







# Arte y Memoria<sup>6</sup>



# Arte y Memoria<sup>6</sup>

**ajm** Grupo de Investigación  
**Arte y Memoria**

Instituto de Patrimonio y Humanidades  
de la Universidad de Zaragoza (IPH) (España)

—  
Universidad de Ibagué (Colombia)



Observatorio Aragonés  
de Arte en la Esfera Pública

*Grupo OAAEP, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER*



Cofinanciado por  
la Unión Europea

Programa Fondo Europeo de Desarrollo Regional Aragón 2021-2027  
*Construyendo Europa desde Aragón*



Departamento de Educación,  
Ciencia y Universidades



Servicio de  
publicaciones  
Universidad Zaragoza

Todos los artículos publicados en este libro son sometidos previamente a una revisión doble y ciega de miembros del consejo científico editorial, expertos reconocidos en la materia. El IPH, la Universidad de Ibagué y la dirección editorial no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

Volumenes anteriores disponibles en:  
[fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria](http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria)

**am** Grupo de Investigación  
**Arte y Memoria**

#### Co-edita:

Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (IPH) (España)  
Universidad de Ibagué (Colombia)  
Primera edición: Zaragoza, mayo de 2024

#### Colabora:

Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP)

#### Dirección Editorial y coordinación:

José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán

#### © De los textos sus autores:

Carlos Campelo Gaínza  
José Prieto Martín  
Vega Ruiz Capellán  
Fabiane Cristina Silva dos Santos  
Óscar Navajas Corral  
Sofía Sánchez Giménez  
César Augusto Velandia Silva  
Andrea Chávez Triviño  
Harold Fabián Murcia Moreno  
Eduardo Peñaloza Kairuz

Laura Sofía Medina Lozano  
Alejandro Aldana Rodríguez  
Sandra Milena Alba Sanabria  
Pedro Luis Hernando Sebastián  
Belén Díez Atienza  
Santiago Martínez Ferrer  
Natalia Juan García  
Liliana Fracasso  
Jeffer Chaparro Mendivelso  
Carmen M. Zavala Arnal  
Susana Sarfson Gleizer

#### © De las imágenes sus autores:

Carlos Campelo Gaínza  
José Prieto Martín  
Vega Ruiz Capellán  
MSV. [www.museosalvadorvictoria.com](http://www.museosalvadorvictoria.com)  
Fabiane Cristina Silva dos Santos  
Archivo de Mateo Andrés  
Archivo Museo de la gente Sergipana  
Sofía Sánchez Giménez  
Beuf  
Vélez Posada  
Birchall  
Andrea Chávez Triviño  
Roulin y Boussingault  
David Rumsey Historical Map Collection  
y Gómez Gutiérrez  
Correa Restrepo, a partir de West y Clavijo  
Archivo General de la Nación  
Natalia Juan García

Fondo Cultural Cafetero  
[www.revistacredencial.com/historia/temas/la-mineria-colonial-y-republicana](http://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-mineria-colonial-y-republicana)  
Randolph  
César Augusto Velandia Silva  
Pedro Luis Hernando Sebastián  
Library of Congress. [www.loc.gov/item/2021670142/](http://www.loc.gov/item/2021670142/)  
Brest métropole océano communauté urbaine.  
L'art en ligne. Dix oeuvres le long de la première  
ligne du tramway  
Liliana Fracasso  
SDP  
IGAC  
Red de lo patrimoniable  
Carmen M. Zavala Arnal  
Diputación Provincial de Huesca  
[pirineos-sur.es/el-festival/espacios/](http://pirineos-sur.es/el-festival/espacios/)  
Susana Sarfson Gleizer

**Cómo citar esta obra:** Prieto Martín, J. y Ruíz Capellán, V. (Ed.). (2024). *Arte y Memoria* (Vol 6). Universidad de Zaragoza, Universidad de Ibagué. <https://doi.org/10.35707/9788410169142>

**Imagen de portada:** “Minas de Plata de Santa Ana. Provincia de Mariquita”, acuarela por Henry Price (1852). Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2021670142/> [1] y “Mapa de la audiencia del Nuevo Reino de Granada” por Michiel Colijn (1622). John Carter Brown Library. <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/s/ey4jzm> [2]

**Diseño y maquetación:** JoaquínJPG

**Impresión:** TerueliGRáfica

**Depósito legal:** Z-2256-2023

**ISBN impreso:** 978-84-10169-11-1 **digital:** 978-84-10169-14-2

**DOI:** <https://doi.org/10.35707/9788410169142>



<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Presentación</b>            José Antonio Mayoral (Rector Magnífico de la Universidad de Zaragoza) ..... 11            Juan José Torrente Rocha (Universidad de Ibagué) ..... 13            Concha Lomba (Directora del Instituto de Patrimonio y Humanidades) ..... 17         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Introducción / Introduction</b> ..... 19            José Prieto Martín (Investigador principal del grupo)         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Modos y configuraciones sobre museos y territorio en Aragón: estado de la cuestión</b> ..... 31            Carlos Campelo Gaínza         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Artífices del Museo Salvador Victoria. Motor de desarrollo y elemento de identidad cultural de Rubielos de Mora (Teruel)</b> ..... 43            José Prieto Martín   Vega Ruiz Capellán         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Lugar y memoria. Rescate de la identidad en el Museo de la gente Sergipana y Museo Casa Cora Coralina a partir de las nuevas tecnologías</b> ..... 65            Fabiane Cristina Silva dos Santos (Bia Santos)         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Memoria de un territorio musealizado. El Parque Cultural del Maestrazgo</b> ..... 79            Óscar Navajas Corral   Sofía Sánchez Giménez         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>De la minería colonial de la “Ciudad perdida” de Falan (Colombia) ¿Hacia un proyecto cultural sostenible? (parte 1)</b> ..... 95            César Augusto Velandia Silva   Andrea Chávez Triviño   Harold Fabián Murcia Moreno            Laura Sofía Medina Lozano   Alejandro Aldana Rodríguez   Sandra Milena Alba Sanabria            Eduardo Peñaloza Kairuz         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>El patrimonio cultural como herramienta contra la despoblación. Algunas acciones realizadas en la provincia de Teruel</b> ..... 131            Pedro Luis Hernando Sebastián   Belén Díez Atienza         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro (CIDA), un espacio de creación de arte contemporáneo</b> ..... 151            Santiago Martínez Ferrer         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Les Ateliers des Capucins en el distrito cultural de Brest y su engarce en el territorio</b> ..... 175            Natalia Juan García         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Anastilosis de un lugar: morfología territorial diacrónica (2017-1938) y prácticas artísticas en el Pardo Rubio – cerros orientales de Bogotá</b> ..... 189            Liliana Fracasso   Jeffer Chaparro Mendivelso         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Los festivales de música en Aragón: transferencia del conocimiento y promoción del territorio rural</b> ..... 207            Carmen M. Zavala Arnal         </li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <b>Festivales de música antigua, ¿una contribución para frenar la despoblación?</b> ..... 223            Susana Sarfson Gleizer         </li> </ul>	

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11



# Presentación<sup>01</sup>

am<sup>6</sup>  
Arte y Memoria 6

**José Antonio Mayoral Murillo**  
*Rector Magnífico de la Universidad de Zaragoza*

La colección Arte y Memoria, impulsada por el grupo de investigadores del mismo nombre, cuyo núcleo lo integra profesorado del Campus de Teruel, se inició en 2012 y desde entonces se han publicado los cinco primeros libros de la serie.

Analizando la historia de esta colección hay que reconocer que su progresión no puede dejar de sorprendernos. Este sexto libro afianza la proyección internacional de la publicación y su apuesta por la calidad, en este caso todos los artículos del mismo han sido sometidos a revisión por pares.

Nos encontramos ante una publicación con una clara línea argumental, desarrollada a través de una visión transversal del patrimonio. La visión del patrimonio como recurso, línea argumental de esta sexta entrega, no es nueva, ya que se integra en el objetivo octavo de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, pero en este libro se afronta de un modo particular, tratando de usar el patrimonio como una palanca sostenible para crear oportunidades en las zonas despobladas.

Otra de las diferencias de este libro frente a enfoques previos es la visión multifactorial del patrimonio y de las herramientas que genera. Así se pueden conocer las oportunidades de los museos, de las comunidades de arte y cultura, de los festivales musicales y de otras herramientas para crear conocimiento y oportunidades a partir del patrimonio.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

El patrimonio se muestra como un concepto inclusivo, capaz de aunar arte con historia y ciencia, capaz de transitar desde el patrimonio natural, hasta el inmaterial a través de la historia y las manifestaciones artísticas más convencionales.

Tampoco se olvida la dimensión global de la cultura como medio para desarrollar los Objetivos de Desarrollo Sostenible, así encontramos ejemplos de Francia, Brasil y Colombia, estos dos últimos a partir del trabajo de grupos de investigación de estos países, grupos con los que el grupo Arte y Memoria de nuestra universidad ha empezado a colaborar.

No se trata pues de convencer a los convencidos, sino de mostrar a una buena parte de nuestra sociedad que, al igual que otras disciplinas, el arte, la cultura y su memoria son capaces de generar resultados susceptibles de ser transferidos a la sociedad para crear desarrollo y oportunidades.

No me queda sino agradecer el esfuerzo de los coordinadores de la colección y de todas las instituciones que la apoyan.

# Presentación<sup>02</sup>

am<sup>6</sup>

Arte y Memoria 6

**Juan José Torrente Rocha**  
*Universidad de Ibagué*

El arte y la memoria están entrelazados en un diálogo eterno. El arte se erige como un testigo silencioso, la memoria como un eco persistente. A través del arte, damos forma a nuestras experiencias, emociones y visiones del mundo; y en ese acto de creación dejamos una huella indeleble que se convierte en un testimonio vivo de nuestra existencia. La memoria, por su parte, actúa como un guardián incansable, preservando los momentos, las historias y las voces que de otro modo se perderían en el laberinto del olvido. Juntos, el arte y la memoria, nos invitan a contemplar el pasado con nuevos ojos, a reinterpretar el presente con sensibilidad renovada y a imaginar el futuro con una esperanza alimentada por la continuidad de nuestras narrativas colectivas.

Ante el lector se presenta un libro que ofrece una visión integral de cómo el patrimonio cultural puede ser utilizado como herramienta para enfrentar la despoblación, destacando la importancia del arte y la memoria en la revitalización de comunidades rurales. A través de diversos casos de estudio, se evidencia el potencial transformador del patrimonio cultural en la construcción de identidad y en la promoción del desarrollo sostenible.

En *Arte y Memoria VI* exploramos la profunda conexión entre ambos, descubriendo cómo el arte se convierte en un puente hacia el pasado, un reflejo del presente y un faro hacia el futuro. Por eso, este libro es el resultado de una articulación de

seis campos de investigación que abordan diversos aspectos del patrimonio cultural y su impacto en la lucha contra la despoblación. Desde el análisis del museo como herramienta para rescatar la identidad local hasta la promoción de la creación artística contemporánea en áreas rurales, este volumen ofrece una amplia panorámica de iniciativas y proyectos que buscan revitalizar los asuntos comunitarios por medio del arte y la cultura.

Inicia con un acercamiento a la figura del museo como motor de desarrollo rural, primer campo en el que se destacan casos como el Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Salvador Victoria en Rubielos de Mora, y su estrategia para la generación de valor añadido a la localidad y a la dinamización del territorio. En la misma línea, el segundo campo de investigación aborda la memoria del territorio musealizado y la gestión social para un desarrollo cultural, económico y sostenible a través del caso del Parque Cultural del Maestrazgo en Teruel. También se comparte una mirada de la minería colonial de la “Ciudad Perdida” de Falan (Colombia) planteando cuestiones sobre la posibilidad de un turismo científico y sostenible.

A continuación, se presenta el patrimonio cultural y la construcción de la identidad como tercer campo de investigación, en el que se destaca el patrimonio cultural aragonés como instrumento clave para construir el sentido de identidad de las comunidades locales. La cuarta línea de investigación se centra en las nuevas iniciativas de gestión cultural en zonas rurales, como es el caso del Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro en Albalate del Arzobispo mediante el cual se impulsa el arte como motor de desarrollo local.

Distritos Culturales y Morfología del Territorio es el quinto campo de investigación, cuyo principal argumento gira en torno a la relevancia de los distritos culturales y la morfología del territorio para comprender los procesos diacrónicos y repensar el patrimonio cultural, mostrando como ejemplos el distrito cultural de Brest en Francia y el caso del Pardo Rubio en Bogotá, Colombia. Finalmente, se aborda el patrimonio inmaterial, y en especial la difusión de la música en el mundo rural y en festivales de música antigua y su importante rol para el desarrollo cultural y social.

El logro de esta obra no habría sido posible sin la iniciativa de colaboración entre instituciones que representan regiones similares, aunque en distintos puntos de la

geografía mundial, que establecieron un puente entre investigadores de alto nivel que comparten intereses, motivaciones y compromisos similares por los territorios en los que habitan. Esta publicación está coeditada por el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (IPH) (España) y por la Universidad de Ibagué (Colombia), gracias al convenio firmado por ambas universidades, con la colaboración del Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP) de la Universidad de Zaragoza.

En este fascinante viaje a través del arte y la memoria, nos sumergiremos en un océano de emociones, conocimientos e historias que se entrelazan y se alimentan mutuamente con la experiencia sensible de los investigadores, como si se unieran en cada página el majestuoso Ebro y el exuberante Magdalena. Desde las tierras de Teruel en España hasta las regiones del Tolima en Colombia, los autores exploran la profundidad de los conceptos para despertar la empatía del lector hacia las narrativas y testimonios que resuenan en cada lienzo, escultura o melodía, presentando a la vez argumentos sólidos respaldados por datos y análisis rigurosos de la realidad. La esencia de este libro se nos presenta como una ventana de esperanza encarnada en la vivencia y dedicación para desentrañar los misterios del pasado y revelar su impacto en nuestro presente hacia un futuro mejor.



**Concha Lomba Serrano**

*Directora del Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades  
Universidad de Zaragoza*

Para el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades constituye una gran satisfacción colaborar en la publicación de una nueva monografía, la sexta, de *Arte y Memoria*, fruto del empeño de un grupo de investigadores, docentes y profesionales por analizar las estrechas relaciones existentes entre la creación artística y la memoria histórica, un asunto sobre el que el proyecto liderado por José Prieto, un destacado miembro de nuestro Instituto, viene reflexionando desde hace tiempo. En esta ocasión, su trabajo avanza todavía más al consolidar su dimensión internacional incorporando a la Universidad colombiana de Ibagué como editora de la monografía junto a nuestro Instituto, una feliz colaboración fruto del convenio firmado entre ambas entidades el día 26 de enero de 2024.

El contenido de la monografía ha sido fruto de la reflexión que el proyecto desarrolla, porque si a lo largo de los cinco libros anteriores ya se prestaba atención al patrimonio más allá de su valor como expresión artística y cultural, revelando su evidente importancia para el territorio en el que se inserta, los diferentes artículos que componen la presente publicación se plantean en torno a una línea estratégica de extraordinaria actualidad y urgencia: el patrimonio cultural como herramienta contra la despoblación. En ese sentido, en el volumen se plantean una gran variedad de iniciativas y de proyectos transdisciplinares enfocados hacia un mismo fin, la revitalización del territorio rural a través de su patrimonio cultural y natural, una temática central en la actividad investigadora del IPH.

El arte y el patrimonio, vestigios de la memoria colectiva de los pueblos, se erigen hoy como elementos vertebradores de su cultura, sus tradiciones y sus señas de identidad a través del tiempo. Todo ello, nos lleva a contemplar las actuaciones destinadas a preservar el patrimonio cultural como eficaces estrategias de desarrollo económico y social, capaces de contribuir a la compleja tarea pendiente de frenar el fenómeno de la despoblación en las zonas rurales.

Las páginas que siguen están salpicadas de los nombres de varios investigadores de nuestro Instituto, tales como José Prieto (coordinador de la publicación) y Carlos Campelo, que analizan en sendos trabajos el museo y su impacto en el territorio rural; Pedro Luis Hernando y Belén Díez, cuyo trabajo en común se centra en el patrimonio cultural aragonés como instrumento contra la despoblación y como referente identitario; Natalia Juan, que estudia el distrito cultural de Brest (Francia) como engarce en el territorio, y Carmen M. Zavala y Susana Sarfson, con investigaciones sobre la música, su difusión y la creación de nuevas interpretaciones culturales y musicales en el mundo rural.

Nuestro más sincero agradecimiento al trabajo de todos los autores, en especial a José Prieto, porque a través del mismo contribuyen a crear una sociedad más solidaria e igualitaria, y a la Universidad de Ibagué, por compartir su interés por la vinculación entre Arte y Patrimonio.

**José Prieto Martín**

*Investigador principal del grupo  
Universidad de Zaragoza*

## INTRODUCCIÓN

En este sexto libro de la colección Arte y Memoria, proseguimos con nuestras investigaciones, todas ellas están muy vinculadas con las relaciones entre el arte y la memoria, y, en esta ocasión los artículos tendrán una línea estratégica de investigación principal: “el patrimonio cultural una herramienta contra la despoblación”, con una visión local y global.

Arte y Memoria VI se articula en seis campos. El primero, es acerca del museo y su impacto en el territorio rural, como herramienta contra la despoblación; y, el museo al servicio de la memoria colectiva para rescatar la identidad local mediante la incorporación y desarrollo de nuevas tecnologías. El segundo, trata sobre la memoria del territorio musealizado, con una visión integral referente a su patrimonio y a la gestión social de cara a un desarrollo cultural, económico y sostenible; y, sobre la memoria arqueológica del paisaje minero prehispánico y colonial, reconociendo los antecedentes históricos y cartográficos del lugar, dentro de un proceso de interpretación cultural que aproxime las acciones hacia un turismo científico y sostenible. El tercero, se refiere al patrimonio cultural aragonés como instrumento contra la despoblación y como elemento fundamental para construir el sentido de identidad de los miembros de esta comunidad. El cuarto, se ocupa de las nuevas iniciativas de gestión cultural en

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

el ámbito rural y la promoción de la creación artística contemporánea con un material extraído del territorio: el alabastro; generando experiencias artísticas que intentan vertebrar el territorio despoblado. El quinto, versa sobre los distritos culturales como engarce en el territorio; y, sobre la relevancia de la morfología del territorio y de la identidad narrativa para comprender los procesos diacrónicos y repensar el patrimonio cultural y la apropiación social del lugar. Y, el sexto se ocupa del patrimonio inmaterial (la música) su difusión en el mundo rural y los festivales de música antigua fuera de los circuitos urbanos destacando su contribución al desarrollo cultural y social.

Esta publicación esta coeditada por el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (IPH) (España) y por la Universidad de Ibagué (Colombia), gracias al convenio firmado por ambas universidades, para la coedición de los volúmenes 6 y 7. Además, colabora el grupo de referencia Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP) de la Universidad de Zaragoza.

Arte y Memoria VI se abre con tres artículos centrados en la primera línea de investigación. En el primero, Carlos **Campelo** analiza y aborda el tema del conocimiento de los museos y su impacto en el territorio aragonés, a lo largo de los últimos años, así como, las respuestas que se han dado por parte de las diferentes instituciones culturales en este sentido. La perspectiva de su investigación se basa en cómo se involucran los museos y los centros de interpretación en su entorno territorial, patrimonial e histórico con vistas a frenar la despoblación a través del desarrollo de estos organismos didácticos. Tiene en cuenta, las diferentes publicaciones que han emprendido este camino del cómo estos centros abogan por incentivar la no migración a través de estrategias y herramientas que los enlacen con su propio entorno. Y, la búsqueda de algunos ejemplos posibles en territorio aragonés, donde es evidente que se han ido desarrollando habilidades para trabar vínculos entre el patrimonio y su entorno humano/territorial. En el segundo, José **Prieto** y Vega **Ruiz** han entrevistado a los artífices del Museo de arte contemporáneo Fundación Salvador Victoria, ubicado fuera de los circuitos urbanos en Rubielos de Mora en la provincia de Teruel (España). Fue inaugurado el año 2003 y se ha mantenido durante estos 20 años gracias al empeño de sus artífices, al apoyo del Patronato de la Fundación Salvador Victoria. Y, a la labor gerente que han desempeñado los diferentes directores. Esta gestión y autogestión cultural ha supuesto una participación en la construcción de la memoria y en la vida cultural de Rubielos de Mora, debido a que el museo ha generado un valor añadido a la localidad, ha dinamizado el territo-

rio, es un motor de desarrollo, un elemento de identidad de la localidad. E impacta favorablemente en el territorio con un valor económico y social. Y, en el tercero, **Bia Santos**, toma como ejemplo dos museos brasileños: el Museo “da Gente Sergipana” en Sergipe y el Museo Casa Cora Coralina en Goiás, que buscan rescatar la identidad local mediante la incorporación de nuevas tecnologías y abogan por la importancia del rescate de la memoria colectiva como un conector de la identidad cultural y la preservación de la identidad local a través de iniciativas museísticas que integran nuevas tecnologías para rescatar la memoria colectiva y fortalecer el sentido de pertenencia de la población a su territorio.

La publicación continua con dos trabajos centrados en la segunda línea de investigación, en el primero, Óscar **Navajas** y Sofía **Sánchez**, trazan una mirada a un territorio musealizado *El Parque Cultural del Maestrazgo* en la provincia de Teruel (España), desde sus orígenes, en concreto rememorando la figura de Mateo Andrés y de los postulados de la Nueva Museología, hasta construir reflexiones sobre las oportunidades de futuro que posee para las comunidades de este territorio aragonés. Este parque fue una experiencia pionera a nivel nacional e internacional en la visión integral sobre el territorio y sus patrimonios, en la gestión social de cara a un desarrollo cultural y económico sostenible, así como en cuanto a la participación comunitaria y en 2023 se han cumplido sus veinticinco años. En el segundo César Augusto **Velandia**, Andrea **Chávez**; Harold Fabián **Murcia**; Eduardo **Peñaloza**; Laura Sofía **Medina**; Alejandro **Aldana**; y, Sandra Milena **Alba**, esbozan una mirada sobre la minería colonial (y prehispánica) en la “Ciudad perdida” del municipio de Falan, en la región del Tolima (Colombia), donde están los restos del Real de Minas de Santa Ana, actualmente tienen el potencial para emprenderse dentro de un proceso de interpretación cultural que aproxime las acciones hacia un turismo científico y sostenible que permee con el conocimiento de la comunidad. Apuestan por que sean estudiados y reconocidos los antecedentes históricos y cartográficos del lugar, así como de otras técnicas mineras de la misma época en el territorio colombiano. A través de los recursos de (documentación historiográfica, cartográfica y arqueológica), se sirven como medio para comprender los valores naturales y culturales del sitio patrimonial.

Después, prosigue con un estudio centrado en la tercera línea de investigación, donde Pedro Luis **Hernando** y Belén **Díez** analizan la importancia del patrimonio cultural como herramienta contra la despoblación, a partir de varios ejemplos de la provincia

de Teruel (España) valorando su incidencia. Así, unas instituciones (Santa María de Albarracín) participan mediante la financiación de trabajos de restauración de bienes muebles e inmuebles, paso previo a cualquier trabajo de puesta en valor. Otras (Museo de Arte Sacro, Parques Culturales, Comarcas) colaboran a través de la realización de investigaciones, estudios, catálogos y producciones culturales generadoras de experiencias artísticas que intentan vertebrar el territorio despoblado. Otras, se centran en la difusión y accesibilidad del patrimonio y en la memoria del territorio (Dinopolis, Parques Culturales). Y, algunas como la Universidad de Zaragoza con su grado en Bellas Artes integra el arte contemporáneo en zonas despobladas.

Posteriormente, continua con la cuarta línea de investigación que nos acerca a las nuevas iniciativas de gestión cultural en el ámbito rural y a la promoción de la creación artística, la aborda Santiago **Martínez**, presentándonos El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro, situado en Albalate del Arzobispo, en la Comunidad de Aragón (España), impulsor clave en los últimos años de este material, promoviendo la colaboración, investigación y desarrollo de nuevos productos en alabastro y fomentando especialmente el ámbito artístico y formativo ligado a las técnicas escultóricas. El arte en alabastro no solo cataliza el desarrollo rural, sino que también fortalece la identidad cultural y aspira a ser un motor para la sostenibilidad y el cambio en las comunidades rurales de los municipios que tienen explotación del alabastro.

A continuación, hay dos artículos sobre la quinta línea de investigación, en el primero, Natalia **Juan**, analiza el distrito cultural de Brest (Francia) que tiene como centro de toda su actividad creativa y creadora los denominados *Les ateliers des Capucins*. Se trata de un espacio público –operativo desde 2017- que no está *à ciel ouvert* sino a cubierto y en cuyo interior se aglutina una variada oferta cultural destinada a una amplia diversidad de públicos. Un lugar lleno de proyectos culturales donde se llevan a cabo numerosas actividades que suponen un renovado impulso para dinamizar esta zona de la ciudad la cual tuvo un uso industrial y previamente un pasado monástico que se reacondicionó a partir de 2005 para revitalizar una ciudad de firme vocación marítima y militar que a través de este proyecto apuesta por la cultura como un elemento de engarce en el territorio. Y en el segundo, Liliana **Fracasso** y Jeffer **Chaparro**, indagan en la relevancia de la morfología del territorio y de la identidad narrativa para comprender los procesos diacrónicos y repensar el patrimonio cultural. El caso de estudio es el *Pardo Rubio*, un área de Bogotá (Colombia), ubicada en una zona de alto valor urbanís-

tico, habitada por grupos sociales de ingresos bajos. La combinación de elementos de análisis morfológico y cualitativo dan cuenta de las formas de apropiación social del lugar, tanto en la construcción simbólica - explorados a partir de prácticas artísticas colaborativas - como factual. Se pone así de manifiesto las potencialidades de una metodología mixta que ofrece grandes posibilidades para la comprensión colaborativa del patrimonio cultural local.

