boutan-Marguin; cit. en: Roland Barthes, 2004, *Michelet*, Madrid, F. C. E.
- Montesquieu, 2000, *Cartas Persas*, Madrid, Alianza.
- Moura, Jean; Paul Louvet, 1929, *Le Café Procope*, París, Perrin.
- Pellisson, Maurice, 1970, *Les Hommes de Lettres au XVIII^e siècle*, París-Ginebra, Slatkine Reprints.

- Pérez Galdós, Benito, 1970, *La Fontana de oro*, Madrid, Alianza.
- Pla, Josep, 2004, *El primer quadern gris. Dietaris 1918-1919*; ed. y fac-símil al cargo de Xavier Pla, Barcelona, Destino.
- Pla, Josep, 1979, *Notes de Capvesprol, Obra Completa. vol. XXXV*, Barcelona, Destino.
- «Prensa», *Enciclopedia*, 1969, Madrid, Guadarrama.
- Steiner, George, 1994, *La idea d'Europa*, Barcelona, Arcàdia.
- Stierle, Karlheinz, 2001, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, /trad. fr. Marianne Rocher-Jacquín), París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Vazquez, María Esther, 1996, *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.
- VV.AA. 1999, *Textos y Contextos de Galdós*, (Ed. de John W. Kronk y Harriet S Turner), Madrid, Castalia.
- Voltaire, 1968, *Diccionario filosófico portátil*, Barcelona, Vergara.



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



Instituto Universitario de
Historia Simancas
Universidad de Valladolid