Y, para terminar, veremos dos trabajos sobre el patrimonio inmaterial, sobre la música, su difusión y la creación de nuevas interpretaciones culturales y musicales en el mundo rural. Carmen M. **Zavala**, analiza la relevancia de los festivales de música en Aragón (España) en el entorno rural, destacando su contribución al desarrollo cultural y social. Observa un aumento significativo de estos festivales en las últimas décadas, con un enfoque en la preservación y difusión del patrimonio inmaterial y la creación de nuevas interpretaciones culturales y musicales. Señala que estos festivales no solo aportan beneficios económicos, sino que también son espacios para la experimentación social y la creación de identidades, permitiendo la interacción y formación de nuevas redes sociales y culturales, así como de transferencia de conocimiento musical. Y, Susana **Sarfson**, enfoca su artículo en los festivales de música antigua que se realizan en localidades pequeñas de España. Son eventos culturales importantes que movilizan recursos, atraen personas interesadas en la música, turismo y dan calidad de vida a la población estable de esas ciudades o pueblos. La recurrencia de estos festivales y su extensión a zonas aledañas promueven e impulsan la cultura e impactan favorablemente con valor económico y social. Los festivales escogidos en este trabajo, a modo de ejemplo, son cuatro: la Semana de música religiosa de Cuenca, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, el Curso y Festival de Música Antigua de Daroca y el Festival Muribalta-Ribera Alta del Ebro. Suponen un desarrollo para la interpretación musical, la investigación musicológica, la didáctica musical y la transferencia de la investigación ofreciendo puntos de encuentro de músicos y público en general.



**José Prieto Martín**

*Investigador principal del grupo  
Universidad de Zaragoza*

**Traducción**

*Centro de Lenguas Modernas (CULM)*

## INTRODUCTION

In this sixth book of the Art and Memory collection, we continue with our research. All of them are closely linked to the relationship between art and memory, and this time the articles will have a main strategic line of research: “cultural heritage as a tool against depopulation”, with a local and global vision.

Art and Memory VI is divided into six sections. The first is about the museum and its impact on the rural territory, as a tool against depopulation, and the museum at the service of collective memory to rescue local identity through the incorporation and development of new technologies. The second deals with the memory of the musealised territory, with an integral vision of its heritage and social management for cultural, economic and sustainable development and the archaeological memory of the pre-Hispanic and colonial mining landscape, recognising the historical and cartographic background of the place, within a process of cultural interpretation that brings the actions closer to a scientific and sustainable tourism. The third refers to Aragon’s cultural heritage as a tool against depopulation and as a fundamental element in building the sense of identity of the members of this community.

The fourth deals with new cultural management initiatives in rural areas and the promotion of contemporary artistic creation with a material extracted from the territory: alabaster, generating artistic experiences that try to vertebrate the depopulated region. The fifth is about cultural districts as a link in the territory and the relevance of land morphology and the narrative identity for understanding diachronic processes and rethinking cultural heritage and social appropriation of the place. Finally, the sixth deals with intangible heritage (music), its diffusion in the rural world and early music festivals outside the urban circuits highlighting its contribution to cultural and social development.

This book is co-published by the Institute of Heritage and Humanities of the University of Zaragoza (IPH) (Spain) and by the University of Ibagué (Colombia), thanks to the agreement signed by both universities for the co-publication of volumes 6 and 7. The reference group Aragonese Observatory of Art in the Public Sphere (OAAEP) of the University of Zaragoza has also collaborated.

Art and Memory VI opens with three articles focusing on the first line of research. In the first one, Carlos **Campelo** analyses and addresses the issue of museum knowledge and its impact on the Aragonese territory in recent years, as well as the responses of the various cultural institutions in this regard. The perspective of his research is based on how museums and interpretation centres are integrated into their territorial, patrimonial and historical environment with the aim of curbing depopulation through the development of these didactic organisations. It takes into account the different publications that have followed this path and how these centres work to promote non-migration through strategies and tools that link them to their own environment. It also looks for possible examples in the Aragonese territory, where it is evident that skills have been developed to link heritage and its human/territorial environment. In the second, José **Prieto** and Vega **Ruiz** interviewed the creators of the Salvador Victoria Foundation Museum of Contemporary Art, located off the beaten track in Rubielos de Mora in the province of Teruel (Spain). Inaugurated in 2003, it has been maintained over these 20 years thanks to the efforts of its creators and the support of the Board of Trustees of the Salvador Victoria Foundation as well as to the managerial work carried out by its various directors. This cultural management and self-management has meant participating in the construction of memory and in the cultural life of Rubielos de Mora, since the museum has generated added value to the town, has revitalised the area and is a motor for development, an element of identity of the town. It also has a positive impact on the territory adding economic and social value. In the third article Bia **Santos**

takes as an example two Brazilian museums: the Museum “da Gente Sergipana” in Sergipe and the Casa Cora Coralina Museum in Goiás, which seek to rescue local identity through the incorporation of new technologies and advocate the importance of rescuing collective memory as a link of cultural identity and the preservation of local identity through museum initiatives that integrate new technologies to rescue collective memory and strengthen the sense of belonging of the population to their territory.

The publication continues with two articles focusing on the second line of research. In the first, Óscar **Navajas** and Sofia **Sánchez** take a look at a musealised territory, the Maestrazgo Cultural Park in the province of Teruel (Spain), from its origins, specifically recalling the figure of Mateo Andrés and the postulates of the new museology, to construct reflections on the future opportunities it offers to the communities of this Aragonese region. This park has been a pioneering experience at national and international level in the integral vision of the territory and its heritage, in social management for sustainable cultural and economic development, as well as in terms of community participation, and celebrated its twenty-fifth anniversary in 2023. In the second, César Augusto **Velandía**, Andrea **Chávez**, Harold Fabián **Murcia**, Eduardo **Peñaloza**, Laura Sofía **Medina**, Alejandro **Aldana** and Sandra Milena **Alba**, outline a view of colonial (and pre-Hispanic) mining in the “Lost City” of the municipality of Falan, in the region of Tolima (Colombia), where the remains of the Real de Minas de Santa Ana currently have the potential to be integrated into a process of cultural interpretation leading actions towards a scientific and sustainable tourism that is imbued with the knowledge of the community. They are committed to the study and recognition of the historical and cartographic antecedents of the site, as well as other mining techniques of the same period in the Colombian territory. They use the resources available (historiographic, cartographic and archaeological documentation), as a means of understanding the natural and cultural values of the heritage site.

The book presents a study focusing on the third line of research, in which Pedro Luis **Hernando** and Belén **Díez** analyse the importance of cultural heritage as a tool against depopulation, based on several examples from the province of Teruel (Spain) and evaluate its impact. Some institutions (Santa María de Albarracín) participate by financing the restoration of movable and immovable property, a step that precedes any enhancement work. Others (Museum of Sacred Art, Cultural Parks, Counties) collaborate through research, studies, catalogues and cultural productions that generate artistic experiences in an attempt to reanimate the depopulated territory. Some others also focus on the dissemination and

accessibility of the heritage and the memory of the territory (Dinopolis, Cultural Parks). There is also the University of Zaragoza with its Fine Arts degree, which integrates contemporary art in unpopulated areas.

Then there is a fourth line of research that brings us closer to the new initiatives of cultural management in rural areas and the promotion of artistic creation. It is addressed by Santiago **Martínez**, who presents the Integral Centre for the Development of Alabaster, located in Albalate del Arzobispo, in the Community of Aragon (Spain), a key driver of this material in recent years which promotes collaboration, research and development of new products in alabaster and, above all, the artistic and training field linked to sculptural techniques. Alabaster art is not only a catalyst for rural development, but also strengthens cultural identity and aims to be an engine for sustainability and change in the rural communities of the municipalities that exploit alabaster.

There are two articles on the fifth research line. In the first, Natalia **Juan** analyses the cultural district of Brest (France), where the so-called *Les Ateliers des Capucins* are the centre of all its creative activity. It is a public space -open since 2017- which is not *à ciel ouvert* but under cover and in which a varied cultural offer is concentrated for a wide range of audiences. The place is full of cultural projects and activities that have given a new impetus to the revitalisation of this area of the city with an industrial and monastic past. It was renovated in 2005 to refresh a city with a strong maritime and military vocation, which thanks to this project promotes culture as an binding element in the territory. In the second, Liliana **Fracasso** and Jeffer **Chaparro** examine the relevance of the morphology of the territory and narrative identity to understand diachronic processes and rethink cultural heritage. The case study is Pardo Rubio, a neighbourhood in Bogota (Colombia) located in an area of high urban value and inhabited by low-income social groups. The combination of morphological and qualitative elements of analysis show the forms of social appropriation of the place, both in its symbolic -explored through collaborative artistic practices- and factual construction. This demonstrates the potential of a mixed methodology that offers great possibilities for the collaborative understanding of local cultural heritage.

Finally, we will see two works on intangible heritage, on music, its dissemination and the creation of new cultural and musical interpretations in the rural world. Carmen M. **Zavala**, analyses the importance of music festivals in the rural environment in Aragon (Spain) highlighting their contribution to cultural and social development. She notes a

significant increase in these festivals in recent decades, with a focus on the preservation and dissemination of intangible heritage and the creation of new cultural and musical interpretations. She points out that these festivals not only bring economic benefits, but are also spaces for social experimentation and the creation of identities, allowing interaction and the creation of new social and cultural networks, as well as the transfer of musical knowledge. Susana **Sarfson's** article focuses on early music festivals held in small towns in Spain. These are important cultural events that mobilise resources, attract people interested in music and tourism and provide quality of life to the stable population of these cities or towns. The repetition of these festivals and their extension to neighbouring areas promotes and strengthens culture and has a positive impact with economic and social value. Four festivals have been chosen as examples for this work: the Semana de música religiosa de Cuenca, the Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, the Curso y Festival de Música Antigua de Daroca and the Festival Muribalta-Ribera Alta del Ebro. They represent a development for musical performance, musicological research, music education and the transfer of research, offering meeting points for musicians and the general public.



## MODOS Y CONFIGURACIONES SOBRE MUSEOS Y TERRITORIO EN ARAGÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

**Carlos Campelo Gaínza**

*Universidad de Zaragoza  
ccampelo@unizar.es*

### INTRODUCCIÓN

Dentro de una perspectiva basada en la involucración, investigar qué hacen museos y centros de interpretación con vistas a mermar la despoblación, se tendrán en consideración dos puntos. En primer lugar, las diferentes publicaciones que han emprendido este camino del cómo estos centros abogan por incentivar la no migración a través de estrategias y herramientas que los enlacen con su propio entorno. Y, en segundo lugar, la búsqueda de algunos ejemplos posibles en territorio aragonés, donde sea evidente que se han ido desarrollando habilidades para trabar vínculos entre el patrimonio y su entorno humano/territorial.

### 1. LA CULTURA SIGUE TRAZANDO LÍNEAS EN LA DESPOBLACIÓN

El advenimiento del fenómeno de la despoblación también ha venido a cebarse con Aragón. Es persistente el ir y venir de noticias relacionadas con poblaciones en las que cada vez hay

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

menos gente, menos individuos y menos, por tanto, historia. Siguiendo las directrices de la sociedad que nos envuelve hoy día, no es mala opción que desde la propia cultura y sus ramajes se trate de aportar algo para que surja cierto arraigo que intente de alguna manera frenar este impactante ciclón que arrastra con localidades pequeñas y en las que, por parte del entorno cultural y en este caso concreto, museológico, algo se puede hacer (que siempre será mejor que no hacer nada). En una doble perspectiva existen, como se ha comentado, algunos trabajos que abordan en sí mismo el tema de la despoblación y por otro, algún arquetipo de institución que hace lo posible para que este avance no sea tan destructivo.

El advenimiento del fenómeno de la despoblación también ha venido a cebarse con Aragón. Es persistente el ir y venir de noticias relacionadas con poblaciones en las que cada vez hay menos gente, menos individuos y menos, por tanto, historia. Siguiendo las directrices de la sociedad que nos envuelve hoy día, no es mala opción que desde la propia cultura y sus ramajes se trate de aportar algo para que surja cierto arraigo que intente de alguna manera frenar este impactante ciclón que arrastra con localidades pequeñas y en las que, por parte del entorno cultural y en este caso concreto, museológico, algo se puede hacer (que siempre será mejor que no hacer nada). En una doble perspectiva existen, como se ha comentado, algunos trabajos que abordan en sí mismo el tema de la despoblación y por otro, algún arquetipo de institución que hace lo posible para que este avance no sea tan destructivo.

En Aragón, se identifican una serie de criterios comunes que hacen que la cosa sea relevante para este territorio. Algunas fuentes consultadas indican que desde el año 2010 a 2018 se han perdido en Aragón más de 38.000 habitantes. Las previsiones del INE apuntan a que para el año 2030 la población en Aragón caerá un 0,42 por cada mil habitantes, mientras que en España se producirá un aumento de 2,1<sup>1</sup>.

Algunas pautas para no caer en este fenómeno se aplican en cualesquiera de las conclusiones que sobre este tema se han ido abordando a lo largo de estos años. Una de estas es el valor que tiene la cultura para intentar frenar esta evidencia, y, dentro de ella está la oferta cultural, donde por supuesto, se encuentran los museos. A partir de algunos de estos estudios se amplió realmente la perspectiva de que una pequeña so-

---

**1** La despoblación en Aragón: propuestas fiscales y otras propuestas “retener y atraer”. CEOE ARAGÓN 2019.

lución era posible y algunos trabajos llevados a cabo en los pasados años han dejado ver cómo una reactivación rural que utiliza como estrategia la cultura, es posible si se llevan políticas adecuadas a ello<sup>2</sup>.

Lo que debería convertirse en una herramienta debe ser tenido en cuenta también como elemento de salvaguarda de la cultura propia de cualquiera localidad con tendencia al despoblamiento. Si el museo puede contribuir a esto, ya lo dicen las administraciones territoriales:

*Sobre los pueblos abandonados, llevar a cabo inventarios del patrimonio histórico-artístico y etnológico que puedan contribuir al establecimiento de museos en estas modalidades de carácter monográfico. Frente a un planteamiento repoblacionista para dichos núcleos, que por su exceso pudiera ser frustrante, tratar la recuperación de aquellos en los que sea factible un aprovechamiento cultural y turístico<sup>3</sup>.*

La definición y las características propias de estas instituciones lo hacen servir de engranaje entre la cultura y sus gentes, creando vínculos entre ellos. En líneas generales, los museos, contribuyen, cada uno con sus posibilidades, a no perder este hilo que les une a su territorio y su entorno histórico, creando un conjunto de cualidades deseables para el ámbito cultural.

Estudios de administraciones en este ámbito territorial aragonés analizan el tema de la despoblación en general, tocando aspectos donde se esboza la influencia de la cultura para ayudar al fenómeno de la despoblación. Estos sistemas de reglas y pautas en los que la cultura y los museos se ven involucrados se pueden ver en los trabajos del Justicia de Aragón desde el año 2000; también en la publicación del Gobierno de Aragón de 2002: Despoblación y políticas públicas en Aragón o en el más reciente Informe sobre la Despoblación en Aragón, 2000-2016: Tendencias, datos y reflexiones para el diseño de políticas de 2017 o el último de la CEOE del año 2019. Manifiestan la presencia de algunas soluciones culturales para este suceso y aportan algunas claves para, con

---

2 Véase el informe al respecto del Justicia de Aragón en el año 2000.

3 Opus citado p. 414.

algunos ejemplos ya analizados en otros territorios, si no frenar, sí conseguir acortar en el tiempo el acontecimiento despoblacional. Resultan particularmente interesantes las aportaciones que se hacen en otros países al respecto, de las que, por fortuna, se pueden aplicar en el territorio aragonés<sup>4</sup>.

La despoblación de Aragón también constituye un marco referencia en cuanto a trabajos más académicos se refiere. Así se pueden ver los cometidos por M.<sup>a</sup> Isabel Ayuda: “*El problema de la despoblación en Aragón causas, características y perspectivas*” (2000) para la Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamericana Population Studies, o “*La despoblación en Aragón, 2000-2016: tendencias, datos y reflexiones para el diseño de políticas*”, de Adrián Palacios, “*Despoblación y políticas públicas en Aragón: ¿qué hemos aprendido?*” y varios más de Vicente Pinilla (Universidad de Zaragoza) de 2018. Unas exposiciones donde se estudian las políticas desarrolladas frente a la despoblación y se realizan una serie de recomendaciones para orientar los manejos futuros, entre los que también se analizan aspectos relacionados con las gubernativas culturales. En estos estudios se diseñaron instrumentos que permitieron a analizar, entre muchos otros factores, los valores de la cultura ligada al hecho de la despoblación.

Otro aporte fundamental con respecto ya a lo que son los temas museísticos en relación con el fenómeno de la despoblación, son los estudios editados desde el servicio editorial de la Universidad del País Vasco coordinados por el profesor Iñaki Arrieta Urtizberea tales

---

#### 4 Aragón frente a la despoblación: Iniciativas escalares y su efecto en el territorio Raúl Lardiés Bosque y otros Población y territorio. España tras la crisis de 2008 de 2020.

Recuperación de pueblos deshabitados. Análisis de 32 experiencias de rehabilitación y revitalización de núcleos abandonados en el Alto Aragón. 1980-2020 Marín Gavín, Sixto; Javier Monclús Fraga (Dir.); Josep Roca Cladera (Dir.) Universidad de Zaragoza, Pressas de la Universidad, Zaragoza, 2020.

Ayuda, M.<sup>a</sup> I., Pinilla, V., y Sáez, L. A. (2000). El problema de la despoblación en Aragón: causas, características y perspectivas. Boletín de la Asociación de Demografía Histórica, Vol. XVIII, n.º 1, 137-175.

Bielza de Ory, V. (1977). La población aragonesa y su problemática actual. Zaragoza: Librería General. Justicia de Aragón (2000). El informe sobre la despoblación en Aragón. Informes especiales. Zaragoza: El Justicia de Aragón.

— (2017). Informe especial sobre la despoblación en Aragón, 2000-2016: tendencias, datos y reflexiones para el diseño de políticas. Boletín oficial de las Cortes de Aragón. n.º 192, Año XXXV, Legislatura IX, 25 de octubre de 2017.

Pinilla, V., y Sáez, L. A. (Coord. 2002). Despoblación y políticas públicas en Aragón. Zaragoza: Gobierno de Aragón.

como: “Patrimonios culturales y museos” (2007); “Participación, Ciudadana, patrimonio cultural y museos” (2008); “Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas” (2009); “Reinventando los museos” (2013); “La sociedad ante los museos” (2014) o “Museos en transformación” (2021) por nombrar sólo alguno de los tantos publicados. ¿Qué aspectos podemos observar en muchas de estas monografías? Precisamente, porque tratan sobre envolturas y prácticas museísticas, es interesante cómo la mayoría de ellos se relaciona con aspectos sociales de los museos y ahondan en entidades de pequeño tamaño, locales o con patrimonios modestos e identidades culturales propias. La participación de la comunidad local se relaciona con situaciones, en este sentido, donde la despoblación es algo común a muchos de ellos y es, a través de ejemplos de este tipo de instituciones, donde varios autores contribuyen a nombrar, si cabe, la temática en cuestión. Desde sus diferentes perspectivas y sus realidades, los análisis de muchos centros en estos escritos dan muchas de las claves para afrontar, de una manera cultural, estas perspectivas y su repercusión en la relación museo-patrimonio cultural-despoblación.

Según cualquier registro del término, todo lo que sea despoblar tiene relación con el abandono del mundo rural y la no regeneración. La dejadez es por tanto el nombre genérico a un problema más común de lo que parece, ya sea por desidia, apatía o desánimo, el patrimonio cultural y los museos a veces no contribuyen a su salvación.

En lo que respecta a este tema concreto son de destacar algunos escritos como “los museos en el mundo rural como motor de regeneración” de Antonio Bellido Blanco (Museo de Salamanca, Junta de Castilla y León), publicado en 2019 para la revista PH 98 (2019) en el especial monográfico: Patrimonio cultural y territorios de la despoblación. Es en esta época, cuando también surgen iniciativas desde la Universidad ligadas a la divulgación y la formación en estos contenidos. El asunto se ha tratado en 2020 en un encuentro de tres días sobre: Desplomamiento rural: cómo invertir la tendencia, celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

Interesantes artículos son los de Francisco Javier Durán García: “El patrimonio como herramienta contra la despoblación en el mundo rural” (2022)<sup>5</sup> o Tomás Pedraz Peñalva:

---

5 EL HINOJAL Número 18 3 EDITORIAL Revista de estudios del MUVI - ISSN: 2341-3093 - [www.badajoz.org/elhinojalrevista](http://www.badajoz.org/elhinojalrevista)

*“El patrimonio cultural como freno a la despoblación para la publicación Oleana”<sup>6</sup>, “Despoblación rural y revalorización de recursos patrimoniales”* de Manuel Antonio Serrano de la Cruz Santos-Olmo, M. Carmen Cañizares Ruiz, Ángel Raúl Ruiz Pulpón de la Universidad de Castilla en 2022.

En el territorio aragonés es de destacar la intervención de actos del ámbito universitario como El Patrimonio Cultural Ante los Retos de la Despoblación, un Curso de la Universidad de Verano de Teruel en 2019, donde bajo el lema “Todos somos responsables de nuestro propio patrimonio” se analizaba la situación desde varios puntos de vista, sobre todo el local y rural. También son importante las charlas y debates al respecto con eje en el ámbito aragonés como el más reciente III COLOQUIO IHUPA:

## 2. LA FABRICACIÓN DE UN EJEMPLO

---

Las actividades que se hacen en estos espacios para la construcción de una identidad propia han obedecido, en la mayoría de los casos, a una asociación museo y territorio. Para que aporten ese grano de arena que intente acabar con este aflitivo fenómeno de la despoblación, contribuyen, de este modo, a la aplicación de un criterio fundamental para las entidades culturales de estas pequeñas localidades. Estas, ven cómo su población se va rebajando y, para completar que se conviertan en no sólo su expresión, sino su identificación, su territorio, su historia, crean un nuevo logro para un nuevo nivel. Se convierten en un museo conformador de identidades patrimoniales y que se aplica, en gran medida, a este tipo de espacios analizados.

La extracción de unos vínculos con su territorio, su entorno y su historia dependerán de cómo usen las herramientas patrimoniales que posee cada uno de ellos. Hay instituciones que proponen que muchos de sus recursos estén en atraer al turismo y hacer que su entidad sea conocida o que tenga un beneficio, sobre todo económico para que pueda subsistir. Hay otras, que desde sus recursos internos no necesitan externalizarse en demasía, basta con crear ese arraigo con su propia población para que se tome conciencia de lo que se puede hacer en vista a tratar la despoblación de muchos de sus suelos. Por tanto, las

---

**6** Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal es la revista del Centro de Estudios Requenses y el M.I. Ayuntamiento de Requena

dimensiones patrimoniales que poseen estas instituciones les basta para poder crear una seña de identidad propias, cada una de ellas desde un punto de vista diferente. En función del área de conocimiento sobre los que trate la institución, unos echan mano de recursos diferentes a otros, pero siempre con una misma intención la de involucrarse con su entorno territorial e histórico. En este punto hay que tener en cuenta que son patrimonios modestos y recursos comedidos los que utilizan para llegar a sus diferentes fines. Como uno de los problemas a los que se enfrentan son la falta de población, usan los valores que tienen para intentar que esta sea consciente de lo que poseen y que puedan transmitir a generaciones futuras lo que se puede dejar atrás.

### **3. AQUAGRARIA EN EJEA DE LOS CABALLEROS (ZARAGOZA)**

---

A una hora de Zaragoza se encuentra la localidad de Ejea de los Caballeros, antes de su entrada se extiende una extensa planicie, la Ciudad del Agua, donde se ubica, con su amplio entorno y dilatados espacios, esta instalación museística dedicada a la agricultura y el agua. Como se puede deducir, el conjunto está dedicado a la importancia de estos dos elementos como agentes moldeadores del territorio, que hicieron posible el surgimiento de una industria de maquinaria agrícola fundamental para la economía de la zona, un material tan importante como el papel que ocupa en este lugar. A la interpretación del agua como elemento se suma la exposición de aperos y maquinaria agrícola recopilada y restaurada para su puesta en valor en el centro.

La labor fundamental de este agente museístico contra la despoblación consiste en estar al tanto y poner en valor unos tiempos donde esta localidad era base para todo lo relacionado con el mundo agrícola. De ahí que se implique en difundir una época anterior en la que Ejea tuvo su papel importante y no dejando que se quede en el olvido para las nuevas generaciones. Es una forma, a través del patrimonio, de devolver un trozo de historia a una localidad para que todos se sientan identificados y no crean que ya en su lugar, aunque no se tengan la industrias de antaño, no se sigue en activo y se dan esperanzas para el repoblamiento. Se sientan las bases de lo que fue y de lo que puede seguir siendo este entorno<sup>7</sup>.

---

**7** Home - Aquagraria



**Figura 1.** Exteriores de Aquagraria. Fuente: C. Campelo

Consciente de la incidencia de una historia en su población, la institución es capaz de aunar pasado con presente a través de los materiales que ha recuperado y es de agradecer cómo intenta que las antiguas generaciones sean capaces de enseñar a los recientes vecinos todo lo que se hacía en una época anterior y cuánto de valor tenía su localidad. Es muy habitual ver por los pasillos del centro a abuelos y abuelas enseñando y realizando explicaciones sobre todo el material que allí se expone. Es una manera de revalorizar unos materiales que, aunque ya han quedado en desuso muchos de ellos, siguen vivos en la memoria de estos veteranos. Por ello, son capaces de contribuir a crear una identidad y un sello propio que ayuda, si cabe, a identificar una historia particular que bien puede ayudar a trazar vínculos con su área a través de los bienes que presenta. Sin olvidar que son también el medio a través del cual la mayor parte de sus visitantes pueden sentirse unidos a un entorno tan especial y luchar contra el desplazamiento.

#### 4. MUSEO ÁNGEL ORENSANZ Y ARTES DE SERRABLO EN SABIÑÁNIGO (HUESCA)

---

Todos los materiales recopilados de las artes de Serrablo se ubican en el inmueble sito en la zona del Puente del municipio de Sabiñánigo. A tan sólo 55 kilómetros tanto de Huesca como de nuestro país vecino, Francia, se ha convertido en una ciudad en la que la industria, el sector servicios y el turismo se dan la mano para ofrecer a los vecinos y visitantes un lugar con encanto y con altas dosis de calidad de vida.

A través de la etnografía y la antropología, también se puede aportar algo a la despoblación. Ante la indolencia de creer que un entorno está acabado o que ya no se puede vivir en él, desde este museo se hace hincapié en su historia, sus valores, su patrimonio local, dando entidad a todo lo que se ha hecho en el territorio por y para él. A través de iniciativas originales, la institución consigue crear su propia identidad que les hace ser



**Figura 2.**  
Exteriores del Museo  
Ángel Orensanz y artes  
de Serrablo.  
Fuente: C. Campelo

referente en la zona. No dejando de lado su historia y su cultura propias y aportando a las nuevas generaciones una serie de valores, se incide en la vinculación con la riqueza patrimonial que posee<sup>8</sup>.

Con ese enfoque la institución viene trabajando para no perder la identidad que posee el territorio y al cual quiere vincularse continuamente. No es un museo de cacharros al uso, siempre ha intentado ir más allá, a través de actividades centradas en divulgar sus tradiciones, sus usos que, aunque algunos de ellos ya superados, aún perviven en el buen hacer de algunos. Son muchos y variados los recursos y las herramientas que a lo largo de estos años se han utilizado para no perder ese anhelo identitario que crea una vinculación especial de sus gentes con un territorio. De esta manera se complementa la variedad de iniciativas con las que trabaja asiduamente el centro, oportunidades, siempre de una manera viable en relación con los medios patrimoniales que posee y de los que dispone un entorno.

## 5. ESPACIO SALTO DE ROLDÁN EN SABAYÉS (HUESCA)

---

El Espacio Salto de Roldán es un centro de interpretación situado en un antiguo campo de olivos perteneciente a la localidad de Sabayés junto a la ermita de la Virgen del Patrocinio, en la provincia de Huesca (Aragón). Se eligió esta localización por estar en una situación elevada, junto al cruce de la carretera que nos lleva al Salto de Roldán y por su céntrica posición entre la mayoría de los núcleos del municipio.

También a través del entorno más natural se puede concienciar del valor que tiene una sociedad y de todo lo que se puede hacer para no perder una identidad que aporte un agarre ante la despoblación que sufren muchas de esas pequeñas localidades. Muchas son las actividades y salidas al exterior que realiza este centro aparte de la exposición permanente que puede verse en su interior. Es una manera de concienciar del tesoro natural que tiene la localidad y hacer partícipe a toda su gente desde estrategias ligadas al ámbito natural<sup>9</sup>.

---

8 El Blog del Museo "Ángel Orensanz y Artes de Serrablo"  
([museo-orensanz-serrablo.blogspot.com](http://museo-orensanz-serrablo.blogspot.com))

9 Espacio Salto Roldán | Nuevo | Facebook

Como un mapa de todo lo que rodea el centro, desde aquí se trabaja para concienciar al entorno de todo lo que posee. Es una manera diferente a las anteriores de intentar que la despoblación, si llega a producirse, no sea porque el territorio no esté involucrado con sus gentes. Desde aquí se han podido hacer muchas cosas para que esto no ocurra y siempre a través de la naturaleza.

## 6. CONCLUSIONES

---

Son tres ejemplos que, desde tres puntos de vista diferentes, el industrial, el etnográfico y el natural, aportan valores, conocimiento, historia, sociedad y cultura para que la manifestación de la despoblación, si arranca, sea más leve. La propia población de estos enclaves aragoneses puede sentirse afortunada de tener unas instituciones donde no dejan de luchar para que su propia identidad no caiga en la pereza y la flojedad que arrastran estos tiempos tan convulsos demográficamente. Todos ellos realizan actividades dentro de sus capacidades, así como acciones, movimientos, dinamismos, cada uno con sus artes, trabajos y tareas en torno a su propia identidad con operaciones, actos, buenas energías y mejores praxis que ayudan a ir desarrollando habilidades para trabar vínculos entre el patrimonio y su entorno humano/territorial. Implican al público de su medio y hacen diversificación de temáticas y de producciones culturales que tienen que ver con su identidad (histórica, cultural, de tradiciones, idiosincrasia, raíces, personalidades, artistas locales, de patrimonio material e inmaterial, etc.) compatible con el objetivo esencial de promover la atención hacia una identificación propia para que ahí converjan las razones para no despoblar. Ya sean las diversas técnicas para atraer a su público, ya las actividades dirigidas y centradas en su contexto. La dimensión de partida sería que cada vez estos museos casi "invisibles" se involucran más con su realidad territorial e histórica conviviendo con la inminencia de la despoblación, formando parte de algunas líneas de fuerza que se dirigen hacia una evolución futura más próspera y aportando a un segmento, el del patrimonio local y su entorno, escenarios para que aún puedan salvarse.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

---

IÑESTA, J. (2010) «El museo local: un instrumento de divulgación y participación comunitaria» *Jornadas de Historia en Llerena, Actas de las X Jornadas de Historia sobre la Divulgación de la Historia y otros estudios sobre Extremadura*:193-214.

- JUAN, N. (ed.) (2021) *Construyendo el territorio desde la cultura: Nuevas visiones sobre el patrimonio en áreas poco pobladas*, Huesca: IEA/Diputación provincial.
- LATAS, O. (1998): *Guía del museo Angel Orensanz y artes de Serrablo*, Colección "A Lazena de Yaya" nº 9. Ayuntamiento de Sabiñánigo, Museo Ángel Orensanz y artes de Serrablo, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- MARCÉN, E. (2011) «La modernización de los templos de las musas: nuevas arquitecturas de museos en Aragón»; *Her&mus 8* [volumen III, número 3]: pp. 8-17.
- MEJIAS, J. (2008) *Estructuras y principios de gestión del patrimonio cultural municipal*, Gijón: Trea.
- PALOMARES, J. (2013): «Museos, Centros de Interpretación y Salas de Exposiciones, realidades y ficciones». *Boletín de la sociedad de amigos de la cultura de Vélez-Málaga*, 12.
- PRATS, L. (2005): «Concepto y gestión del patrimonio local», *Cuadernos de Antropología Social*, vol. 21, pp. 17-35.
- SANTACANA, J. (2008): *Museo local: la cenicienta de la cultura*, Gijón, Trea.

## ARTÍFICES DEL MUSEO SALVADOR VICTORIA. MOTOR DE DESARROLLO Y ELEMENTO DE IDENTIDAD CULTURAL DE RUBIELOS DE MORA (TERUEL)

**José Prieto Martín**

*Miembro del OAAEP, del IPH y de HolosCi(u)dad(e). Universidad de Zaragoza  
perancho@unizar.es*

**Vega Ruiz Capellán**

*Artista plástica y miembro de HolosCi(u)dad(e)  
pitagoras3456@gmail.com*

### INTRODUCCIÓN

En 2023 se cumplen 20 años de la creación del Museo Salvador Victoria en Rubielos de Mora (Teruel), municipio de la comarca de Gúdar-Javalambre con una población de 627 habitantes, según el censo del INE de 2023. La relevancia de su patrimonio ha hecho a este pueblo merecedor de la declaración de *conjunto Histórico- Artístico* (1980), del premio *Europa Nostra de Conservación y Restauración* (1983) por su cuidada restauración y de la denominación *Pueblos más bonitos de España* (2013), entre otros galardones<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Tragacete (2016).

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

En este artículo vamos conversar con los artífices de este museo de arte contemporáneo español ubicado fuera de los circuitos urbanos, que se ha convertido en motor de desarrollo y elemento de identidad de la localidad. Este interesante museo fue inaugurado en 2003 en Rubielos de Mora y ha sido posible, gracias a la donación de cuadros que Salvador Victoria y su esposa Marie Claire Decay hicieron a este municipio. Consta, por un lado, de obras de este artista abstracto y, por otro, de obras que intercambié él con otros artistas abstractos españoles de la segunda mitad del siglo XX. Además, la colección ha ido creciendo gracias a donaciones.

*Pero lo que hace este museo rotundamente especial, es la presencia, junto a las obras de Victoria, de las de sus amigos (...) componiendo un sensacional panorama de lo mejor de la expresión plástica española de la segunda mitad del siglo XX, en pintura y escultura (Cámara, 2006, pp. 48-50)*

## 1. EL ARTISTA

---

Salvador Victoria Marz nació en Rubielos de Mora el 7 de diciembre de 1928, donde vivió hasta los 8 años. Su familia tuvo que mudarse a Valencia en 1937. En 1947 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de esta ciudad. En octubre de 1951 disfrutó de una pensión para estudiar en la Residencia Oficial de Pintores de Granada. Se trasladó a París en 1956, tras recibir una beca del Ministerio de Educación, ciudad en la que vivió hasta 1964. Salvador decía: “París me ha hecho cambiar de momento el concepto y asimilar nuevas tendencias [...] Camino por lo abstracto, esa tendencia creo que le va a mi manera de ser creo que llegaré a encontrarme plenamente” (Cámara, 2006, p. 51). Su trayectoria artística desde su traslado a París hasta 1994 se caracteriza por una necesidad constante de innovación y evolución. Podemos distinguir las siguientes etapas artísticas:

*1956 – 1964. Vive en París. Su estilo es informalista y gestual, con predominio de los colores negros y blancos (...)*

*1964 -1969. Fija su residencia en Madrid, entrando a formar parte de la Galería Juana Mordó. Desarrolla pinturas con collages de papel, cartón y lienzo y adopta los trazos curvilíneos que caracterizarán toda su obra posterior; después pasa a la práctica de*



**Figura 1.** Fachada del Museo Salvador Victoria, 11 de noviembre de 2023. Fuente: V. Ruiz

*una pintura espacialista que le servirá de puente entre el informalismo gestual parisino y el comienzo de su época geometrizable de los setenta (...)*

*1970-1975. Sus composiciones pierden los trazos informalistas. Va cesando el uso del collage, utilizando el óleo sobre tabla el único elemento que da vida a ese cosmos en el que impone la esfera, a veces con conos y pirámides. Los colores ahora son cálidos. Empieza la serie de "superposiciones" con cartulinas recortadas y/o láminas de acetato para lograr sensaciones de relieve (...)*

*1976-1979. Es la etapa más constructivista de Salvador Victoria, con círculos cruzados por grandes cintas que rompen la rigidez de la simetría. Inicia su labor docente en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Hace algunas incursiones en la escultura con acetatos y plásticos (...)*

*1980-1989. Su obra se va liberando de las formas geométricas, rompiendo el círculo. Aplica el color de forma difuminada, emanando de sus telas una gran espiritualidad. Es una abstracción lírica en la que se recupera el gesto de la primera etapa parisina, pero con colores lúcidos (...)*

*1990-1994. Es la etapa de los “espacios suspendidos”, en expresión del historiador y crítico de arte Alfonso de la Torre. Los cuadros de Salvador Victoria van depurándose hasta llegar a su pintura más pura, despojada y silenciosa. (Museo Salvador Victoria [MSV] <https://www.museosalvadorvictoria.com> )*

Salvador Victoria murió el 27 de junio de 1994, en Alcalá de Henares (Madrid). Sus restos fueron enterrados en el cementerio de su localidad natal.

## 2. EL MUSEO

---

El museo está ubicado en el antiguo Hospital de Nuestra Señora de Gracia, construido en 1757, es una magnífica muestra de arquitectura civil rural aragonesa. “En 1999 comenzó su restauración y se terminó en abril de 2002<sup>2</sup>, la inauguración fue en 2003. La actual estructura es del año 1758, realizada en mampostería con portada barroca adintelada y con coronación mixtilínea y una hornacina” (“Fundación Museo Salvador Victoria”, n. d.). Consta de tres plantas de unos 300 metros cuadrados cada una. En la planta baja, se encuentra la Sala de Exposiciones Temporales donde se programan cada año tres exhibiciones de artistas de la corriente abstracta. La primera planta, alberga la exposición permanente de la obra de Salvador Victoria, compuesta por unas cincuenta obras, muy bien seleccionadas, que permiten apreciar toda su trayectoria artística desde sus primeras pinturas, el informalismo de su etapa de París, sus relieves sobre madera pintados al temple, sus cuadros monocromos, sus pinturas geométricas, y sus obras de madurez que algunos autores han denominado “abstracción lírica”. Y, en la segunda, podemos ver la colección de obras de autores españoles. Entre los que sobresalen: Eusebio Sempere, Eduardo Chillida, Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Antonio Saura, José Orús, Juan Genovés, Martín Chirino, Amadeo Gabino o Arcadio Blasco, etc. Cabe mencionar que el 1 de marzo de 2015 se le otorgó, a este museo, el Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACCA)<sup>3</sup> 2014, al mejor espacio expositivo de Arte Contemporáneo en Aragón. Este museo no podría seguir adelante sin el empeño de sus artífices la viuda del artista Marie-Claire Decay y el alcalde Ángel Gra-

---

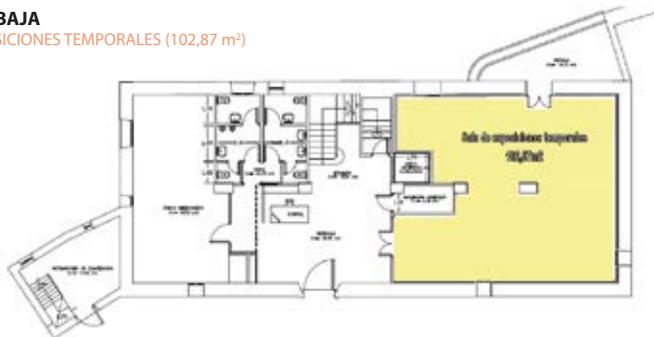
2 Fue restaurado por Antonio Pérez, arquitecto de la Diputación Provincial de Teruel (DPT).

3 Orús (2015).

cia. Sin el apoyo del Patronato de la Fundación Salvador Victoria, de los habitantes de Rubielos de Mora, de la corporación municipal y de las instituciones aragonesas. Y, sin la labor gerente que han desempeñado durante esto 20 años los diferentes directores: Jesús Cámara, Diego Arribas y Ricardo García Prats.

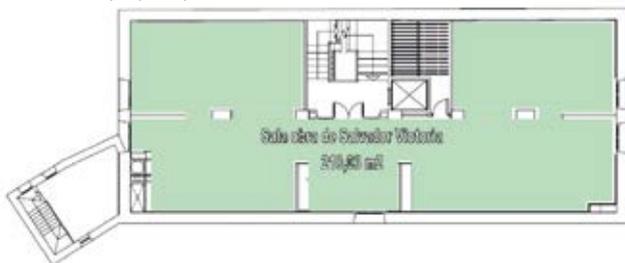
#### PLANTA BAJA

Sala EXPOSICIONES TEMPORALES (102,87 m<sup>2</sup>)



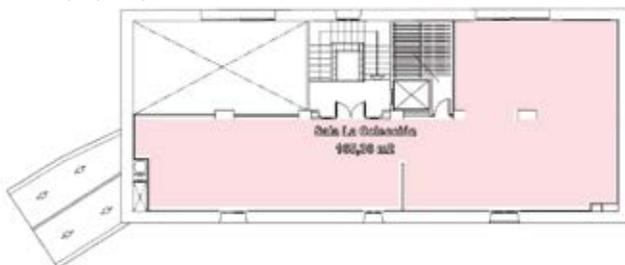
#### PLANTA 1

Sala SALVADOR VICTORIA (210,03 m<sup>2</sup>)



#### PLANTA 2

Sala LA COLECCIÓN (165,36 m<sup>2</sup>)



**Figura 2.** Museo Salvador Victoria. Planos planta baja, planta 1, planta 2.

Fuente: MSV. [www.museosalvadorvictoria.com](http://www.museosalvadorvictoria.com)

*Desde la apertura del Museo Salvador Victoria en 2003, sus responsables tuvieron muy claro que el esfuerzo desarrollado por las administraciones local y autonómica para hacer posible el proyecto, debía corresponderse desde la institución museística con una actividad que redundara en beneficio de toda la comunidad. Un museo de arte contemporáneo ubicado en el medio rural se convierte en un elemento de dinamización social de su entorno, que debe contribuir al desarrollo cultural y económico de la zona (Arribas, 2012: p. 135).*

### 3. LOS ARTÍFICES

---

#### 3.1 Marie-Claire Decay<sup>4</sup> gestora del legado del artista

Marie-Claire Decay (Marsella, 1933), viuda y gestora del legado del artista y presidenta de honor de la Fundación Salvador Victoria, conoció a Salvador en París en 1957 en la inauguración de una exposición de artistas españoles en el colegio de España, se casaron en 1958 y en verano de 1964 se vinieron a estudiar las posibilidades de instalarse en España. Marie-Claire, no solo es artífice de este museo, además, es responsable de que la figura de Salvador Victoria siga viva y de difundir su obra tanto a nivel nacional como internacional.

*Marie Claire fue desde entonces y para el resto de su vida la compañera ideal, el apoyo perfecto, y como algunas otras de las esposas del grupo, de aquel inolvidable grupo de artistas, fue un miembro más de esa generación que bien podría llamarse generación del 57 (Cámara, 2006, p. 20).*

#### **¿Cómo fue la vuelta a España en el año 1964? ¿Y, vuestro asentamiento en Madrid?**

Fue improvisada, en un momento, realmente no sabíamos si nos íbamos a quedar en España. ¡Pero bueno!, pensamos que una experiencia de un año no costaba mucho. La idea era conservar el pisito que teníamos en París; llenamos el coche de las cosas

---

**4** Entrevista realizada en el Museo Salvador Victoria el 24 de agosto de 2023.



**Figura 3.** Marie-Claire Decay en la Sala de exposiciones permanente, 24 de agosto de 2023.  
Fuente: J. Prieto

necesarias y nos fuimos a Madrid. Fue en gran parte por la influencia de Lucio Muñoz, que era un gran amigo de Salvador y desde hacía unos años le decía: “Mira estás muchos años en París, llevas casi 10 años, si no vuelves ahora, no volverás nunca jamás... Piénsalo bien, porque te va a ser cada vez más complicado deshacer lo que tienes en París. Piénsalo bien, porque Franco está muy mal, está a punto de morirse, no va a durar mucho”. Sobrevivió 10 años más pero no lo sabíamos.

Por otra parte, Salvador ya estaba en la galería Juana Mordó que se estaba abriendo en Madrid. Fue la primera galería de arte contemporáneo en España y teníamos muy buen contacto con ella. Eso era un argumento bastante decisivo para volver...Y, luego, ya estaba en marcha el proyecto del Museo Abstracto de Cuenca, que para esta época fue una cosa absolutamente milagrosa, en un país donde no existía ni galerías ni museos de arte contemporáneo. En este aspecto, España era un desierto cultural.

Entonces, bueno, con estas perspectivas nuevas, Salvador dijo: “vamos a probar” y vinimos... y, la verdad es que la cosa no le fue mal, tuvo rápidamente una exposición ese mismo año, en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, que tenía un espacio de los poquísimos que exponían a jóvenes pintores. Y con el apoyo de un buen grupo de amigos nos instalamos definitivamente en Madrid.

Para mí fue un poco más difícil, yo había venido, ¡claro! ya varios años a España de vacaciones, pero una cosa es venir de vacaciones, y otra, vivir aquí. Descubrí que no podía hacer gran cosa. Yo era penalista, si hubiera tenido otra formación de derecho ¡a lo mejor hubiera encontrado algo!, pero, como penalista no me convalidaban nada... Fíjate todavía hoy a nuestra violista (se refiere a Almudena Arribas, creadora del *Victoria Ensemble*)<sup>5</sup>, que ha hecho todos sus estudios en Bélgica, además, con los mejores profesores (súper conocidos) y tardó años en convalidar sus estudios. En España, por no sé qué razón eso es complicado.

Entonces me tuve que buscar la vida, porque quería y necesitaba trabajar. Pero en eso tengo que decir que tuve suerte. Entré primero en Buchholz, conocida librería alemana en pleno centro de Madrid. La paga era mínima, pero aprendí muchas cosas, realmente fue un trabajo que me duro solamente unos meses y que me permitió: perfeccionar mi español...; y, aprender a escribir a máquina, cosa que luego me fue muy útil toda la vida.

### **¿Qué vínculos tenía Salvador Victoria con Rubielos de Mora y con Aragón en particular?**

Yo creo, que en esta época bastante pocos, porque sus padres tuvieron que marcharse a Valencia cuando Salvador tenía 8 años. Cuando terminó la Guerra Civil su madre fue detenida y pasó cuatro años en la cárcel de Zaragoza. Sé lo duro que fueron para Salvador estos años, lejos de su pueblo natal, en una gran ciudad donde no tenía amigos y sin el cariño de su madre.

Mis suegros siguieron viviendo en Valencia, pero después de la guerra recuperaron su casa rubielana donde pasaban los veranos. La encontraron vaciada, no quedaba

---

**5** El *Victoria Ensemble*, en 2014 adoptó este nombre en el 20 aniversario del fallecimiento de Salvador Victoria.

nada, ni una bombilla, solamente una rinconera empotrada, que por eso no la habían podido quitar. En esta posguerra no se podía denunciar ni decir nada, te tenías que callar.

Supongo que para ellos como para sus cuatro hijos la desaparición de todos los recuerdos contenidos en la casa de la familia fue tristísima, pero volvieron a amueblarla, poquito a poco y, cuando la conocí, me pareció muy bonita. En esta casa nació Salvador y ahora está en venta. Me da pena, evidentemente, porque tengo muchos recuerdos de esta casa... Rubielos y esta casa es lo primero que conocí de este país. Pero, bueno, a pesar de todo Salvador era un enamorado de su tierra.

***¿Te parece que hay alguna conexión, o, alguna influencia entre el paisaje aragonés, en concreto el de Rubielos de Mora y su universo pictórico?***

Una conexión directa no, porque Salvador realmente creía en la abstracción, fundamental en su proceso creativo. Porque si te inspiras en algo que ves o que tienes delante es que hay una imagen que viene del exterior, que interiorizas y que luego vuelves a sacar. En la abstracción es completamente distinto, el pintor, el escultor, el artista, está solo en el estudio y tiene que sacar de dentro lo que va a plasmar, eso es una creación puramente intelectual. Salvador lo explicaba muy bien en su tesis doctoral, cuando decía que lo ideal sería no tener que plasmar nada en una tela o en una tabla y poder transmitir directamente, como por comunión espiritual, lo que tienes en el cerebro, al cerebro de la persona con quien quieres compartir lo que haces. Claro, eso era llevar al extremo la cosa ... Por qué lo que pintas, o, el objeto que creas, efectivamente, nunca cumple todo lo que tenías previsto en la cabeza... Él creía en la abstracción profundamente se quedó en la abstracción toda su vida y siempre ha dicho que la abstracción era inagotable.

Salvador, no observaba los paisajes para pintarlos, pero de todas formas las sensaciones, las emociones que vas acumulando, pues luego, claro, forman parte de tu universo personal y en el aspecto, por ejemplo, del color esta serie de cuadros que hizo al volver a Madrid tiene unos marrones que desde luego son colores muy de aquí. Después, de todo sí yo creo que el paisaje aragonés, de alguna manera, termina dejando huella en su pintura.

## ***¿Qué puedes decirnos de su obra? ¿Y, en concreto de la elección del círculo y la esfera, elemento que constituye la célula constructiva de su pintura y componente principal de su obra?***

En su obra incluso en la más informalista tiene un gesto, que ya lo veremos, es un gesto que le es natural y espontáneo que no puede evitar: el círculo. Su informalismo está muy construido con esta forma redonda que le sale de forma gestual, pero, dentro de grandes espacios.

El círculo es una forma de la que tienes un modelo perfecto en el cielo, el sol y la luna son elementos absolutamente circulares. Sí, para él el círculo es tal vez el aspecto, no digo religioso, pero sí la representación de lo bello y lo perfecto. Eso sí, es un sentimiento muy personal. Él sí que creía en la posibilidad de la perfección. Además, no solamente en sus cuadros sino en todo en este mundo. Creer en el progreso en la época que nos está tocando vivir, ahora, sobre todo, es bastante difícil ... Pero yo pienso que es la parte espiritualista de su obra.

Lo que se conoce de Salvador, por todas partes, con lo que se identifica inmediatamente su obra, son los círculos, todos, desde los más insinuados hasta los más geométricos o los más difuminados. Para el espectador, Salvador es el círculo y la esfera, de hecho, la Orquesta y Coro Nacionales de España para su campaña de 2023-24 ha elegido una serigrafía de Salvador del año 1972, compuesta por una serie de círculos superpuestos<sup>6</sup>.

## ***¿Cómo surge la idea de crear la fundación Museo Salvador Victoria en Mora de Rubielos?***

Surge gracias a Ángel Gracia que le dijo a Salvador: “a mí me gustaría como Alcalde que dejarás algunos cuadros para tu pueblo” y Salvador dijo que sí, naturalmente. Habló con Salvador de ubicarlos en las antiguas escuelas del pueblo. Pero, al final se restauró el Antiguo Hospital de Nuestra Señora de Gracia. El museo está, pues, en un edificio realmente noble y precioso. Creo que le gustaría mucho más a Salvador que las antiguas escuelas.

---

<sup>6</sup> <https://ocne.mcu.es/actualidad/la-orquesta-y-coro-nacionales-de-espana-presenta-su-nueva-temporada-2023-2024>

Creo que Salvador estaría de acuerdo, con los cuadros que se han seleccionado, para el museo y, también estaría de acuerdo, con haber introducido allí la obra de artistas de su generación. Yo me acuerdo que cuando se creó el museo Pablo Serrano, era un museo unipersonal, era Pablo y nadie más... Entonces Salvador decía: “es que va a ser difícil un museo unipersonal, es difícil de mantener ¡A ver como lo llevan!”. Probablemente pensaba, pues eso, ampliar un poco la visión de este museo. De hecho, ahora hay muchas más cosas. Entre otras la fantástica obra de Juana Francés o la colección Pilar Citoler.

***¿Qué sentiste cuando en el año 2013, materializaste la voluntad de Salvador y donaste al Gobierno de Aragón su obra? Para un año después formalizarla y quedar las obras adscritas a las colecciones del IAACC Pablo Serrano, coincidiendo con el vigésimo aniversario de su muerte***

Bueno, me parecía imposible, realmente me parecía que estaba soñando. Porque la verdad es que la inauguración fue multitudinaria, vinieron todas las autoridades de Aragón. Y sentí una gran emoción al poder contemplar la obra de mi marido en el museo de su amigo Pablo.

***¿Cuál ha sido tu labor para difundir, divulgar y mantener el legado artístico en el Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora?***

He hecho lo que se ha podido, buenamente, con la ayuda de muchos amigos. Bueno, yo no pido nunca nada, creo que pedir es contraproducente. Pero si la gente me viene, eso sí me desvivo. Y, cuando me hacen una propuesta que es interesante hago todo lo posible para facilitar las cosas. No estoy sola, a mí siempre me han apoyado, creo que esto es muy importante. Ahora, el comisario que se ocupa de todas las exposiciones de Salvador y es autor, entre otras cosas, del Catálogo Razonado<sup>7</sup>, es Alfonso de la Torre. Tengo mucha suerte de trabajar con él, tan profundo y concienzudo. Tener un comisario poeta, pues, no es fácil. Tengo este privilegio, es una ayuda extraordinaria.

En el museo he tenido siempre gente muy estupenda. Ahora, esta Ricardo García Prats, se desvive; hace mucho más de lo que puede; está en todo... Cuando llega una exposición

---

**7** De la Torre, A. y García Prats, R. (2023).

toda empaquetada hay que desempaquetarla (esto lo hace Ricardo). Y, cuando se marcha la exposición hay que re empaquetarla (eso también lo hace Ricardo). Es más, es el que plantea la exposición, selecciona los cuadros que hay que exponer y cuelga la exposición (con muy poca ayuda). Y, más aún, escribe la presentación en el díptico, tríptico, etc., que se edita para la exposición. Todo esto es mucho trabajo, porque además él vive en Fraga. Pero es un trabajador infatigable, ¡espero que me dure muchísimo... ¡

Ángel Gracia, alcalde de Rubielos, también está muy presente, está un poco en todo, en todos los detalles materiales y financieros, sus aportaciones son muy valiosas y permiten que nuestras actividades se desarrollen lo mejor posible. Luego está Diego Arribas, que ha sido director de este museo, que nos sigue apoyando y nos ayuda en todo. Él se ocupa de la prensa, y, muy bien, por cierto. O sea, tenemos como unos grupos de apoyo alrededor de este museo.

Además, de las exposiciones temporales realizamos otras actividades en el museo (conferencias y conciertos), pero no tenemos dinero para pagarlas. Así que los especialistas que han venido a dar conferencias no han cobrado, y los músicos de los conciertos que hemos organizado no cubren gastos, por mucha gente que asista.

***Y, para terminar, nos gustaría preguntarte ¿Y, ahora qué? Sabemos que siempre estás trabajando y que ahora te vas a Madrid. ¿Estas con algún proyecto nuevo? ¿con que estás ahora liada? ¿Cuál es tu reto?***

La próxima exposición de Salvador, va a ser en octubre en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca, va a ser muy interesante, la muestra constará de 50 gouaches de Salvador de la época de París. Porque en la Fundación Antonio Pérez (FAP), tienen un óleo grande de esa época informalista, un óleo sobre lienzo de 1961, es muy hermoso y le gustaba mucho a Jesús Carrascosa, que ahora es el director de la FAP. Esta exposición me hace mucha ilusión, porque estos gouaches (en el museo de Rubielos hay alguno) son lo menos conocido de la obra de Salvador. En esta exhibición se verá que, siendo informalista, sin embargo, es coherente con su obra posterior. Salvador, nunca ha tenido cambios brutales ni bruscos ha ido evolucionando de un informalismo, en el que no hay ninguna forma reconocible, pero, sin embargo, eran ya presentes muchos gestos circulares, hacía una obra pausada y “geometrizable”, en sus propias palabras. Pues Salvador, al contrario que otros pintores que hacen obras gestuales (sin plantearse una forma determinada), plantea formas determinadas y sobre todo plantea espacios...

En el museo nuestro próximo proyecto es una exhibición de nuevas adquisiciones (donaciones de artistas que han expuesto en la Sala de Exposiciones Temporales) porque hay muchas y están sin catalogar. Y, esa es la manera de mostrarlas y catalogarlas.

Para finalizar nuestro reto es rehacer el catálogo de la Colección Fundacional. Museo Salvador Victoria<sup>8</sup> del año 2000, pero eso cuesta mucho dinero, y de momento vamos catalogando periodo por periodo, porque este catálogo del año 2000 está totalmente agotado. En su momento fue el documento más importante de la vida y obra de Salvador Victoria. Pero, ahora, está un poco desfasado, porque se tendría que completar; no solamente con las nuevas adquisiciones, sino con todas las exposiciones que se han hecho después de su muerte. Todo esto de replantear el catálogo es muy complicado. ¡Habrá que esperar a tiempos mejores...!

### 3.2. Ángel Gracia, alcalde de Rubielos de Mora<sup>9</sup>

El otro artífice del museo es Ángel Gracia Lucía (1957) destacado político aragonés, cuya trayectoria se inició en las elecciones municipales de 1987 con su elección como alcalde de Rubielos de Mora, habiendo sido reelegido hasta las elecciones de 2023. Además, ha sido diputado y presidente de la Diputación Provincial de Teruel por el PSOE y secretario general del PSOE de Teruel. Además, es el Vicepresidente del Patronato de la Fundación Museo Salvador Victoria.

***La donación fue el punto de partida del museo Salvador Victoria. Pero, tú fuiste un vector muy importante un elemento fundamental para que este proyecto se desarrollara ¿Cuál fue tu papel?***

Yo creo que no fue la donación el punto de arranque del Museo Salvador Victoria sino fue la capacidad que se tuvo en Rubielos de ilusionar a Salvador, en vida, para atraerle y de alguna manera, ilusionarlo con desarrollar un museo en su pueblo natal. Previamente a todo esto hay que decir que Salvador venía a Rubielos de Mora en la época

---

8 Cámara, J. y Nieto Alcaide, V. (2000).

9 Entrevista realizada en el Museo Salvador Victoria el 27 de agosto de 2023 con motivo de la clausura de la exposición: "BROTO. Pinturas 2003-222" en la sala de Exposiciones Temporales.



**Figura 4.** Ángel Gracia en la sala de exposiciones temporales, 11 de noviembre de 2023.  
Fuente: J. Prieto

estival, junto con Marie Claire a compartir algunas fechas de la temporada veraniega con su padre. Y, aprovechando alguna de esas estancias aquí, tuvimos algunas conversaciones.

También se dio la circunstancia de que en Rubielos de Mora la Asociación Cultural *Dos Portales*, presidida por el escultor rubielano José Gonzalvo, a principios de los años 80, tenía un importante dinamismo y desarrollaba un concurso de pintura al aire libre,

de pintura rápida, que siempre concitaba a 20-30 pintores en la época estival, para plasmar rincones de Rubielos de Mora, con esa impronta de lo que significa la pintura rápida. Este concurso era capaz de concitar en el jurado a Salvador Victoria, al pintor valenciano Cándido Ortiz (casado con una rubielana), a Agustín Alegre, entre otros. Y, aprovechando estas visitas y sobre todo que Salvador Victoria, empezaba a tener una relación social, por así decirlo, más amplia y más permeable en Rubielos de Mora, a finales de la década de los ochenta, empezamos a hablar de algunos proyectos: como que dirigiera un taller de grabado que queríamos fraguar con la Universidad de Verano de Teruel, y, también, empezamos a hablar de la posibilidad de crear un museo que recogiera su obra. Inicialmente no hablábamos de ubicarlo en el edificio donde hoy está la sede del museo, hablábamos de situarlo en el edificio diseñado por Pablo Monguió que está en la entrada a Rubielos de Mora, en la zona del plano, en lo que fueron las antiguas escuelas.

Así es como empezamos a fraguarlo, lamentablemente Salvador en el verano del 94 nos dejó, la noticia la recibimos como un auténtico mazazo en Rubielos. Si bien, hay que decir que su viuda Marie Claire, con una gran entereza, me comunicó que uno de los mensajes de le había transmitido Salvador era que se tenía que consolidar un espacio museístico con su obra y con la de otros artistas de su época, en su pueblo natal. Y, fue ella quien dio las facilidades necesarias para conseguirlo. Su generosidad es envidiable, Rubielos nunca le podrá agradecer todo lo que ha hecho ella en torno al museo, en definitiva, en torno a Rubielos de Mora, que es por así decirlo *“la marca”* de lo que es el propio museo en sí. Y, la verdad es que empezamos a trabajar en este proyecto a partir de ese momento. Y, fuimos viendo que necesitábamos más espacio que el edificio elegido (antiguas escuelas) para ubicar el museo, y entonces nos decidimos por la rehabilitación del edificio del Antiguo Hospital de Peregrinos, que empezamos en 1999.

### ***¿Para su desarrollo tuvisteis algún modelo a seguir?***

Marie Claire, sí que tenía conocimientos de otros museos y de otros modelos de trabajo, en cuanto, a fundaciones. Para nuestro museo pensamos en un modelo donde hubiera implicación de las instituciones y participación de la acción privada. Lógicamente contamos con el asesoramiento tanto del gobierno de Aragón como del Museo Provincial de Teruel y, por supuesto, de la labor de Marie Claire, que era una perfecta

conocedora de la realidad museística que tenía España. De hecho, Marie Claire tiene una participación, a través suyo, y de otros patrones que nombra ella, que permite, que esta fundación tenga no solamente un calado institucional sino también un calado en la vertiente más privada.

### **¿Cómo se gestiona el museo?**

El museo se gestiona a través de la Fundación Museo Salvador Victoria y de su Patronato que se reúne periódicamente en torno a tres veces al año. Y, sobre todo la gestión del museo está mayoritariamente en manos del director que lo dirige y lo gestiona. Durante estos veinte años hemos tenido tres directores, que han sido una herramienta excelente y han marcado y orientado la pauta y la senda a seguir. Comenzando por Jesús Cámara, que fue el que inauguró el museo en 2003 y llevó las riendas hasta 2009; luego, Diego Arribas, desde 2010 a 2015 que continuo esa trayectoria, por supuesto desde su visión personal y su propia orientación en el trabajo del museo; y desde 2016 Ricardo García Prats<sup>10</sup> está llevando la dirección y también mantiene la línea de esa misma senda, que hace que el museo no tenga vaivenes en la línea expositiva, sino que mantenga una línea y una orientación, yo creo que muy clara muy definida por una gran calidad en todo lo que ofrecemos.

Luego desde el ayuntamiento de Rubielos de Mora se lleva todo el contenido administrativo y la secretaria. Nuestra intención, en un futuro, es poder formalizar una situación que permita que el personal del propio museo sea el que vaya gestionando todos los aspectos administrativos. Esto sería un logro considerable.

### **¿Qué instituciones apoyan al museo?**

Nos pusimos manos a la obra en un proyecto muy ambicioso que empezó por la rehabilitación del singular edificio del Antiguo Hospital de Peregrinos en 1999 que acabo en 2002, esto supuso una considerable inversión donde sumamos las sinergias de todas las administraciones: Diputación Provincial de Teruel, Gobierno de Aragón, conseguimos también ayuda de la Fundación Ibercaja y por supuesto el liderazgo indiscutible

---

**10** Artigas (2020).

del Ayuntamiento de Rubielos de Mora para conseguir fraguar este proyecto. Durante estos 20 años hemos tenido también la ayuda del gobierno de España, a través del Fondo de Inversión de Teruel (FITE) en distintas anualidades. Además, tenemos ayudas puntuales, para las publicaciones de las exposiciones temporales, de la Comarca Gudar Javalambre y de Caja Rural de Teruel.

El museo abrió sus puertas en mayo de 2003 y a partir de ese momento ha continuado trabajando y desarrollando sus actividades. En los primeros momentos con un presupuesto muy interesante que permitía hacer un abanico muy considerable de actividades. Y, en este momento, pues con unos presupuestos más limitados, pero siempre manteniendo la esencia de lo que es la obra de Salvador Victoria.

Un atractivo más del museo son sus exposiciones temporales, ya que entendemos que los museos, y este específicamente, requieren del dinamismo y de los soplos de aire fresco, por lo que, cada cierto tiempo, tenemos exposiciones temporales, para que el público se acerque hasta Rubielos de Mora.

Siempre necesitamos más ayuda económica. Más implicación de las instituciones. En cuanto al presupuesto, yo creo que con el escaso presupuesto que tenemos en el museo, no podemos optimizarlo de mejor manera que como lo venimos haciendo y creo que eso es mérito atribuible al Patronato.

### ***¿Qué es el Patronato de la Fundación<sup>11</sup> y cuál es su función?***

En el Patronato hay una implicación de las instituciones y participación de la acción privada. Por lo que está conformado por una parte institucional donde están representados: la comunidad autónoma de Aragón, el Ayuntamiento de Rubielos de Mora, La Universidad de Zaragoza (campus de Teruel grado en Bellas Artes). Además, vamos

---

**11** Patronato de la Fundación: Presidenta: Pilar Citoler Carilla (coleccionista de arte); Presidenta de honor: Marie-Claire Decay Cartier; Vicepresidente: Ángel Gracia Lucía; Vocales: Luis Nozaleda Arenas (empresario); Antonio C. Rico Coarasa (empresario); Manuel Górriz Martín (empresario); Pedro Olloqui (director general de cultura del Gobierno de Aragón); Julián Azuara Báguenas (concejal del Ayuntamiento de Rubielos de Mora); María Luisa Redón Górriz (concejal del Ayuntamiento de Rubielos de Mora); José Prieto Martín (profesor titular de la Universidad de Zaragoza); Secretaria: Miriam Romero. <https://www.museosalvadorvictoria.com>.

a tramitar una petición para que también este la Diputación Provincial de Teruel, para que se implique y forme parte de ese patronato nombrando un representante. Y por una parte privada: Marie Claire, la viuda de Salvador Victoria y unos patronos que ha nombrado ella que son: Manuel Górriz Martín, Antonio Rico Coarasa y Luis Nozaleda Arenas; y, yo mismo que estoy a título personal como miembro de la Fundación, no en representación institucional.

El patronato de la Fundación Museo Salvador Victoria se preocupa por difundir y valorar la obra de Salvador Victoria y por conservar, estudiar y difundir la colección de arte del Museo Salvador Victoria. También, es una excelente herramienta en el modo de trabajo y en el desarrollo de las actividades del museo. Por ejemplo, en la reunión del 22 de junio de 2017, adoptó por unanimidad el acuerdo de reformar sus Estatutos y creó la figura de *"Amigos del Museo Salvador Victoria"*.

### ***Este Museo de Arte Contemporáneo de Aragón que se ubicó en el medio rural. ¿Se ha convertido en un elemento de dinamización social del entorno rural?***

Sí, la verdad es que el Museo Salvador Victoria tiene varios aspectos positivos. No solamente de cara a Rubielos, sino de cara al entorno de influencia próximo. Yo creo que la existencia de este museo nos da todavía un mayor nivel de prestigio y valoración, más allá de lo que es el propio contenido histórico artístico que tiene Rubielos de Mora, ya que el contenido que alberga el museo permite hacer un recorrido por el arte contemporáneo, con artistas de la época de Salvador Victoria, que sorprende a quienes nos visitan. Yo me atrevería a decir que somos un "pequeño Reina Sofía", pues en nuestro museo cuelgan obras de artistas que están en el Reina Sofía, lo cual, de alguna manera creo que es un elemento que viene a fortalecer la propia colección de Salvador Victoria y también sirve para ser punto de atracción de las visitas que recibimos.

Así como, las exposiciones temporales que se van desarrollando en la sala temporal, que son yo creo un elemento de difusión y promoción, cada cierto tiempo, para atraer al público a conocer el museo. Y, a quien ya lo conoce, a visitar la exposición temporal que se tiene colgada en ese momento. Creo que eso hace que vengan visitas a Rubielos, que esas visitas, se lleven una grata impresión, que visiten otros lugares. Y, el museo genera un valor añadido en lo que es el contenido turístico de la zona y de Rubielos de Mora. Por lo que dinamiza el territorio

### ***¿Cómo contribuye el museo al desarrollo cultural y económico de la zona?***

El museo contribuye al desarrollo cultural de manera continuada. Somos un museo con las puertas abiertas prácticamente durante todo el año, haciendo un importante esfuerzo para conseguir tenerlo en esta situación. Y en ese sentido, hay visitas que vienen es proceso a ver el museo y aprovechan para hacer itinerarios y recorrer otros municipios de esta zona que también tienen un potencial histórico artístico patrimonial, muy relevante. Y, otras que están en Rubielos y reciben la información de que esta el museo, se acercan a verlo y se llevan una grata sorpresa y luego hacen difusión para que nos visiten. Y, por otro lado, aparte del propio atractivo del museo, están sus exposiciones temporales que son punto de atracción de visitantes que vienen a Rubielos y aprovechan para conocer la zona.

### ***¿Podemos decir que este museo vertebra el territorio a través de la cultura?***

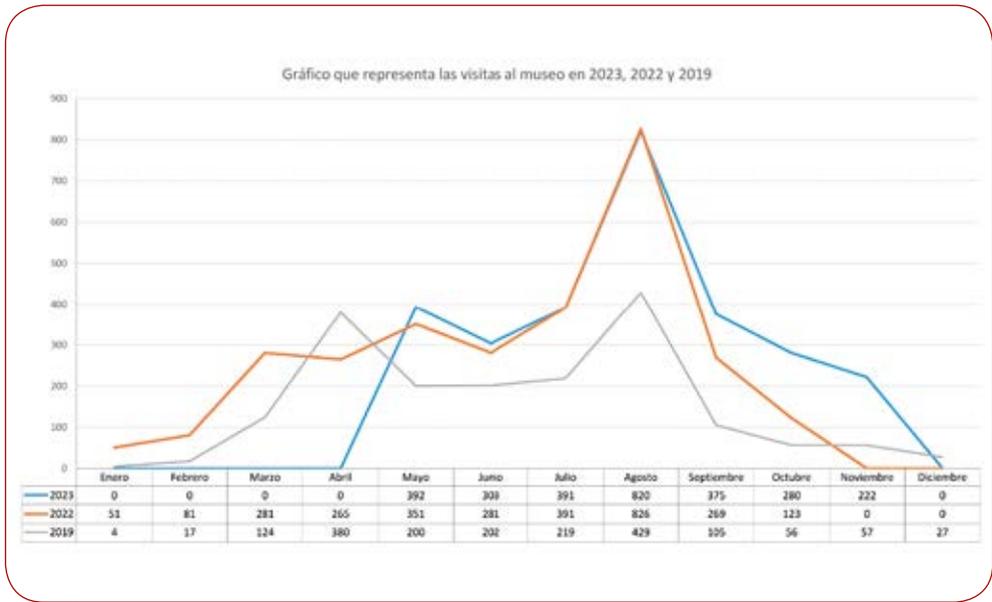
Evidentemente ese ha sido yo creo el objetivo que venimos persiguiendo y que estamos trabajando en él permanentemente y en definitiva es uno de los aspectos que no dejamos nunca de lado en todo lo que programamos y desarrollamos.

### ***¿Tienen contabilizados el número de visitantes que recibe anualmente el museo y cómo repercute en la economía del municipio?***

El mayor número de visitas llega en verano, que es cuando más turismo hay en la zona, evidentemente, pero también hay una afluencia considerable de visitantes durante los puentes. Y, luego vienen las visitas que llegan a Rubielos y quieren ver el Museo Salvador Victoria, y a lo mejor vienen en lunes, martes o miércoles (que está cerrado) y remueven todo lo posible para conseguir que se les abra el museo, para verlo. Bueno, siempre evidentemente, ante esto hay una flexibilidad y buscamos el modo de poderles enseñar el museo y que lo vean y tengan la oportunidad de disfrutar de lo que se ofrece en él, es decir, intentamos que nadie que venga con intención de ver el museo, se valla sin ver el museo Y, desde la oficina de turismo se tiene una especial sensibilidad precisamente para que esto suceda.

Las cifras de visitantes en los últimos años han ido creciendo (como se puede ver en el gráfico). Así, por ejemplo, el año 2019 tuvimos 1.082 visitantes; el año 2020, estuvo cerrado

por el Covid; en 2022 tuvimos 2.919 visitantes, aunque en diciembre cerramos para reformar el museo con la financiación de fondos FITE (Fondo de Inversiones de Teruel), las obras concluyeron en 2023<sup>12</sup>. El museo estuvo cerrado hasta el mes de mayo y se volvió a cerrar el 10 de diciembre de 2023 para la ejecución de la segunda fase de rehabilitación subvencionada por fondos FITE. Durante los meses que estuvo abierto tuvimos 2.783 visitantes. Este aumento repercute positivamente en la economía de la zona.



**Figura 5.** Gráfica de las cifras de visitantes al museo en los últimos años. Elaboración propia

## 12 El Arquitecto fue José María Sanz.

## 4. CONCLUSIONES

---

Habitualmente los territorios rurales poco poblados se conciben como lugares destinados a la generación de recursos económicos y vacacionales. Al colocar un museo de arte contemporáneo en un territorio rural, el museo se convierte en una herramienta que contribuye a que la cultura y el arte formen parte de la vida de los habitantes del mismo y de su entorno. El Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora no existiría y no podría seguir adelante sin el empeño de sus artífices, (Marie Claire Decay y Ángel Gracia); sin el apoyo del Patronato Fundación Museo Salvador Victoria, de los habitantes de Rubielos de Mora, de la corporación municipal y de las instituciones aragonesas; y, sin la labor gerente que han desempeñado durante esto 20 años los diferentes directores.

El museo genera un valor añadido a Rubielos de Mora, nos muestra como la cultura, el patrimonio y el arte contemporáneo pueden dinamizar el territorio y convertirse en un motor de desarrollo, y en un elemento de identidad cultural que cohesionan los grupos sociales. Su gestión y autogestión ha supuesto una participación en la construcción de la memoria y en la vida cultural de Rubielos de Mora, debido a que el museo ha generado un valor añadido a la localidad e impacta favorablemente en el territorio con un valor económico y social.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

---

- ARRIBAS COMES, A. Categoría cultura en (n. d.) XI premio talento joven. Recuperado de: <http://www.talentojovencv.com/participa-octava-edicion/cultura/almudena-arribas-comes/>
- ARRIBAS, D. (2012). “La Fundación Museo Salvador Victoria” en PRIETO, J. (ed.). ON ART (ENTORNO AL ARTE). Seminario Internacional. - PIECyT\_11\_1\_328. Universidad de Zaragoza. (Adjuntía al Rector para Innovación Docente). (CD)
- ARTIGAS, M.A. (18 de agosto de 2020). Ricardo García Prats, director del Museo Salvador Victoria de Rubielos: “La cultura siempre acaba pagando los platos rotos, con coronavirus o sin él” en EL DIARIO DE TERUEL. Recuperado de: <https://www.diariodeteruel.es/entrevistas/ricardo-garcia-prats-director-del-museo-salvador-victoria-de-rubielos-la-cultura-siempre-acaba-pagando-los-platos-rotos-con-coronavirus-o-sin-el>

- CÁMARA, J. y NIETO ALCAIDE, V. (2000). Colección Fundacional. Museo Salvador Victoria. Diputación Provincial de Teruel, Museo de Teruel.
- CÁMARA, J. (2006). Salvador Victoria, pintor de universos en Cartillas Turolenses, nº 26. Instituto de Estudios Turolenses.
- DE LA TORRE, A. y GARCÍA PRATS, R. (2023). Salvador Victoria. El círculo gráfico. Obra gráfica contemporánea.1967-1994. en Alfonso de la Torre (ed.). Museo Salvador Victoria, Fundación Juan March, Fundación Azcona, Gobierno de Aragón, Museo de Teruel.
- FUNDACIÓN MUSEO SALVADOR VICTORIA (n. d.) en página oficial ayuntamiento de Rubielos de Mora Recuperado de: <https://www.rubielosdemora.es/cultura/que-visitar/f-m-salvador-victoria/>
- INE (2023) Nomenclátor: población del padrón continuo por unidad de población a 1 de enero. Rubielos de Mora. Recuperado de: <https://www.ine.es/nomen2/index.do?accion=busquedaDesdeHome&nombrePoblacion=Mora&x=5&y=11>
- MUSEO SALVADOR VICTORIA [MSV]. Página oficial. Recuperado de: <https://www.museosalvadorvictoria.com/index.php/conoce-el-museo/el-museo#:~:text=Nuestras%20salas>
- ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA PRESENTA SU NUEVA TEMPORADA 2023/2024. Recuperado de: <https://ocne.mcu.es/actualidad/la-orquesta-y-coro-nacionales-de-espana-presenta-su-nueva-temporada-2023-2024>
- ORÚS, D. (2015). Entrevista a Diego Arribas con motivo del premio AACA 2014 a la Fundación Museo Salvador Victoria. Revista AACAdigital, nº 30. Recuperado de: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1069>
- RUBIELOS DE MORA (2023) en Los pueblos más bonitos de España. Recuperado de: <https://www.lospueblosmasbonitosdeespana.org/aragon/rubielosdemora/>
- TRAGACETE, M. (15 de diciembre de 2016). Rubielos de Mora, elegido el pueblo “más bello y bueno” de España El municipio ha ganado el concurso ‘Luce tu pueblo’ de Ferrero Rocher. El premio es una iluminación navideña. En periódico HERALDO.ES. Recuperado de: <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/teruel/2016/12/15/rubielosmora-elegido-pueblo-mas-bello-espana-1148161-2261128.html>

## LUGAR Y MEMORIA. RESCATE DE LA IDENTIDAD EN EL MUSEO DE LA GENTE SERGIPANA Y MUSEO CASA CORA CORALINA A PARTIR DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

**Fabiane Cristina Silva dos Santos (Bia Santos)**

*Miembro del OAAEP y de HolosCi(udad)e. Universidad de Zaragoza  
fsilva@unizar.es*

### INTRODUCCIÓN

En el presente texto, hablaremos de espacios expositivos que a través del dialogo de los elementos museísticos locales y las nuevas tecnologías, rescatan la identidad del patrimonio material e inmaterial en un reconocimiento de su cultura, costumbres y tradiciones. Valores a proteger frente a las tendencias globalizadoras de la ciudad uniforme, que avanza desde algunas posiciones en las que todos los órdenes se subordinan a la dimensión económica de la inmediatez. En este contexto surge lo que llama Deleuze la desterritorialización, o sea movimiento por el que “se” abandona el territorio y se adoptan nuevas formas de vidas a partir del fenómeno referente de las ciencias sociales: la globalización y sus efectos en la transformación socioeconómica que afecta la identidad territorial.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

En el libro *Micropolítica: Cartografías del Deseo*, afirma Guattari: *“La noción de territorio aquí es entendida en sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos”* (Guattari y Rolnik, 1986: 323; en Haesbaert, 2004).

En este contexto podemos percibir la transformación social del territorio a partir del surgimiento de sociedades más reflexivas que manifiestan nuevos códigos simbólicos y con el surgimiento de una sociedad en Red, en la que estos factores inciden en la transformación de los individuos desde la categoría de identidad. Para la antropología, el territorio es un “ambiente de vida, de acción, y de pensamiento de una comunidad, asociado a procesos de construcción de identidad” (Tizon, 1995), citado en Murillo 2007:37). Ya en un acercamiento sociológico “un territorio representa una trama de relaciones con raíces históricas, configuraciones políticas e identidades que ejercen un papel todavía poco conocido en el propio desarrollo económico” (Abramovay, 1998), citado en Murillo 2007:36).

Entendemos como identidad cultural un conjunto de símbolos, tradiciones, costumbres, creencias, comportamientos que cohesionan un grupo social de un territorio, donde fundamenta el sentimiento de pertenencia que perdura en el tiempo y pasa a permanecer en el recuerdo mismo, aunque uno ya no esté viviendo en este lugar.

Con todo este proceso de dislocamiento y de transformación social venimos presenciando una pérdida de identidad que podemos relacionar directamente con una falta de arraigo lo que conlleva el abandono del territorio.

En este sentido es importante reforzar la identidad cultural, conociendo los orígenes como sociedad local, para poner en valor los que somos, no solo a nivel individual sino también a nivel colectivo, a través de iniciativas como: la puesta en marcha del valor de la memoria colectiva, conocer el porqué de las tradiciones y folclore, sus orígenes, desarrollar un trabajo educativo relacionado con la identidad cultural, buscando fomentar y dinamizar jornadas culturales, etc.

Es importante el rescate de la memoria colectiva como conector de la identidad cultural. Para el sociólogo francés Maurice Halbwachs la colectividad es la idea central para el concepto de memoria colectiva, en la cual no es posible pensar en algo que no tenga relación con otras personas u otras cuestiones, porque siempre estamos estableciendo relaciones externas, que pasan a ser referencias para que los recuerdos sean contruidos. Pero para Halbwachs, la memoria individual y colectiva puede está agrupada en torno a una solo persona y también distribuida en la sociedad, no siendo una división rígida. [...]

*Consideremos ahora la memoria individual. No está totalmente aislada y cerrada. Muchas veces, para evocar su propio pasado, un hombre necesita recurrir a los recuerdos de los demás. Se remite a puntos de referencia que existen fuera de él, fijados por la sociedad. Es más, el funcionamiento de la memoria individual no es posible sin estos instrumentos que son las palabras e ideas, que no ha inventado el individuo, sino que le vienen dadas por su entorno. (Halbwachs, 2004)*

Aquí traemos ejemplos de proyectos museísticos desarrollados en Brasil que tratan de rescatar la identidad local, a través de elementos tradiciones dialogando con recursos tecnológicos que buscan trabajar el reconocimiento cultural y la memoria colectiva. Pero antes vamos a contextualizar el territorio que tomamos como ejemplo. Los pueblos o ciudades brasileñas pasan por un proceso de migraciones interregionales también conocidas como migraciones internas, que son los flujos migratorios existentes desde el período colonial, que se intensifican a partir del siglo XX, procesos siempre ligados a la dinámica económica del país. El vector de las migraciones en Brasil en los últimos tiempos ha sido del Nordeste del país y del Norte de Minas Gerais para las regiones del Sudeste y Sur, principalmente para las grandes metrópolis como São Paulo, Rio de Janeiro y Campinas. A partir de los años 80 empieza a bajar el vector migratorio debido que el Nordeste presenta nuevos índices de recuperación económica. Debido a este fenómeno, la población transita de una ciudad a otra, dejando sus costumbres y su arraigo. En este contexto la memoria colectiva y la identidad del lugar se pierde, nacen iniciativas que buscan trabajar la autoestima local, poner en valor el patrimonio material e inmaterial de una región invocando el sentimiento de pertenencia, entendido como [...] *Creencia subjetiva en un origen común que une a individuos distintos. Los individuos se consideran miembros de un colectivo en el que los símbolos expresan valores, miedos y aspiraciones. Este sentimiento puede resaltar características culturales y raciales. (Amaral, 2006).*

## 1. MUSEO DE LA GENTE SERGIPANA

---

Aquí traemos la experiencia del Museo “da Gente Sergipana”, localizado en el estado de Sergipe situado en la región del nordeste del país que tiene una extensión de 22.050 km<sup>2</sup>, el 0,26% del territorio nacional, o sea el estado más pequeño del Brasil. Un estado con muchas tradiciones y cultura popular, con una rica gastronomía. El Museo “da Gente Sergipana”, fue inaugurado en 2011 con el objetivo de atender una demanda social de construir la identidad cultural local y trabajar la autoestima de la población, buscando la síntesis entre la identidad del pueblo y su relación en el medio ambiente, rescatando sus leyendas, historias, personajes, tradiciones, expresiones, gastronomía, juegos infantiles, la fauna, expresiones orales, etc., que se convierten en el punto de partida para un discurso de una identidad local a partir de la memoria colectiva.

El museo está situado en el antiguo colegio local, *Colégio Atheneu Pedro II*, inaugurado en 1926, un edificio estilo colonial, una de las primeras escuelas de la ciudad, catalogado como patrimonio del estado en 1985, sede de diferentes órganos públicos, con el pasar de los años entró en un estado de deterioro hasta que el año 2007 por iniciativa del presidente de la comunidad Marcel Déda, el edificio es donado al Banco del Estado (Banese) para ser transformado en un centro cultural, el Museo del pueblo Sergipano. Las obras para la rehabilitación del edificio, recolecta de datos y acondicionamiento del espacio para componer el museo han tardado cuatro años. El proyecto de restauración del edificio ha estado a cargo de la empresa Ágora Arquitectos Asociados, que ha recibido algunos premios por el proyecto de rehabilitación del espacio.

Considerado el museo más moderno del Brasil por todas las tecnologías empleadas en su diseño museístico, siendo el primero con espacios multimedia/interactivos del norte nordeste del país, en él encontramos instalaciones interactivas a partir de la colección del patrimonio material e inmaterial del estado de Sergipe. Nace con la propuesta de dinamizar el contexto en el que se encuentra con una programación diversificada, que va desde lo popular hasta expresiones culturales contemporáneas en distintos lenguajes, con *acceso gratuito*.

Para realizar el diseño de la exposición permanente, se programaron en 2010 jornadas de “Sergipaniedad” con la participación de investigadores, sociedad civil, gestores públicos, líderes sociales, que han aportado contenidos y elementos utilizados por el

curador del Museo, Marcello Dantas, para la concepción de proyecto museístico con el equipo de consultores liderados por la historiadora Josevana Franco.

Para el curador del museo, *la particularidad está que el museo no está formado por una colección de objetos, pero sí por una cultura viva y pulsante. Para realizarlo hemos ido al mundo real a buscar las personas, las imágenes, los sonidos y las formas de esta realidad, y fuimos a la historia a buscar sus razones.* (Dantas, 2013).

En los espacios permanentes podemos encontrar ambientes relacionados con la cultura popular o personajes de la ciudad, como por ejemplo el ambiente “Josevende” que toma como inspiración un vendedor del mercadillo artesanal el Sr. José, a través de una proyección visual del vendedor que interactúa con el público contestando las preguntas que hace el visitante sobre los productos de la parada.

En otro espacio encontramos “Seu Repente”, que tiene como base la canción cantada por repentistas, una especie de improvisación poética original de la región del noreste brasileño, donde el espectador puede elegir una canción, acompañar y grabarla para



**Figura 1.** Espacio “Josevende” – Fuente: Archivo Museo de la gente Sergipana



**Figura 2.** Espacio “Nossos Leitos” / “Nossos pratos”

ser publicada en el canal de YouTube. El espacio se completa con diversas *Rimas* que están en las paredes que sirven de inspiración.

Podemos encontrar también un espacio dedicado a los trajes “Nossos Trajes” donde encontramos un espejo mágico donde el espectador se ve con diferentes trajes tradicionales de la provincia. También podemos subir en un barco escenográfico en el cual el espectador conoce el ecosistema de la provincia de Sergipe pasando por un túnel donde son proyectadas imágenes en movimiento en 360°, en el espacio “Nossos Leitos”.

A través de un juego electrónico compuesto de monitores *touchscreen* 40 pulgadas encontramos un ambiente que nos lleva a conocer el cultivo y creación de la agricultura y pecuaria local.

Encontramos en el espacio “Nossos pratos” una gran mesa interactiva, que el visitante acciona utilizando la sombra de su mano, eligiendo los platos típicos de la región, seleccionando los ingredientes y cuando están correctos aparecen los detalles de los ingredientes.

En “Nossa Praça” encontramos la reproducción del carrusel de “Tobias”, que llegó a la ciudad de Aracajú en el año de 1904 y que se ubica a cada año en navidades en la plaza “Teófilo Dantas”. El visitante al girar el carrusel se encontrará con diferentes proyecciones en las paredes, de las distintas plazas de la ciudad.



**Figura 3.** Espacio “Nossa Praça”

Al acceder al ambiente de “Nossa Historia” encontramos el homenaje a las mujeres y hombres de la región, personas que han salido adelante a pesar de todas las dificultades, y que han sido referentes para varias generaciones. Al pasar por un laberinto las vitrinas van se iluminando conforme pasa el espectador, surgiendo reproducciones de objetos que fueron importantes para el desarrollo económico de la región.

En la sala “Nossos Cabras” encontramos el homenaje a personajes de la cultura brasileña que han nacido en el estado de Sergipe, artistas, filósofos, historiadores, poetas e intérpretes que nos cuentan sus historias a través de grandes pantallas.

Al jugar con una peonza, el visitante entra en el espacio “Nossos Marcos”, donde a través de proyecciones conocen diferentes monumentos arquitectónicos que se encuentran en la provincia de Sergipe. En las paredes encontramos cubos que el visitante manipula como en el juego de la memoria, conoce objetos típicos de la región acompañados de músicas e imágenes proyectadas en el suelo, mientras juegan en el espacio “Nossas Coisas”.

Para conocer las fiestas populares de la región, entramos en el espacio “Nossas Festas” en el que encontramos un divertido juego de rayuela, que incluye manifestaciones familiares, religiosas que reflejan la identidad local. Mientras se juega, las imágenes son proyectadas en el suelo y la música envuelve el ambiente.

En el pasillo del museo encontramos “Nossos Falares” a través de las palabras del vocabulario típico de la región, distribuidas en diferentes tamaños y colores que demuestran la riqueza del idioma portugués que tiene su identidad propia en diferentes regiones del Brasil.

Podemos hacer un viaje en el tiempo a través de una línea del tiempo realizada con bordados en *punto irlandesa*<sup>1</sup> que presenta los principales acontecimientos históricos de la Provincia. En el mismo espacio encontramos algunas *tablets* donde podemos acceder al archivo digital y a algunas investigaciones en diversas publicaciones del archivo bibliográfico.

---

**1** Tipo de punto realizado en la región por mujeres de la provincia de Divina Pastora.

Lo que podemos ver al visitar el museo es la recuperación de la historia del lugar, a través del pasado, presente y futuro, en un diálogo con la ciudad y sus moradores, donde este reconocimiento de identidad fortalece la autoestima de las personas de la región.

En las palabras del curador, *El Museo de la gente Sergipana presenta el que Sergipe tiene de más esencial y eterno usando la tecnología y lenguajes innovadoras. Ese encuentro entre la tradición y los nuevos lenguajes tiene el poder multiplicador de crear consciencia y afectividad sobre identidad para las próximas generaciones. Esos vínculos afectivos es el gran conservador de la memoria y patrimonio.* (Dantas, 2012)

## 2. MUSEO CASA CORA CORALINA

---

Encontramos en la ciudad de Goiás, provincia de Goiânia – Brasil, el Museo Casa Cora Coralina, un espacio cultural que se localiza en el centro de las montañas brasileñas la recuperación de la identidad local a través de su vecina más ilustre, la poetisa Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, conocida como Cora Coralina, nacida en 20 de agosto de 1889 en una casa a las márgenes del Río “Assução”, construida a mediados del siglo XVIII, uno de los primeros edificios de la antigua Villa Boa de Goyas. y fallecida en 10 de abril de 1985. Siendo todavía una adolescente comenzó a escribir poemas y cuentos, publicándolos en 1908 en el periódico “A Rosa”. En 1910 publicó el cuento “Tragedia na Roça” en el Anuario Histórico y Geográfico del Estado de Goiás, utilizando por primera vez el seudónimo Cora Coralina, que según el escritor significaba “Corazón Rojo”. A los 50 años, la poeta relata haber sufrido una profunda transformación interior, que definiría como “la pérdida del miedo”, dejando de usar su nombre de pila y asumió el seudónimo elegido muchos años antes. A los 70 años aprendió a mecanografiar, para preparar sus poemas y entregarlos a los editores. Ha tardado 75 años para que esta mujer, madre y esposa editara su primer libro. Fue presentada al mundo de las artes de la mano de Carlos Drummond de Andrade<sup>2</sup>, tornándose conocida con la publicación de su libro *“O Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais”*, un libro que trata de su ciudad natalicia, *La mujer caminadora y multifacética, que al enamorarse se va con el futuro esposo al interior del estado de São Paulo, donde cría a sus hijos, vende*

---

2 Carlos Drummond de Andrade fue un poeta, periodista y político brasileño.

*libros, colabora en periódicos del interior de São Paulo, ayuda a las fuerzas militares en la Revolución Constitucionalista y defiende la creación de un partido feminista (Peregrino, Bezerra, 2009).*

Cora Coralina era una mujer feminista en una época en la que los derechos de las mujeres eran un tema tabú y muchas de ellas escribían bajo seudónimo masculino, Cora ha estado siempre adelantada a su tiempo.

*Vive dentro de mí/ una cabocla vieja/ con mal de ojo/ en cuclillas al lado pie del cuervo, mirando el fuego [...] Vive dentro de mí/ la lavandera del Río Rojo. Su delicioso olor a agua y jabón [...] Vive en su interior yo/la mujer cocinera. Pimiento y cebolla. Manjar bien hecho [...] Vive dentro de mí/ la mujer proletaria/ muy ruidosa/ abusada, sin prejuicios [...] Vive dentro de mí/ la mujer de la vida/ Mi hermanita [...] tan despreciado, / tan murmurado.*  
(CORALINA, 2008, p. 253).

El museo se encuentra en la residencia de Poetisa, fue inaugurado en 20 de agosto de 1989, el espacio preserva la historia de vida, memorias de la autora, objetos, etc. En la fecha conmemorativa de los 100 años del nacimiento de la escritora, el museo planteó una nueva propuesta expositiva ideada por el grupo de investigación del MediaLab de la Universidad Federal de Goiás, coordinado por el profesor Cleomar Rocha, responsables de hacer una actualización del proyecto museográfico, donde han trabajado con lenguajes tecnológicos e interactivos, incorporando la poesía a los nuevos sistemas multimedia, generando el concepto de “poetizar” el espacio expositivo a partir del verso creando cinco momentos en la casa donde los objetos ganan vida a partir de lo visual y de lo sonoros con la poesía de Cora Coralina.

Al recorrer los espacios de la casa, vamos encontrando palabras entrelazadas por las paredes, como es el caso de la habitación con la mesa y la máquina de escribir que pasa a ganar vida y vuelve a escribir sus poemas a través de las proyecciones y un dispositivo interactivo que acciona el sonido de la escritura y surge el poema “*O canto da terra*”. En la cocina el fuego que calienta la tetera hace que del humo surjan versos del poema “*Quem é você*”, a través de un dispositivo de humidificación y una proyección mapeada en el vapor las palabras bailan en el aire generando una atmósfera que nos invade los pulmones con los versos. En el canalón al lado de la casa escurre el agua

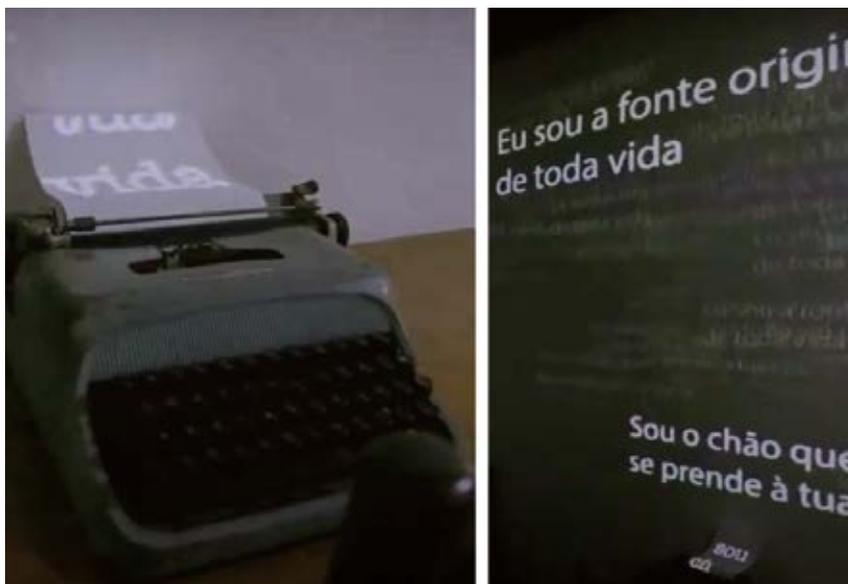


Figura 4. Habitación Cora Coralina

que nos trae el poema “A casa velha da ponte” en una proyección en la propia agua. Estos tres espacios descritos generan una dialogo entre el agua, aire y tierra que da vida al espacio, generando una atmosfera reflexiva.

Según el ideador de la propuesta *Destaca en el trabajo el concepto de experiencia, que parte de la definición poética de la vida de Cora Coralina, para emerger. Tierra, agua y aire: aquí El triángulo de la vida, definió la autora. Basado en este triángulo, las concepciones articulaban tecnología y poesía, para poetizar el aire, el agua y tierra, con la poesía como elemento de la vida del poeta. Esto se vinculó a la experiencia de ser poesía en los elementos definidos por la autora.* (Rocha, 2018).

*A diferencia de todos los objetos de la historia, los lugares de la memoria no tienen referentes en la realidad. O, mejor dicho, lo son ellos, ellos mismos, su propio referente, signos que regresan a sí mismos, señales en estado puro. No es que no tengan contenido, presencia física o historia; al contrario. Pero ¿qué los convierte en lugares de memoria? Es exactamente por eso que escapan de la historia.* (NORA, 1993 p. 27).



**Figura 5.** Proyección en el canalón al lado de la casa

### **3. CONCLUSIONES**

---

Lo que hemos podido constatar en estos dos ejemplos de espacios museístico que tratan de trabajar la recuperación de la identidad local, es un proceso de preservación de la memoria generando un eje transversal a partir de la cultura, memoria e identidad, que podemos identificar como una inversión simbólica relacionada con la afectividad inserta en la práctica social de empoderamiento identitario. Estos lugares y las memorias locales o personajes que son referentes en estas ciudades que pasan por un proceso de deslocalización de sus habitantes, pasan a tener una dinamización a partir de estos elementos identitarios, fomentando un proceso de pertenencia, reforzando el papel de la población local, en un intento de crear una mayor proximidad con los ciudadanos y las comunidades, convirtiéndolos en protagonistas principales de las acciones que han construido el núcleo de estos centros expositivos.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

---

- AMARAL, A. L. (2006). Dicionário de Direitos Humanos. Recuperado de <http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Pertencimento>
- CORALINA, C. (2008) Coleção Melhores Poemas. 3 ed. São Paulo: Global.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1997). Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.
- DANTAS, M. (2013). Museo da Gente Sergipana. Catalogo. Sergipe. Instituto Banese. p.23.
- HALBWACHS, M. (2004). La memoria colectiva / Maurice Halbwachs; traducción de Inés Sancho- Arroyo. — Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza
- HAESBAERT, R. (2004). O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil.
- FLORES, M (2007) La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible, Revista Opera – no7, p. 35-54. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500703>
- NORA, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Khoury. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28.
- PEREGRINO, J. BEZERRA, C. (2009). Cora Coralina, coração do Brasil. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa.
- ROCHA, C. (2018). A poesia viva como legado. In: Vintém de cobre. Goiânia: Kelps.
- ROCHA, C., RODRIGUES, O., DOS SANTOS, C., MARCON, M. (2019) Cora em Cores. DATJournal v.4 n.3. Universidade Anhembi Morumbi.



## MEMORIA DE UN TERRITORIO MUSEALIZADO EL PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

### Óscar Navajas Corral

*Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Alcalá  
oscar.navajas@uah.es*

### Sofía Sánchez Giménez

*Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza.  
Técnico de Patrimonio Cultural en la Comarca del Maestrazgo  
sofiasanchez77@hotmail.es*

### INTRODUCCIÓN

El Parque Cultural del Maestrazgo, uno de los pioneros en los que se fundamenta la Ley de Parques Culturales Aragonesa, ha cumplido en 2023 sus veinticinco años. Una efeméride que queremos aprovechar para reflexionar sobre sus orígenes y sus oportunidades de futuro.

El territorio que comprende el parque se articula en torno al río Guadalope y sus afluentes. Afecta a seis comarcas de la provincia de Teruel: Andorra-Sierra de Arcos, Bajo Aragón, Cuencas Mineras, Gúdar-Javalambre, Maestrazgo y Comunidad de Teruel, que suma 43 municipios en una de las zonas más despobladas de Europa.

La emigración en España hacia los núcleos industriales se cebó especialmente aquí a lo largo del siglo XX y más intensamente durante el Desarrollismo, cercenando

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

trágicamente las posibilidades de futuro de estos pueblos. En la transición y favorecido por las nuevas oportunidades que ofrecía la creación de las autonomías, reclamando un desarrollo territorial más equilibrado, surgió la reacción. Una reacción social, comunitaria, cultural. La de aquellos que eran conscientes de la situación en que se encontraba su pueblo, que se habían visto obligados a marcharse como emigrados, o veían cómo se desvanecía la cultura, los saberes o la economía que habían sustentado su infancia y juventud. La distancia de sus orígenes o la pérdida de cultura material e inmaterial, tanto los edificios como las tradiciones, supuso un estímulo para asociarse con el objetivo de frenar el abandono, promover el desarrollo y recuperar la memoria.

Así surgió el Grupo de Estudios de Mas de las Matas o la Asociación de Amigos de Molinos, promotores ambos de dos museos pertenecientes al sistema aragonés. Estos fueron los primeros y más visibles proyectos en los que un cumplido grupo de personas se asocian para promover el desarrollo de sus pueblos a través de la recuperación y gestión del patrimonio cultural. Pero en prácticamente todos los pueblos del actual parque cultural hubo grupos más o menos cohesionados que promovieron iniciativas en este sentido.

## **1. ARTE, MUSEOLOGÍA Y MEMORIA EN EL ORIGEN DEL PARQUE CULTURAL. HOMENAJE A MATEO ANDRÉS<sup>1</sup>**

---

*«Et même quand j'explorais seul Molinos et la région du Maestrazgo, le nom de Mateo servait de mot magique ouvrant toutes les portes. Interpellé par des gendarmes, ils m'ont dit: "Ah Mateo! C'est le développement, c'est bon pour le pays"» (Baron, 1995).*

Lo que conocemos hoy día como Parque Cultural del Maestrazgo es el resultado de un proceso largo y protagonizado por personas. Con esto último, nos referimos a que, aunque

---

**1** La elaboración de este apartado ha sido posible gracias a la estancia de investigación desarrollada en la Universidad de Zaragoza en el año 2023 que tenía como objetivo recopilar y estudiar el fondo documental de Mateo Andrés; y gracias al apoyo del Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública, grupo interdisciplinar de la Universidad de Zaragoza, la Universidad San Jorge y otros centros de investigación. Igualmente fue fundamental el apoyo de instituciones como la Comarca del Maestrazgo o el Parque Cultural del Maestrazgo.



**Figura 1.**  
Mateo Orencio Andrés  
Huesa. Fuente: Archivo  
de Mateo Andrés

hubo instituciones y administraciones implicadas, fueron las personas del territorio quienes fraguaron una idea –que ni siquiera contenía los vocablos *Parque Cultural*– y un espíritu de acción. En este apartado nos referiremos a uno de ellos: Mateo Andrés. Las razones de esta elección son: su importancia en los procesos que emergieron desde el incipiente Museo de Molinos, ligado a las prácticas de Nueva Museología; por su implicación en la creación de la escuela taller que desarrolló la figura de Parque Cultural de Molinos que precedió al Parque Cultural del Maestrazgo abarcando más municipios, hasta incluir los actuales, y su último reconocimiento con la figura de Geoparque Maestrazgo; y porque, fallecido en 2021, nos sentimos en deuda, y querríamos ligar su memoria a la del devenir del Parque Cultural en que celebramos la trayectoria de la institución.

Mateo fue uno de los que, como mencionábamos, reaccionó ante la situación del desarraigo, la despoblación y la falta de iniciativas. Sus estudios en Historia y Antropología pronto

le llevaron a interesarse por la museología, la gestión del patrimonio y la participación comunitaria. Fue un erudito, pero no un académico. Fue un pensador, pero no teórico. Puso su foco de interés en la teoría y en los conceptos de la ecomuseología y de la Nueva Museología que calaron en Mateo desde muy pronto. Supo asimilar cada planteamiento teórico para ponerlos en práctica sobre la visión que tenía del futuro de Molinos y del territorio<sup>2</sup>. Cuando nos acercamos a algunos de sus textos podemos ver cómo las herramientas que propone la Nueva Museología eran justo lo que necesitaba para hacer realidad las acciones que deseaba para Molinos, para la comunidad y para el territorio. En la introducción del informe de la escuela-taller de Molinos de 1988 afirmaba:

*La creación de la Escuela-Taller de Molinos se justifica plenamente no sólo por el problema ocupacional sino por la riqueza del conjunto en todos los aspectos posibles que reviste Molinos y su término municipal (...). En efecto, las intervenciones que se han realizado en Molinos sobre su patrimonio hacen realidad la tesis de que la producción cultural puede engendrar riqueza, no sólo espiritual sino también material (Andrés, 1988, p. 8).*

Mateo entendía que el proyecto que debía implantarse en Molinos tenía que ser «un espejo que refleja la acción conjunta de la naturaleza y el hombre en el curso de los tiempos» (Andrés y Guillén, s/fa, Andrés, 1990), lo que entroncaba con la definición de patrimonio y de ecomuseo dada por Rivière en los años ochenta (Rivière, 1985)<sup>3</sup>. Si bien, aunque usaba el concepto de ecomuseo, Mateo intentó que el «rótulo» no fuera la clave, sino que la filosofía que subyacía de éstos se enraizase bajo el nombre de Parque Cultural<sup>4</sup>. Una de las primeras

- 
- 2 Aunque primaba la práctica, entendía que había que cuidar los aspectos teóricos. Tenía el proyecto, junto con miembros de la Nueva Museología internacionales, de crear una revista teórica: Acción Museal/Patrimonial, del que se hizo un primer prototipo (Andrés, 1988, pp. 144-147).
  - 3 En la «Sinopsis del video “Molinos, reconstruir la memoria”» apunta que el video: «quiere ilustrar la aplicación que hace el Museo de Molinos, en una dinámica propia y personal, de los modelos teóricos de la nueva museología, desde la definición de ecomuseo de G. H. Rivière hasta las sucesivas aportaciones teóricas y prácticas de otras experiencias, como las de los museos al aire libre, los museos de vecindad, la casa del museo, los museos arqueológicos industriales» (Andrés, 1987b).
  - 4 En 1997 aparece la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón, que será clave en el desarrollo de Comunidad Autónoma en las siguientes décadas. Mateo Andrés, fue una de las personas que alentó la creación de esta figura.

acciones fue la Escuela-Taller de Molinos que debía «(...) contribuir a transformar todo el término municipal de Molinos en un gran Parque Cultural», y continúa, «(...) este Parque Cultural de Molinos será la expresión del hombre y de la naturaleza» (Andrés, 1988, p. 29).

El objetivo de Mateo fue el de sustraer la esencia de unos planteamientos museológicos revolucionarios en aquel momento en el panorama internacional para aplicarlos a Molinos y a la comarca. Entendía que la meta no era crear un museo, como un edificio, sino «(...) como un territorio con espacios privilegiados (...), como una población que, participando democráticamente en la gestión del Museo, encuentra en el mismo un espejo donde esta población se reconoce y busca la explicación del territorio al que está ligada e interpreta la sociedad a la que pertenece. [...] un punto de referencia, en tanto que pretende integrar la historia y el presente de Molinos y la comarca» (Andrés, s/f: 5). En la siguiente tabla se pueden apreciar los planteamientos que tenía Mateo con el proyecto de Molinos a través de las ideas de la Nueva Museología y de los ecomuseos.

Tabla 1. Objetivos de Mateo Andrés para el Museo y Parque Cultural de Molinos

OBJETIVOS SOCIOECONÓMICOS	OBJETIVOS PEDAGÓGICOS	OBJETIVOS CULTURALES
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contribuir al desarrollo y la explotación de los recursos patrimoniales y culturales.</li> <li>• Completar la infraestructura turística, mediante la cualificación profesional.</li> <li>• Creación de empleo para paliar el desempleo juvenil y la despoblación.</li> <li>• Agilizar la intervención en el patrimonio natural y cultural.</li> <li>• Favorecer la creación de cooperativas y empresas especializadas.</li> <li>• Fomentar la rehabilitación de viviendas y monumentos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Formar especialistas en oficios artesanales (sobre todo aquellos que estén relacionados con el patrimonio y el paisaje de la zona).</li> <li>• Cualificar a los alumnos en estas especialidades para la convalidación con formación reglada.</li> <li>• Favorecer el mantenimiento de oficios artesanales en proceso de desaparición.</li> <li>• Establecer una pedagogía dinámica acompañada con práctica en el mismo entorno patrimonial.</li> <li>• Contribuir a la formación humanística e integral.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hacer del territorio de Molinos un Parque Cultural.</li> <li>• Restaurar inmuebles y bienes patrimoniales.</li> <li>• Contribuir al estudio, conservación, conocimiento y promoción del patrimonio natural y cultural.</li> <li>• Dinamizar culturalmente la comarca del Bajo Aragón, haciendo un especial hincapié en la participación juvenil.</li> </ul>

Fuente: elaboración propia a partir de Andrés, 1988

Para muchos que pudimos entablar una conversación con él, siempre nos explicaba que el territorio se estructuraba como una «Margarita», como una estrategia de la tela de araña que se proyecta en el espacio: de Molinos al Maestrazgo (Andrés, 1992). En esta estrategia es donde encajaba perfectamente la ecuación de la Nueva Museología y de la ecomuseología: patrimonio – territorio – población; a la que él incluía los grupos sociales del territorio lo que conllevaba a una concienciación sobre la identidad y a una de sus metas: construir una «imagen de marca» (Andrés, 1987a y 1992). Tenía que configurarse como una imagen de marca identitaria tanto hacia el interior como hacia el exterior<sup>5</sup>. En esto último, es donde se aprecia que su visión no tenía la limitación del campo teórico de la (nueva) museología, sino que debía enraizarse con la realidad de su territorio.

La metodología para poder llevar esto a cabo tenía su base en las teorías de la Nueva Museología, pero también en las nuevas estrategias que venían del contexto europeo. Si empezamos por lo segundo, para Mateo, la ordenación del trabajo partía de un proyecto global, cuya estructura se fundamenta en programas que conducían a acciones concretas. Este planteamiento es al que Mateo incorporaba los planteamientos de la Nueva Museología y de los ecomuseos. El proceso, para él, partía de acciones que conducían a programas que sustentaban un proyecto global. Este enfoque inverso tenía su explicación en una realidad social y territorial que necesitaba de un proceso abierto y democrático en el que diferentes acciones (microproyectos) se fuesen interrelacionando para crear un entramado –una telaraña– de acciones que se suceden y repiten en el tiempo, configurando programas «participativos, democráticos y autogestionados» que posibilitan la creación de un proyecto global (macroproyecto) con la población (Andrés, 1992).

Su objetivo era crear algo sólido y práctico, no caer en el discurso teórico. Entendía que la Nueva Museología se definía en la *praxis* antes que partir de una teoría que pudiera imponerse a una población; con la finalidad de trabajar sobre realidades sociales particulares para el desarrollo y la transformación integral de la sociedad (Andrés, 1987c, p. 4). Estos planteamientos denotan el momento incipiente, contestatario y combativo de Mateo, que busca un sentido más amplio de la concepción del museo, más inclusivo y protagonizado por las voces subalternas. Es aquí donde entra un componente fundamental para Mateo: la política, en su sentido aristotélico. Algo muy relacionado con el espíritu de la

---

5 Entrevista personal a Mateo Andrés, diciembre de 2008.



**Figura 2.** Mateo Andrés dentro del torreón que forma parte del ayuntamiento de Molinos en el transcurso de los trabajos de rehabilitación de la Escuela Taller de Molinos en 1992. Fuente: Archivo de Mateo Andrés

Nueva Museología. La «ideología» era un factor clave en todo el proceso que quería desarrollar en Molinos y en el territorio (Andrés, 1987c, p. 3). Significaba «la democratización de la cultura y del conocimiento, la toma de conciencia social: el individuo como ser histórico, perteneciente a una colectividad, a un medio en transformación» (Andrés, 1987a).

*El Parque Cultural del Maestrazgo se define como un elemento de identidad colectiva, mirador de interacción dialéctica entre la naturaleza y el habitante en el curso de los tiempos, germen del desarrollo gestionado por la población local (Andrés y Díaz, 1995)<sup>6</sup>.*

**6** Los ecomuseos no son sustentables, y creo que nunca pretendieron serlo, pero sí que son sostenibles en cuanto a la socialización del patrimonio en las diversas formas museológicas en un territorio, por eso, para Mateo Andrés la generación de una iniciativa ecomuseológica y de base comunitaria debía poseer dos elementos: (1) una estructura social, (2) y una estructura política. Estos son los ejes con los que funciona. La política toma las decisiones, pero contando con la opinión de las asociaciones, cooperativas, ganaderos, etc. (Entrevista personal a Mateo Andrés, diciembre de 2008).

Hacia el año 2000, como le pasó a la Nueva Museología, sus enfoques fueron variando, sin perder los pilares, pero nutriéndose de nuevos conceptos que se estaban desarrollando en el panorama de los programas de desarrollo rural de la Unión Europea, como en el de la museología y el patrimonio. Nos referimos a la gestión del espacio rural y a las metodologías de intervención (Andrés, 2000). En este proceso, junto con Javier Díaz, supo trazar el camino para el futuro del territorio: «la gestión requiere la creación de estructuras permanentes que ejecuten programas autónomos dentro del proyecto global de desarrollo» (Andrés y Díaz, 1995). Lo que nos lleva a plantear si la Nueva Museología fue su «disciplina», o el paradigma, el «espíritu» que diría Pierre Mayrand (Mayrand, 1986, p. 6), para sustentar teórica y prácticamente lo que su cabeza ya había pergeñado.

Mateo supo enlazar los postulados de la Nueva Museología con las políticas europeas de los programas LEADER<sup>7</sup>. Era su forma de hacer realidad una utopía. Cuando se revisan los documentos y escritos de Mateo o aquellos relacionados directamente con su experiencia se puede leer: sostenibilidad, desarrollo, turismo verde, innovación, participación, gobernanza, observatorio territorial, laboratorio, transferencia de conocimiento, etc. Es decir, numerosos de los vocablos y conceptos que se utilizan en la actualidad tanto a nivel institucional, académico, profesional como social.

La visión de Mateo, su innovación y creatividad, y la facilidad con la que asimilaba planteamientos respondía a uno de sus objetivos principales: la lucha contra la despoblación. Ya en algunos textos del Boletín Informativo d'Ambasaguas confirma esto, planteando la necesidad de generar políticas sociales, culturales y económicas comunitarias y ambiciosas ante la realidad demográfica del territorio (Andrés, 1993, p. 5); o en los planteamientos de la Escuela-Taller «(...) se pretende que sirva para fijar la población joven y evitar la despoblación» (Andrés, 1988, p. 71). Su legado es el de una región actual conformada como una «tela de araña» estructurada a través de museos, centros de interpretación y otros recursos patrimoniales y con un espíritu común en sus comunidades.

---

**7** LEADER (Liaisons Entre Activités de Développement de L'Économie Rural o Relaciones entre Actividades de Desarrollo de la Economía Rural).

## 2. EL CDMT Y EL PLAN DE GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL. SINGULARIDADES DEL DISEÑO DEL PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

El éxito de la Primera Escuela Taller dirigida por Mateo hizo posible una segunda edición (1992-1995). En el transcurso de la segunda se impulsó la creación de una asociación que superaba la dimensión municipal y reunió a nueve pueblos en el Centro de Desarrollo del Maestrazgo Turolense (CDMT). A través del centro se planificarían las acciones que habrían de impulsar la revitalización del territorio apoyada por los fondos europeos, principalmente proyectos LEADER.

Este territorio se dibujó incluyendo varios proyectos de preservación, investigación y difusión del patrimonio cultural innovadores que se convirtieron en los pilares del Parque Cultural del Maestrazgo:

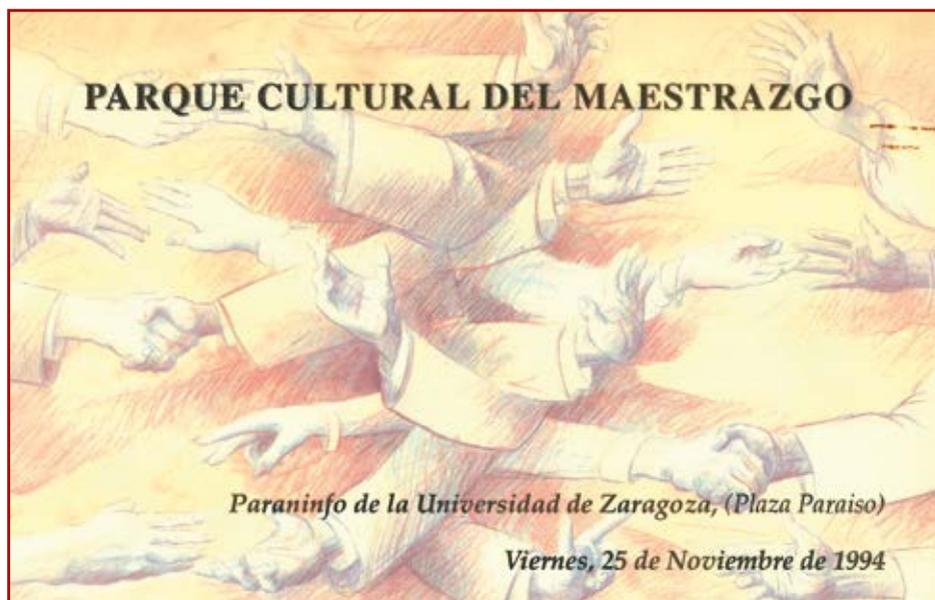
- a) Parque Cultural de Molinos. Supuso una evolución del Museo de Molinos y un precedente del parque con su carácter multidisciplinar y modelador de un territorio musealizado a partir de la aplicación de los preceptos de la Nueva Museología.
- b) Grupo de Estudios Masinos. El grupo de estudios, una de las más antiguas y más longevas iniciativas en Aragón que pueden asociarse a la museología social por su carácter participativo y la variedad y cantidad de patrimonios que han sido objeto de su interés.
- c) Parque Paleontológico de Galve. Pionero en España a partir del trabajo de José María Herrero, vecino de la localidad que muy tempranamente logró despertar interés por los valores paleontológicos de la provincia y contribuir a su preservación. El concepto de parque fue innovador ya que salía de las paredes del museo para integrar los yacimientos del municipio.
- d) Parque Geológico de Aliaga. Fue iniciativa de José Luis Simón, actual catedrático de la universidad de Zaragoza. En 1993 se puso en marcha este parque que integraría un centro de interpretación y visitas interpretadas a los elementos geológicos del entorno de Aliaga cuando todavía en España no se había implementado ninguna iniciativa similar y en Europa eran muy incipientes.

- e) Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque. En los inicios del parque cultural fue una dinámica artística moderna que adaptaba las últimas tendencias en la relación del arte contemporáneo y la naturaleza, liderada por el escultor Florencio de Pedro.

El CDMT administró el primer programa LEADER (1991-1994) con varios objetivos y estrategias a seguir: (1) combatir los problemas provocados por la despoblación, diversificar la economía impulsando el sector turístico; (2) planificar el desarrollo territorial aprovechando los recursos locales, especialmente el patrimonio cultural y natural; y contar con expertos especializados asesorando y trabajando para promover proyectos de calidad e innovadores, pero tomar las decisiones según el principio de subsidiariedad. Esto es de abajo arriba, desde las personas que viven en la zona hasta los entes autonómicos, nacionales o europeos. Para ello, lo primordial era estimular el asociacionismo y cooperativismo.

En el segundo LEADER (1995-1999), y una vez establecidas las bases para el desarrollo del centro el foco se puso en la gestión de los recursos locales para planificar las estrategias de desarrollo en un territorio ampliado a 43 municipios. El Seminario de Etnología y Arqueología Turolense, fue el encargado de diseñar el *Centro de Gestión Patrimonial del Maestrazgo* que no llegó a convertirse en una realidad sino a través del Parque Cultural del Maestrazgo que se puede considerar heredero de bastantes de sus planteamientos. El centro se proponía ser autogestionado a través de Grupos de Acción sobre el Patrimonio Cultural GAP considerando como tales a las iniciativas surgidas en Molinos, Mas de las Matas, Galve y Aliaga y se pretendían promover en Mirambel, Villarluego o Miravete. Con su implicación se cumplía con el principio de subsidiariedad y se podría trabajar en red con una comisión gestora formada por representantes de los GAP que aglutinaría asociaciones culturales, particulares y ayuntamientos y del CDMT, que reuniría a los agentes sociales, económicos y laborales del territorio (Seminario..., 1995).

El Centro no llegó a crearse, pero se diseñó un Plan de Actuación del Patrimonio Cultural en el que se afianzarían los cimientos del Parque Cultural del Maestrazgo en base a dos principios: La consideración de un concepto moderno y amplio de patrimonio cultural que incluía los bienes materiales e inmateriales, muebles e inmuebles, lo cultural; y la gestión del patrimonio como ordenadora del territorio,



**Figura 3.** Imagen del programa de la presentación del Parque Cultural del Maestrazgo en el Paraninfo de Zaragoza en 1994. Fuente: Archivo de Mateo Andrés

aportando elementos identitarios a sus vecinos y favoreciendo el turismo como fórmula para diversificar la economía (CDMT, 1996).

Como fase inicial para elaborar el proyecto, se plantearon contactos con cada GAP a nivel municipal, que culminarían con una asamblea de todos ellos en Miravete de la Sierra, celebrada el 30 de diciembre de 1995. En la declaración emanada del encuentro ya se nombra el Parque Cultural del Maestrazgo. Empieza así:

*El Maestrazgo se encuentra en estos momentos ante una de las encrucijadas más relevantes en su devenir histórico. Los cambios profundos que atraviesa el mundo rural han dejado una honda secuela de regresión económica y social. Sin embargo, un horizonte distinto se abre ante sus habitantes, los cuales intentan conjugar la posibilidad de impulsar un nuevo desarrollo con la puesta en juego de todos los recursos que ofrece su territorio. La población del Maestrazgo está afirmando la voluntad de configurar su comarca como un sustrato que alimente el surgimiento de nuevas*

*alternativas y oportunidades basadas en la definición de un espacio de ocio y en la necesaria diversificación de su economía tradicional. Al calor de esta inquietud han surgido múltiples iniciativas que alumbran un giro en la tendencia hasta ahora mantenida (Declaración, 1995).*

Es un momento ilusionante, una nueva sociedad emerge dejando atrás la transición democrática y acogiendo la integración europea acompañada de recursos económicos. Se reconoce la situación que ha generado la despoblación, pero se confía en los recursos del territorio para impulsar el desarrollo. No se habla de las instituciones sino de los habitantes del Maestrazgo afirmando su voluntad. Y se acaba anunciando un cambio que se asociará a las posibilidades de revertir la despoblación y los efectos culturales y económicos que conlleva. Además, se confió en el patrimonio cultural y natural como recurso capaz de cohesionar a la sociedad, impulsar esa nueva realidad y generar orgullo en la población.

En 1997 se crea la ley de Parques Culturales y el 13 de Julio de 1998 es incoado el del Maestrazgo asumiendo el nuevo organigrama institucional. Ello unido a su exagerada dimensión territorial supuso también un impedimento para poder articular la participación de las comunidades en la gestión tal como proponía la Nueva Museología y como se intentaba con la Declaración de Miravete.

Sin embargo, aunque sea complicado, el Parque Cultural del Maestrazgo ha tenido y sigue teniendo como objetivo implicar a los sectores económicos y culturales que operan en el territorio generando foros y espacios de encuentro.

Una de las singularidades del Parque Cultural del Maestrazgo es que se corresponde con un territorio LEADER que se configuró para gestionar estos fondos y que trabajó en red y conectó con otros grupos LEADER españoles y europeos. Estas dinámicas asumidas por el parque conforman también su identidad y su carácter innovador.

Por otro lado, a diferencia de otros parques aragoneses creados a partir de la protección de un patrimonio en peligro como el arte rupestre, el del Maestrazgo se vincula a un proyecto de desarrollo rural basado en la gestión del patrimonio cultural preexistente con precedentes en la aplicación de los principios de la Nueva Museología experimentados en Molinos.

### 3. CONCLUSIONES

---

El objetivo de nuestro escrito era reflejar la importancia que ha tenido en el territorio y en sus comunidades una entidad como el Parque Cultural del Maestrazgo. En el escrito, inevitablemente hemos tenido que acudir a hechos concretos marcados por la narración de la biopolítica. Sin embargo, desde el primer momento nuestra intención ha sido la de construir el relato desde la biopoética, es decir, desde aquellos relatos que se nutren del lenguaje de las vidas. El Parque Cultural del Maestrazgo no se entiende sin las personas que en los años de su gestación eran la clase subalterna, las voces olvidadas del territorio, y sin la figura de Mateo Andrés.

Por otro lado, el otro objetivo consistía en intentar visibilizar la importancia del proceso que llevó a constituir una entidad crucial en el devenir del Maestrazgo, así como su estado actual; lo que nos lleva a la cuestión fundamental de: ¿cuál es su futuro?

Una de las primeras realidades es que, a pesar de los esfuerzos realizados durante décadas, la despoblación no se ha frenado, si bien ha aumentado. Las mejoras en los servicios, en las infraestructuras y en la calidad de vida de sus habitantes son evidentes; sin embargo, el proceso de desertización de la vida humana en el territorio continúa. En este punto nos planteamos si esto se debe a que sigue existiendo unas políticas que fomentan el vaciado o es un fenómeno natural de despoblación territorial; si la clave es que los procesos de lucha (social) quedaron aletargados desde finales del siglo XX; si la problemática es una falta de acción movilizadora por parte de los agentes vinculados patrimonio, la museología o la gestión (cultural) en general; o si se trata de actualizar aquellos viejos «nuevos planteamientos» de la Nueva Museología que, aunque utópicos y combativos, no pueden hacer frente a la realidad actual.

Las respuestas son tan complejas como múltiples. No obstante, sí que consideramos que los pilares que se pusieron en los años ochenta por Mateo y el resto de los miembros de la comunidad que movilizaron la vida en la comarca son sólidos. El trabajo ahora es amoldar esas bases a las necesidades de las comunidades existentes. La forma de tejer una nueva «tela de araña» es la construcción de relatos desde una visión intersectorial, comunitaria e incluyendo la variable cultural en la ecuación sostenible del desarrollo territorial.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

---

- ANDRÉS, M. Y DÍAZ, J. (1995). *Patrimonio y método en la ejecución de una estrategia de desarrollo local. Concepto y método en la ejecución de una estrategia de desarrollo social*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. Y GUILLÉN, J. (s/fa). *Ecosistema. El hombre y el medio natural*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (s/fa). *Proyecto de Museo de Molinos*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (1987a). *Ideas a integrar en el video sobre Molinos*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (1987b). *Sinopsis del video «Molinos, reconstruir la memoria»*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (1987c). Los retos ideológicos del nuevo museo. *Boletín informativo d'Ambasaguas*, 13, 1987, 3-4.
- ANDRÉS, M. (1988). *Escuela-Taller de Molinos. Septiembre 1988*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (1990). *Parque cultural de Molinos*. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (1992). *Molinos: una iniciativa de desarrollo local*. Texto para ponencia en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1992. Documento no publicado.
- ANDRÉS, M. (1993). Estabilidad electoral y cambio social en Molinos. *Boletín Informativo d'Ambasaguas*, año IX, 30, 5.
- ANDRÉS, M. (2000). *Maestrazgo, un développement dépendant de la mobilité sociale*. Ponencia pronunciada en las jornadas de la Communauté Urbaine de Lyon, 2000. Documento no publicado.
- BARON, G. (1995). *Informe de estancia en Molinos para el programa Leader*. Documento no publicado.
- CDMT, (1996). *Programa de Actuación sobre el Patrimonio del Maestrazgo*. Documento no publicado, marzo de 1996, p. 7.
- DECLARACIÓN DE MIRAVETE, Archivo ADEMA, 30 de diciembre de 1995.
- MAYRAND, P. (1986). La utopía realista. *Boletín Informativo d'Ambasaguas*, 8-9, 6.

NAVAJAS CORRAL, O. (2020), *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*, Trea, Gijón.

RIVIÈRE, G. H. (1985). Definición evolutiva del ecomuseo. *Museum*, XXXVII, 4, 182-184.

SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S. (2021). *Del Museo al Centro de Interpretación. De la Nueva Museología en Molinos al Parque Cultural del Maestrazgo*, Universidad de Zaragoza, Repositorio Zaguán, <https://zagan.unizar.es/record/127864>

Seminario de arqueología y etnología turolense, Proyecto de Creación del Centro de Gestión Patrimonial del Maestrazgo. Documento no publicado, 28 de junio de 1995.



## DE LA MINERÍA COLONIAL DE LA “CIUDAD PERDIDA” DE FALAN (COLOMBIA) ¿HACIA UN PROYECTO CULTURAL SOSTENIBLE? (PARTE 1)<sup>1</sup>

**César Augusto Velandia Silva**

*Universidad Complutense de Madrid  
cvelandi@ucm.es*

**Andrea Chávez Triviño**

*Arquetech*

**Harold Fabián Murcia Moreno**

*Institut National des Sciences Appliquées,  
(INSA) de Toulouse - Universidad de Ibagué  
harold.murcia@unibague.edu.co*

**Laura Sofía Medina Lozano**

*Universidad de Ibagué  
6120201092@estudiantesunibague.edu.co*

**Alejandro Aldana Rodríguez**

*Universidad de Ibagué  
yeison.aldana@unibague.edu.co*

**Sandra Milena Alba Sanabria**

*Universidad de Ibagué  
sandra.alba@unibague.edu.co*

**Eduardo Peñaloza Kairuz**

*Universidad de Ibagué  
eduardo.penalaza@unibague.edu.co*

**1** AGRADECIMIENTOS. Este trabajo se construyó con la colaboración de los jóvenes investigadores del semillero “Paisajes culturales del Tolima” y el apoyo del Laboratorio de Automatización de la Universidad de Ibagué. Agradecemos la colaboración de la Dirección de Investigaciones de la Universidad de Ibagué y los grupos de investigación Rastro Urbano (<https://rastrourbano.unibague.edu.co/>) y Desarrollo Tecnológico D+TEC (<https://dtec.unibague.edu.co/>). Por último, agradecemos a la Universidad Complutense de Madrid y al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, pues esta producción se editó durante la estancia posdoctoral María Zambrano para la atracción de talento internacional 2023-2024.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

## INTRODUCCIÓN

---

Los trabajos arqueológicos sobre minería prehispánica y colonial son escasos en Colombia. En este contexto, son fundamentales los trabajos de Rivet (1945); Silva Celis (1945B); de Friedemann (1974); Patiño Castaño (1989, 1997, 2017); Stemper y Salgado (1990); Plazas y Falchetti (1979) y Plazas (1998). También son pocas y recientes investigaciones sobre la minería de Antioquia (Castillo, 2007; Quintero, 2017; Botero Páez, 2020A) y el Real de Minas Sitioviejo-Titiribí (Jaramillo Uribe y Lenis Ballesteros, 2019); la región del Pacífico Colombiano (López, 2007); y sobre los procesos técnicos de la orfebrería Muisca (Martínez Rivera, 2015). En la región del Tolima, los estudios son relativamente recientes: “Minería y sociedad en la jurisdicción de Mariquita: reales de minas de Las Lajas y Santa Ana 1543-1651” (Moreno Sandoval, 2006); “Relaciones comerciales entre las Provincias de Santa Fe, Tunja y la ciudad de Mariquita, 1590-1640” (Bolívar, 2011); “Estrategias de colonización en el Tolima: interacción sociocultural en la Villa de San Bartolomé de Honda (siglos XVI-XVII)” (Rincón, 2013); “El primer taller de orfebrería prehispánica excavado en Colombia (siglos X-XVI d. C.)” (Llanos, 2015); “Arqueología colonial en el Real de Minas de Nuestra Señora del Rosario, Valle de San Juan, Tolima” (Carvajal y Velandia, 2019); y los estudios sobre la minería argentífera en las ruinas de Falan-Santa Ana (Chávez Triviño, 2022A, 2022B).

Los reales de minas fueron una institución política (Mecham, 1927), desplegada mediante una estrategia de colonización basada en el manejo económico-social del territorio de la Nueva Granada y la Nueva España a partir del siglo XVI (Carvajal y Velandia, 2019). “Un Real de Minas es un distrito minero. Se trata de un ingenio, “del latín *ingenium*. Máquina o artificio mecánico” (rae, s. f.) o de una “planta de concentración y beneficio de minerales” (Sumozas, 2007, p. 305), compuesto por instalaciones de procesamiento mediante métodos diversos, de minerales de oro y plata, ligadas con un complejo de minas dependientes y asentamientos de fuerza de trabajo. “El término reales de minas se acuña en este tiempo para designar los centros de metales preciosos solamente. Los demás metales no se explotaban aún o porque exigían más tecnología o porque no eran tan rentables en el momento” (Pérez-Sáenz, 1985, p. 58). Los Reales de Minas fueron nodos claves para el beneficio de los minerales de oro y plata del cual dependen las minas de sus distritos mineros respectivos. De acuerdo con Mecham (1927), las minas se localizaban en un radio entre cinco, diez e incluso quince millas. En las Ordenanzas de 1612 se

hacía énfasis en la delimitación “...hasta una legua en contorno de todas las dichas minas [...] es muy probable que se conservara como norma aplicada a las minas pertenecientes a este real” (Santa Ana). (Páez-Courreau, 2003, p. 8).

Por ejemplo, en relación al proceso de las minas de Potosí, Castillo (2004):

*infiere que en la década de 1580 existían tres tipos de establecimientos dedicados al tratamiento de las menas argentíferas: los ingenios accionados por energía hidráulica, por fuerza animal para la molienda seca, y los molinos a semejanza de los usados para el trigo. La gran mayoría de los propietarios de mina dependían de los servicios prestados por los establecimientos de tratamiento del mineral, ya que todos no poseían ingenios (Castillo, 2004, p. 97).*

Esta figura territorial definió la estructura económica de explotación de forma característica en el Reino de la Nueva Granada. Para el caso, soportó la administración regional de las provincias sobre sus distritos mineros correspondientes (Tandeter, 2000), y definió la localización de las Cajas Reales de la Corona. El Real de Minas de Santa Ana fue un distrito minero representativo de la Provincia de Mariquita, localizada en los mapas de Nieto (1588), Colijn (1622) y Gerritz (1625) (Figura 1 a 3).

Funcionalmente, la figura del Real de Minas operó como una demarcación que contenía una red de sitios de extracción, caminos, asentamientos, túneles y socavones; así como la instalación de infraestructura para el beneficio de metales de plata y oro (obtenidos por tecnología metalúrgica para el amalgamamiento y fundición): hornos, pozos, albercas, molinos y canales para la conducción de agua; pues era fundamental el aprovechamiento del medio natural por las caídas de agua de los ríos y las quebradas. Es importante tener en cuenta que es probable que su infraestructura se haya desarrollado sobre un primer sitio minero prehispánico, que a pesar de las capas coloniales posteriores, es posible de contrastarse con los indicios que se cuentan sobre el aprovechamiento que la conquista y la colonia española tuvieron sobre el conocimiento ecológico del paisaje y los minerales, los caminos, canales y conducciones, así como de las técnicas de fundición utilizadas; todo lo anterior desarrollado a partir de las técnicas prehispánicas y que básicamente se mantuvieron durante la colonia sin mayores avances tecnológicos sólo hasta avanzado el siglo XIX.



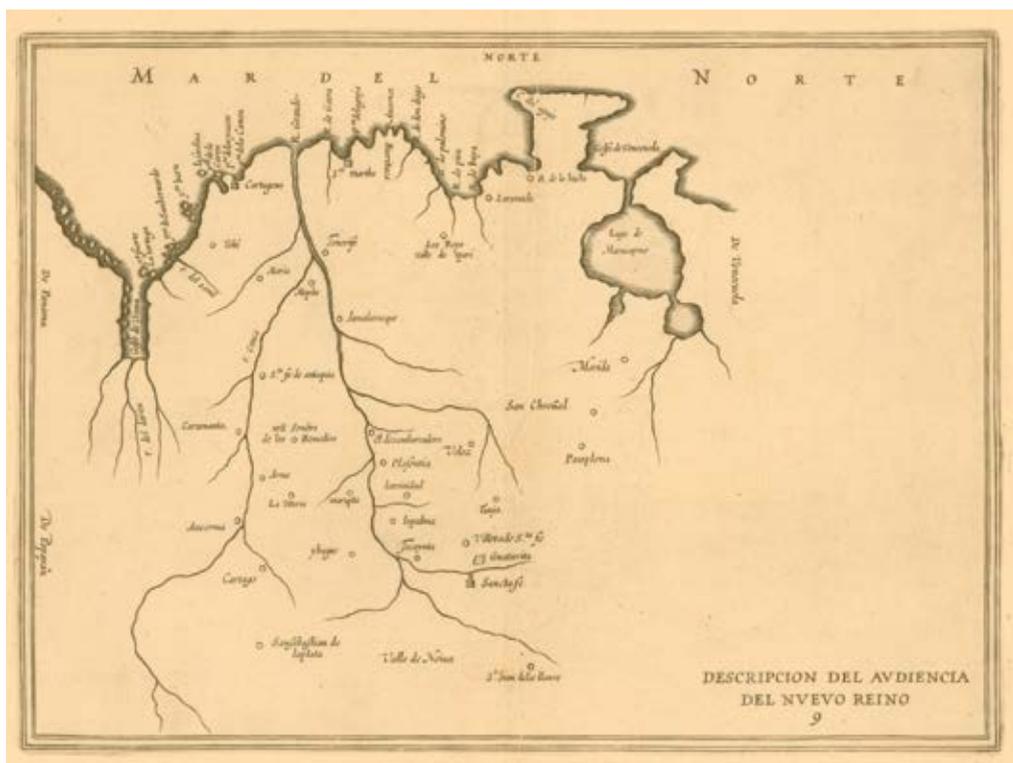
Figura 1. Mapa atribuido a Juan Nieto (1588). Fuente: Beuf (2023) y Vélez Posada (2020)

## 1. LOS REALES DE MINAS COMO INSTITUCIÓN SOCIOECONÓMICA

Otra función clave de los Reales de Minas, es que sus demarcaciones estaban articuladas a la institución política regional de la Encomienda desde 1530 (West, 1997), ya que formaban parte de la estructura jerarquizada de tributación de las ordenanzas del Real Tribunal General sobre minería del siglo XVI (Mecham, 1927; Pérez-Sáenz, 1985) y a la estructura de repartición del poder generado con base en la explotación capitalista del trabajo, desplegado territorialmente por la Encomienda y la Mita, como corporaciones de la Corona española (Carvajal y Velandia, 2019). La mita minera o repartimiento de trabajo

*es una de las instituciones coloniales más características de los grandes espacios mineros [...] desde 1612 a 1730, estuvo en funcionamiento el sistema de “conducción” de la mano de obra indígena que fue transportada desde las regiones de Tunja y Santafé de Bogotá a la zona de mayor explotación de plata del nuevo Reino Granada, Mariquita (Bonilla y Forero, 2014, p. 167).*

La mita ha sido investigada ampliamente (Ruiz Rivera, 1979, 1990; Colmenares, 1989; Triana Antorveza, 1992; Clavijo, 1993; Guzmán, 1996; Gamboa, 2003; Moreno Sandoval, 2006; Rincón, 2013; Bonilla y Forero, 2014; Cano, 2015; Bonilla, 2015), como la más exigente de las formas de dominación laboral de la colonización española. “En 1729 se expidió la orden que abolió finalmente la mita en las minas de la Nueva Granada (West, 1972, p. 79). Aparentemente, el rendimiento de la explotación minera se redujo o se vio amenazado por la prohibición del trabajo forzado indígena, sin embargo, existen claras evidencias de la incorporación de trabajo “combinado” con los esclavos negros mazzamorreros (Botero Páez, 2022A; legales o de contrabando; Palacios, 1989; Clavijo, 1993; Lepage, 1996; Bolívar, 2011; Bonilla, 2015); no sólo en los distritos mineros de Cauca, Antioquia y el Pacífico colombiano, sino también en los reales de minas de Las Lajas y Santa Ana (Colmenares, 1989; Clavijo, 1993; Moreno Sandoval, 2006; Rincón, 2013; Bonilla y Forero, 2014; Bonilla, 2015). En la región del Chocó, prácticamente se utilizaron los esclavos negros desde el inicio de la extracción del oro. “Hacia 1544 la minería estaba ya bien establecida en el Alto Cauca [...] En ese tiempo, a causa de las rebeliones indígenas, los españoles importaban esclavos negros como trabajadores para las minas” (West, 1972, p. 21).



**Figura 2.** Mapa de Colijn (1622). Publicado por Antonio de Herrera y Tordesillas. Fuente: Vélez Posada (2020)

La conducción de indígenas de forma sistemática (Ruiz Rivera, 1979, 1990) ocurrió “a razón del 2% de los indios tributarios de los distritos de Tunja y Santa Fe” (Ruiz Rivera, 1979, p. 25). Durante el siglo XVII, esta movilidad masiva generó una disminución de la población agricultora en las provincias mencionadas. Situación que afectó la producción de bienes, pues se produjo su escasez y “por lo tanto el encarecimiento de los mismos, además de las dificultades presentadas para el pago de tributos en los pueblos de los cuales eran provenientes los mitayos” (Bolívar, 2011, p. 8).

El desarrollo histórico de los reales de minas en América comenzó con el inicio de la segunda fase de la ocupación española. El primer período estuvo marcado por la búsqueda y despojo de reinos “semicivilizados” ricos en tesoros de oro (Mecham, 1927). Cuando pareció que no había más tesoros acumulados que aprovechar, los españoles

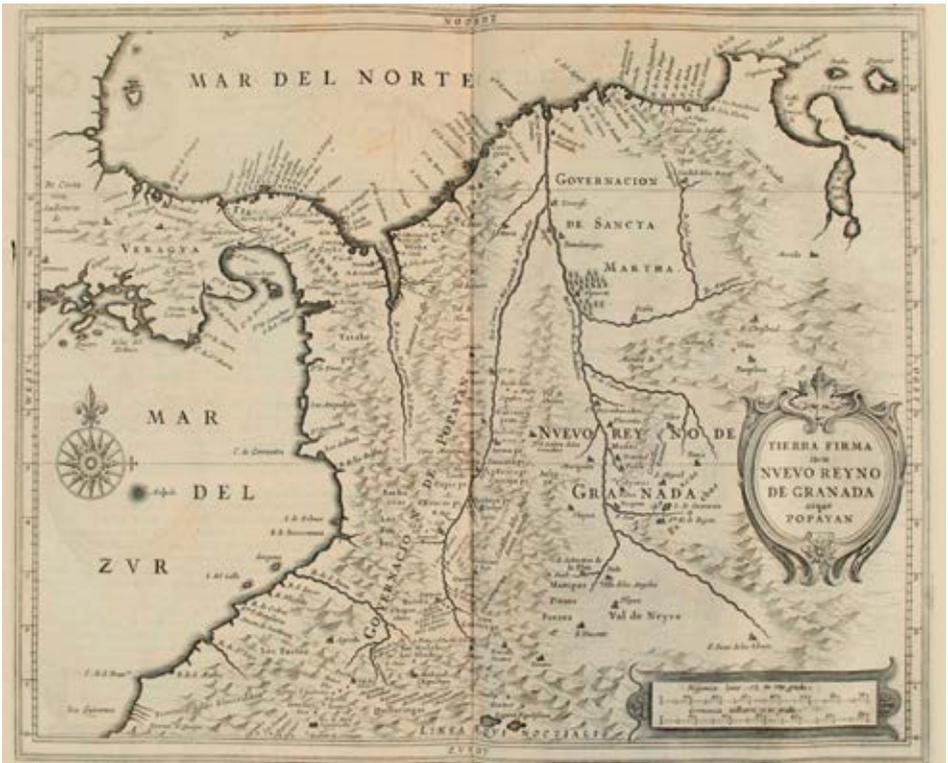


Figura 3. Mapa de Gerritz (1625). Fuente: Vélez Posada (2020)

comenzaron a desarrollar un modelo de manejo de los recursos minerales de América. Aunque se siguieron enviando expediciones en busca de las leyendas de El Dorado, Gran Quivira, la Isla del Amazonas y otros “señuelos fantásticos”, llamados así por Meham, la conspiración generalizada había pasado, y los invasores volvieron su atención al negocio más prosaico de desarrollar minas de oro y plata. El auge del real de minas fue una consecuencia natural e inmediata de la reducción de los minerales preciosos para fortalecer el valor de la economía basada en el acuñamiento de estos metales.

El segundo periodo de este proceso puede afirmarse que se dedicó a la explotación y la transferencia de conocimientos (a base de prueba y error), de técnicas de aprovechamiento, beneficio y amalgamación exploradas desde el siglo XVI por los españoles en México, Colombia y Perú.

## 2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

---

Colombia es un mosaico de nichos ecológicos. La zona andina, formada por los tres ramales en que se divide la cordillera de Los Andes al entrar en territorio colombiano, se caracteriza por su accidentada topografía y su extraordinaria variedad climática. En ella alternan las altiplanicies de clima frío, los páramos inhóspitos y los valles cálidos con exuberante vegetación encajonados por las cordilleras, como los de los ríos Magdalena y Cauca, principales arterias fluviales del país. La zona andina contrasta con las extensas áreas de selvas y sabanas tropicales como las del oriente del país, la costa pacífica y las llanuras del Atlántico. Esta diversidad geográfica y climática, condicionó diferentes adaptaciones por parte de los grupos humanos que habitaron zonas ecológicas diversas. A estos hechos se suman los variados orígenes de los distintos grupos indígenas. La misma posición continental de Colombia como paso forzado de migraciones, tuvo una función determinante. Así desde tiempos prehispánicos se inició un proceso de diversificación y regionalismo cultural que se refleja en los vestigios arqueológicos, expresiones materiales de variadas tradiciones (Plazas y Falchetti, 1979, p. 6).

Los Reales de Minas en la Nueva Granada operaron como una estrategia expansiva de la Conquista española (Bargalló, 1955; Colmenares, 1989; Friede, 1989; Triana Antorveza, 1992; Clavijo, 1993; Guzmán, 1996; Páez-Courreau, 2003; Bonilla, 2015); y se establecieron como “puestos de avanzada al interior de territorios poblados por grupos indígenas no sometidos y en los cuales también se encontraban minas” (Páez-Courreau, 2003, p. 4).

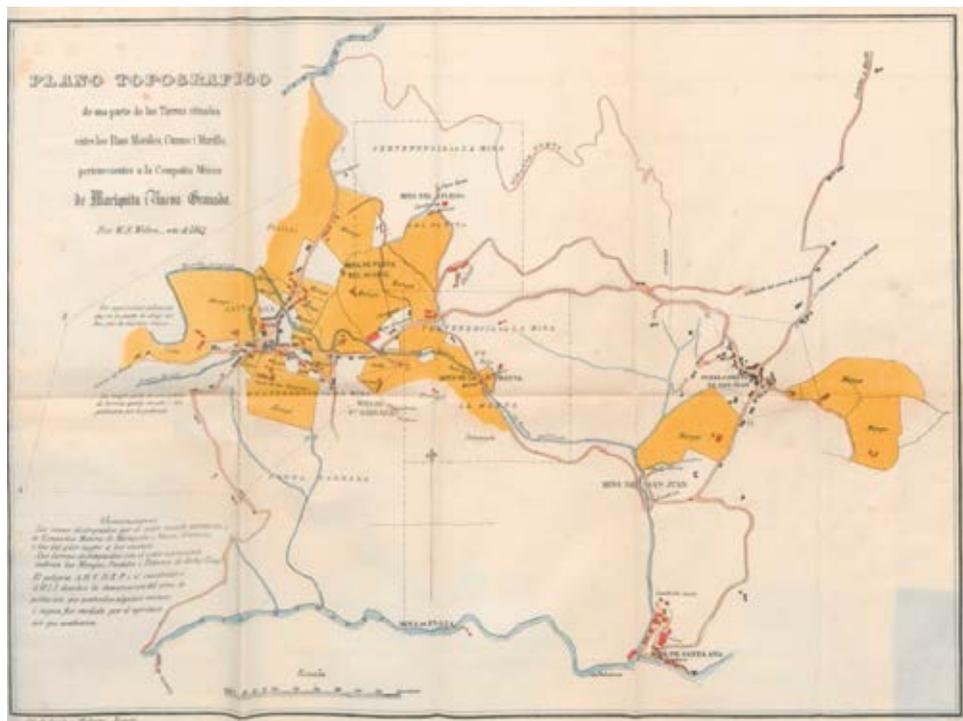
*La estrategia desde la Provincia de Mariquita tuvo dos objetivos primordiales: el primero era establecer nuevas “ciudades fronteras” para correr los límites territoriales interpuestos por las ocupaciones indígenas en una zona que se presentaba como necesaria para el enlace entre la región ya colonizada del centro-oriente (Altiplano Cundiboyacense o Gobernación de Santa Fé) y la región del sur-occidente (Gobernación de Popayán y la Gobernación de Quito), al tiempo que incorporar los territorios ribereños del río Grande de la Magdalena; y el segundo, la explotación de los ricos y abundantes yacimientos metalíferos referidos por los primeros exploradores y cronistas. (Páez-Courreau, 2003, p. 2).*

Lo anterior fortaleció el desarrollo posterior a las fundaciones de Mariquita e Ibagué. Las minas y los Reales de Minas de Santa Ana y del Rosario de Las Lajas, también condicionaron el surgimiento posterior de los poblados de Falan y Frías. El hallazgo de minerales de oro (plata, cobre y platino; Rivet, 1945; Pérez-Sáenz, 1985; Scott, 2014), incluso llegó a condicionar algunas fundaciones de ciudades como Pamplona y Santafé de Antioquia; articulado al funcionamiento económico del territorio de Nueva Granada, en cuanto a la producción minera de la región central de Colombia y los valles del Magdalena y Cauca y la producción ganadera en la región Caribe. “En tanto que productor de mercancías tropicales para la exportación, la Nueva Granada se unió al conjunto del área circumcaribe, mientras que, como productor de metales preciosos, impulsó un modelo solar de integración económica interna, semejante al andino o al novohispano” (Tandeter, 2000, p. 219), refiriéndose a los territorios de Perú-Bolivia y México.

Según West (1952, 1972, 1997), las regiones mineras importantes de la Nueva Granada se descubrieron a inicios del siglo XVI (West, 1972). West identificó varias regiones mineras en el territorio colombiano (Figura 6 y 7). Entre ellas, las regiones mineras de la cuenca media y alta del río Cauca (Cartago-Anserma); las regiones mineras de las tierras bajas del Pacífico (Chocó); la región minera de Antioquia, la región minera del Magdalena y de la Cordillera Oriental.

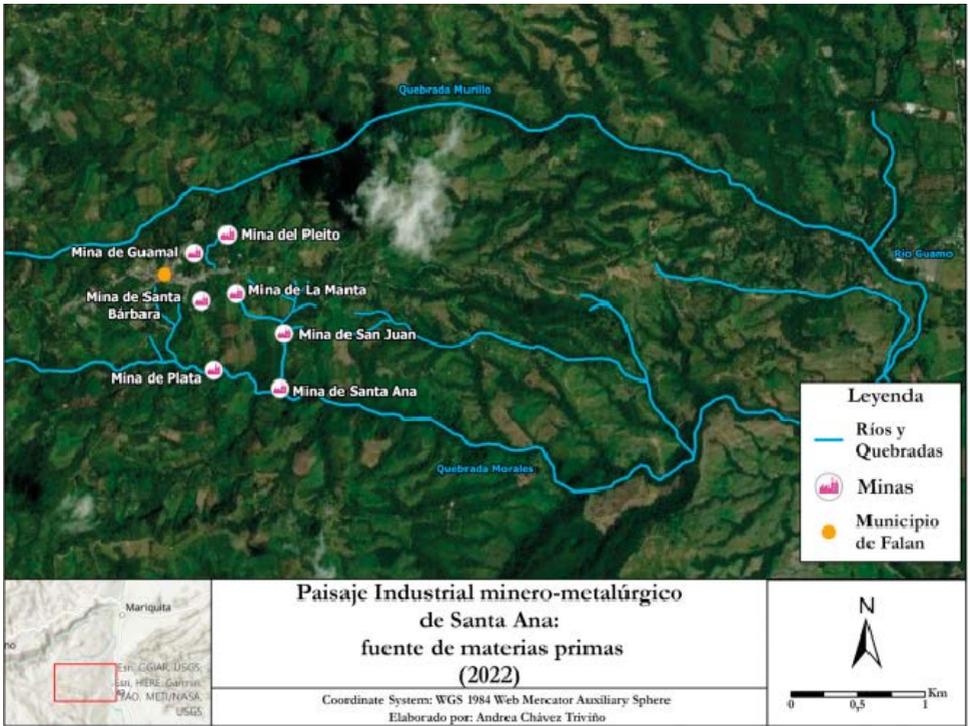
La región de Cartago-Anserma constituía el más importante distrito aurífero del siglo XVI en la provincia de Popayán. La región incluía las minas de Caramanta, Arma, Cartago y Anserma, descubiertas por Robledo en su expedición de 1539-1540 y cuya casa de fundición se localizaba en Cartago (Friede, 1989). Posteriormente, en 1573, fueron abiertas las minas de Toro, en la vertiente pacífica de la Cordillera Occidental, y se añadieron al distrito de Anserma-Cartago. En esa época, Cartago obtuvo una Caja Real, que mantuvo hasta mediados del siglo XVII (West, 1972). West describe los Reales de Minas de esta región: Buena Vista, La Montaña, Las Vegas de Supía, Mapura, Marmato, Quebrada de los Bateros, Quiebralomo, San Juan (Río de Oro) y Supía La Alta. También le correspondían a esta región los distritos mineros de Popayán que incluía las minas de Barbacoas (de Friedemann, 1974), Madrigal, Agreda, San Juan de los Llanos-Iscuandé y el de Pasto-Minas de Almaquer (Friede, 1989).

La región minera de Antioquia empezó a conformarse desde 1541 por los sitios del Cerro de Buriticá, los placeres de Santafé de Antioquia, y el distrito minero de Cá-



**Figura 4.** “Plano topográfico de una parte de las tierras situadas entre los ríos Morales, Cuamo y Murillo, pertenecientes a la Compañía Minera de Mariquita y Nueva Granada por W. Welton” (1864). Fuente: Birchall (1865)

ceres en el cual “en 1580 se estableció una tesorería real” (West, 1972, p. 36). Se han estudiado el Real de Minas de San Antonio de los Titiribíb y las minas del Zancudo (Jaramillo Uribe y Lenis Ballesteros, 2019, Botero Páez, 2020A, Jaramillo Uribe, 2021). Se explotaron “los reales de Santa Rosa, Petacas, San Pedro, Don Matías” (West, 1972, p. 41). El Real de Minas de la Victoria y las minas de Remedios (que West atribuye a la región de los distritos mineros del Magdalena) “fueron fundadas en 1559 por mineros de Mariquita” (West, 1972, p. 43); Piedras Blancas (Botero Páez, 2020A, 2020B), el Distrito Minero de Zaragoza de las Palmas en el bajo río Nechí, el Real de Minas de San Francisco la Antigua de Guamocó y las minas del Cerro de San Salvador: “su descubrimiento produjo el influjo de esclavos negros, que venían inclusive de los campos auríferos de Veraguas en Panamá, y comerciantes con grandes canoas cargadas de



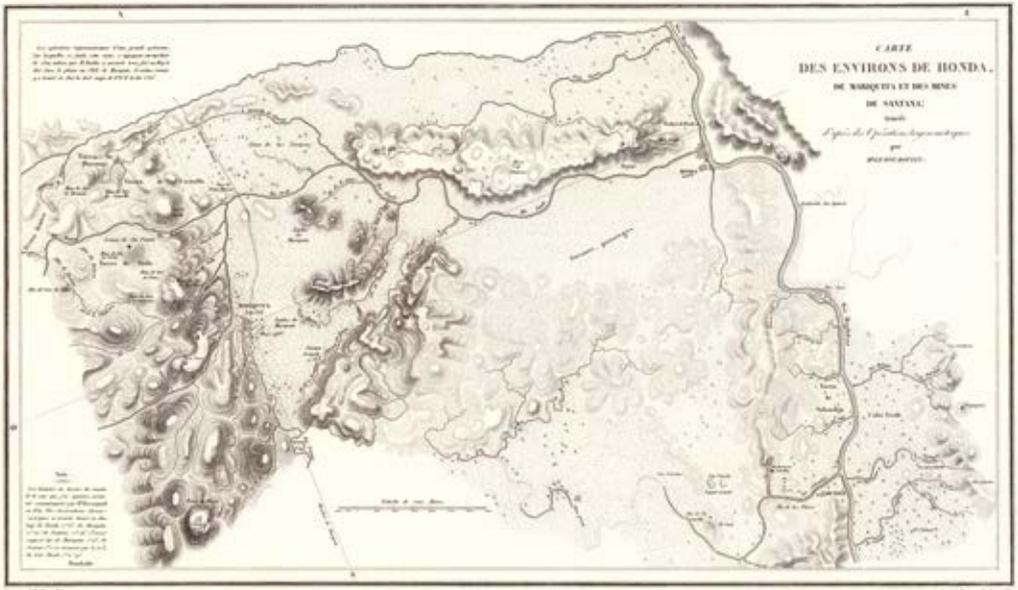
**Figura 5.** Paisaje industrial minero-metalúrgico de Santa Ana: fuente de materias primas. Fuente: Chávez Triviño (2022B)

mercancías que se apresuraron a venir desde Cartagena y Mompóx [...] En 1582 se estableció una Caja Real en la ciudad” (West, 1972, p. 37).

En el valle bajo del río Magdalena se localizaron los placeres de Simití y Loba a cargo de la Caja Real de Mompóx. En el valle medio, se encontraba el Distrito de Mariquita e Ibagué, conformado por el Real de Minas de Santa Ana y las minas de plata de Santa Ana, región descrita por Humboldt (Gómez Gutiérrez, 2018; Banco de la República, 2022); el Real de Santo Cristo de Las Lajas (Moreno Sandoval, 2006) al que se vinculaba la mina de La Manta; el Real de Bocaneme y las minas de Santa Águeda, Bocaneme, Malpaso y San Juan de Córdoba. A partir del siglo XVIII y XIX se conformaron diferentes compañías mineras pertenecientes al distrito minero de Santa Ana: la mina de plata del Guamal,

mina del Pleito, mina de Plata, mina de Santa Bárbara, mina de La Manta y la mina de San Juan (Chávez Triviño 2022B).

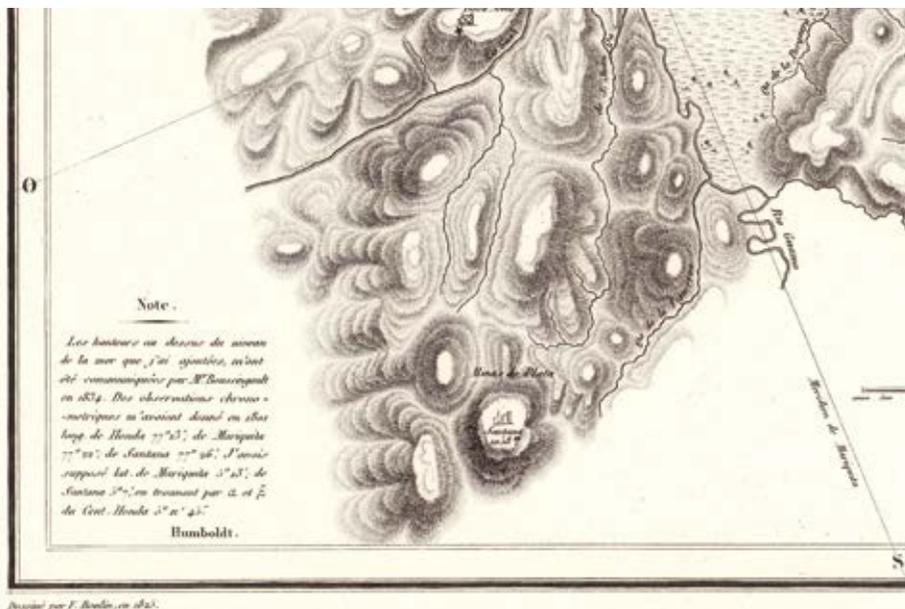
De acuerdo con el estudio de la cartografía en los mapas de Roulin de 1825 y 1834 (Figura 4 y 5), se reconocen también el Real de Minas de San Juan de Frías y las minas de oro de Malpaso, Orila, Pava, La Cantarera, Candilos, y otros sitios de extracción como de Uña de Gato, Piedras Negras, Medina, San Vicente, Zolosa, Bocorna, Castrillo y Herveo. Restrepo (1888) reseñó el Real de Minas de Miraflores, además de las minas de Juan de Leuro, Santa Lucía, el Cristo, el Real de Minas de Nuestra Señora del Rosario (El Sapo), el Hacha, Nuestra Señora de Chiquinquirá, la Cadena, la Marquesa, Todos Santos y San Francisco del Desmonte (Restrepo, 1888; Carvajal y Velandia, 2019; Chávez Triviño 2022B). Y en el valle del Alto Magdalena se localizaron los placeres de Saldaña y Timaná. “Españoles de Bogotá se apoderaron de los viejos lavaderos indígenas de Neiva en 1543, pero fueron rápidamente expulsados por los belicosos Pijaos” (West,



**Figura 6.** Mapa de alrededores de Honda, Mariquita y de las Minas de Santana. Fuente: Roulin y Boussingault (1834). David Rumsey Historical Map Collection (2023) y Gómez Gutiérrez (2018)

1972, p. 45). West se refiere a las minas de La Plata, explotadas desde 1550 por los mineros de Popayán, lo que originó la fundación de San Sebastián de la Plata, en el actual departamento del Huila.

En cuanto a los distritos mineros de la Cordillera Oriental, “estas minas trabajadas probablemente por los indios en los días prehispánicos, fueron explotadas por primera vez por los españoles en 1552”. Se identifican los sitios de las minas de oro de Páramo Rico, Río de Oro, Montuosa, Las Vetas y Suratá en al actual Santander. Incluso West menciona sitios mineros ya en el valle del Orinoco, San Juan de los Llanos y San Martín de los Llanos. También este distrito es muy conocido por las minas de sal en Zipaquirá, Tausa, Nemocón y Sesquilé (Silva Celis, 1945B), entre Santa Fe y Tunja, de gran importancia por el alto valor de cambio de la sal que daban más que el oro por los indígenas de los valles del Magdalena y el Cauca, y por la movilidad comercial a través del territorio y sus cordilleras. En Boyacá es muy conocida la explotación de esmeraldas de Muzo, Somondoco (Silva Celis, 1945B; Botero Páez,



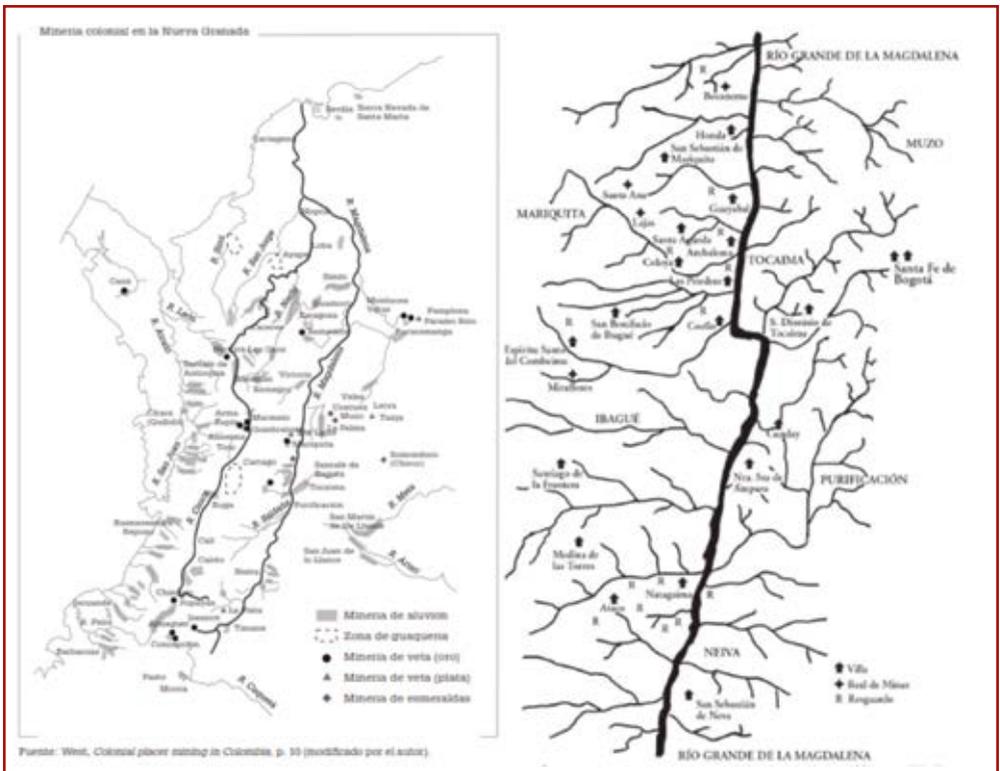
Dessiné par F. Roulin, en 1834.

**Figura 7.** Detalle y nota de Humboldt. Mapa de alrededores de Honda, Mariquita y de las Minas de Santana. Roulin (1834). Fuente: David Rumsey Historical Map Collection (2023) y Gómez Gutiérrez (2018)



2020A), Coper y Buenavista (Silva Celis, 1965). Por último, “de enorme importancia fueron el cobre (extraído de Moniquirá según V. Restrepo)” (1888), (Silva Celis, 1945B).

*Existen minas de cobre en los departamentos del Cesar y Arauca, en la Cordillera Oriental y en la Central. El cobre nativo fue explotado por algunos grupos indígenas como los Muisca del altiplano Cundiboyacense, quienes debieron beneficiar las minas de Moniquirá, y por los habitantes de la región de Valledupar. También es posible que los indígenas emplearan minerales de cobre para extraer el metal, pero sólo recientemente se iniciaron medios metalúrgicos de piezas de cobre que permitirán afirmar con certeza si se usaron estos productos (Plazas, 1998, p. 13).*



**Figura 9.** Regiones mineras, sitios mineros en Colombia y Reales de Minas en la provincia de Mariquita. Fuente: Correa Restrepo (2011), a partir de West (1952) y Clavijo (1993)

### 3. EL DESARROLLO DE TÉCNICAS MINERAS

---

A partir de lo advertido por Plazas y Falchetti (1979), Castillo (2007), Quintero (2017) y Botero Páez (2020A), no debe confundirse la arqueometalurgia de la orfebrería con la arqueología de la minería prehispánica, y asimismo las escasas evidencias de ésta con la minería colonial. Coincidimos con Castillo (2007), “en la idea de la profunda distancia entre el orden social de quienes extraen el metal y quienes lo transforman en objetos y los usan” (Castillo, 2007, p. 283).

*En la zona minera de Buriticá [...] minería y orfebrería se practicaron simultáneamente. Sin embargo, estas dos actividades no estuvieron necesariamente asociadas, y el caso de Buriticá constituye más bien una excepción. Se trata de dos oficios independientes, cada uno de los cuales implica una serie de desarrollos técnicos específicos, y una cierta especialización definida y propia. Es claro que en muchos centros mineros no existían orfebres y los aborígenes se dedicaban exclusivamente a la explotación y comercio del metal en bruto. Por otro lado, en muchas de las regiones de Colombia en donde floreció la orfebrería no existen yacimientos auríferos, y por lo tanto los orfebres debían obtener la materia prima por comercio. La producción de piezas de oro en los centros mineros constituía una actividad secundaria, muy distinta de la especialización y producción masiva característica de las áreas de orfebrería. (Plazas y Falchetti 1979, p. 16).*

Botero Páez (2020A) expone claramente:

*La dificultad en términos históricos ha impedido establecer diferencias que se consideran importantes, para entender las características de la sociedad colonial y de evaluar las evidencias que quedaron en el paisaje como resultado de distintas formas de uso y explotación del suelo y el subsuelo. En Colombia, los arqueólogos no han mostrado interés por la minería y, cuando sin buscarla se topan con ella, lo indígena no entra ni siquiera en las hipótesis, se escribe la palabra colonial y mágicamente desaparece todo rastro de mayor antigüedad. [...] se consideran necesarias para plantear con claridad un problema: la carencia de elementos para entender el conjunto de vestigios arqueológicos hoy asociados a la minería colonial y, la minería colonial misma [...] las formas en*

*que aparece lo indígena reflejado en la Documentación [...] relacionada con el sistema vial, emanada fundamentalmente de informes de administradores locales, empeñados en cambiar la realidad con decretos y declaraciones, se menciona permanentemente, pero de forma velada, indirecta, incidental. En la investigación sobre la explotación de minas, lo indígena, los indígenas son protagonistas; no resulta extraño que se argumente como escandalosa su omisión. El grueso de la documentación proviene de un monumental cuerpo legislativo, informes de visitas, relaciones, solicitudes, pero, sobre todo, de expedientes de juicios y pleitos por su posesión. Entre acusaciones, que van y vienen, es posible recomponer la sociedad en su conjunto y allí, la presencia o ausencia de lo indígena es simplemente insoslayable” (Botero Páez, 2020A, p. 11-12).*

Por su parte, Castillo (2007) concluye:

*Una revisión de los estudios llevados a cabo en los últimos cincuenta años sobre el uso del oro en épocas precolombinas muestra que de uno u otro modo todos se remiten a los sistemas sociales en los cuales se desarrollaba la producción, circulación y consumo de los objetos; más allá de constatar la producción del metal, poco dicen sobre la producción y circulación del oro como materia prima, y menos se lo relaciona con el orden cultural de quienes lo produjeron. Al dejar de lado el proceso de producción, el metal aparece como un hecho dado para las sociedades que lo transformaban metalúrgicamente, las que, al igual que las redes sociales por las que fluían los objetos, son concebidas tácitamente como entidades “complejas”, independientes y autocontenidas, en el marco de las cuales se explica el valor del oro en el mundo precolombino. Además una concepción fetichista de la técnica que reduce la minería aurífera al producto –el oro– y a los aspectos instrumentales de su extracción, sin lugar a dudas, la ausencia de la minería en los estudios precolombinos se relaciona en buena parte, con la escasez de evidencias arqueológicas del proceso de extracción del metal, lo que a su vez tiene que ver con el tipo de minería que practicaron los grupos indígenas del noroeste de Sudamérica, y en particular del occidente de Colombia; no sólo predominó la minería de aluvión frente a la de veta, sino que ambas fueron ejecutadas con herramientas poco especializadas, elaboradas en su mayoría con materiales de origen orgánico que no se conservan en el registro arqueológico. Adicionalmente la inten-*

*idad de la minería adelantada durante las épocas colonial y reciente sobre los mismos espacios donde se efectuó en tiempos anteriores, ha provocado la eliminación del paisaje de las huellas de la actividad de los nativos, las cuales, desde los comienzos de la Colonia fueron utilizadas como guías para reemprender su explotación, en el convencimiento de que eran la mejor indicación de su riqueza (Castillo, 2007, p. 281).*

La información sobre las técnicas de extracción de la minería prehispánica (Botero Páez, 2020A), responde hoy a prácticamente un esbozo de las construcciones simbólicas del paisaje por parte de los grupos que habitaron las cuencas y valles del río Cauca y Magdalena, y que se ha aprovechado para eliminarlas. De igual forma, para comprender las técnicas coloniales se requiere documentar algunas evidencias de las técnicas prehispánicas, pues el conocimiento indígena fue replicado en gran parte en las minas de la Nueva Granada, así como las adaptaciones al territorio de los caminos, senderos, socavones y lugares de extracción prehispánicos. Parte de la discusión de Botero Páez sugiere, qué tanto hay en el desarrollo máximo de la explotación minera colonial como para calificarla de industrial, en un proceso extenso de cuatro siglos, en la suma de técnicas y aplicaciones tecnológicas, frente al costo de vidas humanas y recursos materiales, aciertos y errores, surgidos de un trabajo eminentemente artesanal-social. “Hoy se halla en las minas que los españoles han labrado y labran en Mariquita, los socavones y espeluncas y otros vestigios y señales que son clara muestra de haber en aquel lugar sacado los indios oro” (Patiño Rodríguez, 1992, p. 41).

*Dice Caycedo en su obra, que con los primeros treinta peones que logró contratar, “...desbrozaron las primeras trochas y descubrieron en cinco días más de treinta bocas de los antiguos socavones”. Días más tarde, examinaba, de nuevo, cerca de cuarenta y cinco troneras, que resultaban ser simples cateos antiquísimos, en busca de vetas argentíferas. Al mismo tiempo que iban descubriendo catas (Vilar, 2015, p. 144).*

Hasta el siglo XIX, con la incorporación de innovaciones tecnológicas sustanciales (Nisser, 1990),

*fue el ingeniero sueco Pedro Nisser, quien introdujo en nuestro medio el concepto de aluvión al referir con detalle las formas y lugares donde se encuentra el oro transportado y reabajado por acción de la naturaleza, observados por*

*él en Antioquia durante los años 1824-1832; no se refirió a oro corrido ni menciona a los mazamorreros. Afirma que aquí se desconoce el arte de la demolición de rocas, lo que afecta de manera directa varios de sus proyectos. Con igual énfasis Nisser se refiere a las técnicas indígenas prehispánicas; concluyo que los aborígenes seleccionaron, únicamente “los macizos de mineral de mayor tamaño” y, dado que los trabajaron de forma “azas, desmañada y chapuceara” y, que “no conocieron el método de la nivelación, ni los múltiples métodos de que se valen los ingenieros para facilitarse la labor”, los españoles muy fácilmente lograron identificar los sitios trabajados por ellos y obtener magníficos resultados; en su opinión, la única innovación que introdujeron los españoles “consistió en la utilización de herramientas más perfeccionadas” en razón de que utilizaron el acero y el hierro (Botero Páez, 2020B, p. 107).*

Debe resaltarse que tal vez uno de los descubrimientos más importantes de evidencias de arqueología minera prehispánica lo identificó Eliécer Silva Celis en las minas de Sogamoso, en las cuales se encontraron restos de cerámica, orfebrería (oro y cobre), material lítico, material de hueso, material de concha marina, de viviendas y tumbas, con hallazgos de uso utilitario y ritual de carbón mineral, carbón vegetal, carbonillos y cenizas (Silva Celis, 1945A, 1945B, 1945C, 1945D), “dos (2) hogares o patios, donde el indio debió cocer su cerámica o fundir, quizás, el oro” (Silva Celis, 1945B, p. 101). “La utilización del carbón mineral debió señalar un momento decisivo en la evolución de las industrias de orfebrería y laboreo de cerámica, con todas sus consecuencias” (Silva Celis, 1945B, p. 111).

*Nunca antes había sido comprobada, para las altas culturas americanas, la explotación y el empleo de recurso mineral tan precioso como el carbón de piedra. Cuanto ha de significar para el conocimiento y la justa valoración de la civilización chibcha, la explotación y el uso de la hulla, que ahora acaba de registrarse en Sogamoso y que habrá de considerarse no olvidando que ello implica, necesariamente, observaciones de carácter científico (Silva Celis, 1945B, p. 105).*

El hallazgo de Silva Celis resultó muy valioso, en tanto que confirmó un conocimiento del paisaje por parte de los indígenas Chibchas (Muiscas), mediante el aprovechamiento de la riqueza de los afloramientos rocosos de carbón característicos de la región de la cordillera oriental y la utilización de este mineral. “Los chibchas habrían tenido la capacidad de identificar, extraer y usar de la extracción

y empleo industrial del carbón mineral arrancado de las ricas vetas de Sogamoso, Tópaga, Gámeza y Monguí” (Silva Celis, 1965, p. 261 y Patiño Rodríguez, 1992, p. 39). Es claro que perfeccionaron la fundición de los minerales de oro intercambiados por sal desde las regiones cercanas del Magdalena (como Mariquita), necesitaban combustible de mayor temperatura en los talleres de orfebrería para lograr las aleaciones de oro y cobre, por ejemplo.

*También la orfebrería viene en ayuda de nuestros planteamientos relativos a la antigüedad de la civilización chibcha. El conocimiento de la aleación del oro nativo y el cobre (tumbaga) en Colombia remonta, según Rivet, cuando menos a principios de la Era Cristiana y su introducción al país fue obra de una migración karib. Este importante hecho, explica el sabio frances, está confirmado por la lingüística. En manos de los indios colombianos la orfebrería karib-arawak recibió notable impulso y se enriqueció con técnicas nuevas: “mise en couleur”, vaciado a la cera perdida, soldadura autógena, soldadura por aleación, etc. (Silva Celis, 1965, p. 256).*

Las evidencias de mayor antigüedad relacionadas con extracción y procesamiento de oro se registraron en la región Colombia-Ecuador (Pacífico sur colombiano). “Una de las características más importantes de la costa son sus yacimientos naturales auríferos y platiníferos, los cuales fueron explotados por grupos indígenas desde por lo menos el siglo V a.C.” (Patiño Castaño, 1997, p. 52); pertenecientes a la cultura Tumaco-La Tolita (Patiño Castaño, 1989, 1997, 2017), quienes construyeron un extenso paisaje cultural de 500 km de litoral compuesto “de camellones, eras y extensos canales de drenaje [...] entre mar, esteros (manglar) y ríos (selva)” (Patiño Castaño, 2017, p. 41-43).

*Las ocupaciones humanas más antiguas aparecen en territorio ecuatoriano, con una notable influencia de la cultura Chorrera del Ecuador, cuyas gentes conocían bien la pesca marina, las técnicas agrícolas y una avanzada destreza por la metalurgia y alfarería; al parecer esta influencia cultural entra a lo que hoy es territorio colombiano hacia el 2.800 A.P. con asentamientos en la llanura aluvial que dieron lugar posteriormente a transformaciones culturales y sociales importantes que desembocaron en las llamadas culturas Tumaco-La Tolita hacia el 2.350 A.P. (Patiño Castaño, 2017, p. 41.)*

*En los cursos medios y bajos de algunos ríos de la costa pacífica, los nativos trabajaron en forma artesanal el lavado de oro (minas de placer), que básicamente consistía en remover las gravas de los lechos de los ríos con palos endurecidos al fuego, denominados “macanas” o “coas” y, posteriormente, se lavaban los sedimentos hasta obtener el metal ya fuera en pepitas o en polvo aurífero; con frecuencia en el Pacífico aparece mezclado con partículas de platino. Sin embargo, la técnica indígena más importante fue la de canalón, utilizada para explotar las gravas auríferas de las terrazas aluviales, para lo cual se desviaban y canalizaban corrientes de agua que facilitaban el lavado de materiales. Otras técnicas primitivas pero eficientes, eran el lavado superficial y el raspado frecuente en suelos auríferos cercanos a las corrientes de agua. (Patiño Castaño, 1989, p. 22-23).*

De acuerdo con Plazas y Falchetti (1979):

*La mayor parte del oro empleado por los indígenas prehispánicos era obtenido de los aluviones de los ríos. El método utilizado para su obtención consistía en remover la tierra con palos cuya punta era endurecida al fuego (macanas o coas); esta tierra se lavaba hasta obtener un residuo que contenía el oro, el cual era nuevamente lavado en recipientes planos de madera llamados bateas. Las épocas de sequía eran las preferidas para llevar a cabo estas actividades. [...] La explotación del oro de veta se practicó también en ciertas regiones. En el noroeste antioqueño existen vestigios de los pozos excavados por los indígenas para explotar los filones de cuarzo y extraer el oro. Empleando herramientas de piedra, excavaban pozos verticales muy estrechos, de un metro de diámetro, en algunos casos con 30° o 40° de inclinación, hasta cortar la vena de cuarzo. Los pozos mayores alcanzaban una profundidad de 20 a 27 metros. Aparentemente no construían cámaras o galerías subterráneas [...] El mineral era luego molido en morteros de piedra, y el oro se separaba lavándolo en bateas. En las regiones mineras del valle medio del río Magdalena los españoles hallaron piedras “muy grandes como de molino, con muchos ojos dorados; dijeron que allí molían el oro” (Rodríguez Freile, [1636-1638] (1926). Existen evidencias de que en algunos centros mineros el metal en bruto era sometido al proceso de fundición con el fin de separar el metal puro y poder transportarlo con facilidad. Para esto tenían el equipo necesario en las cercanías de las minas (Plazas y Falchetti, 1979, p. 14-15).*

La técnica del barequeo es hoy una tradición patrimonio de los pueblos del Pacífico colombiano, sujeto a la primera etnografía del trabajo minero en Barbacoas (de Friedemann, 1974). “El barequeo es practicado por pequeñas comunidades mineras localizadas en el valle del río Cauca, al noroeste de Colombia, cuyo origen se enraíza en las culturas nativas que en el siglo XVI explotaban el oro en la región” (Castillo, 2007, p. 281).

Ahora bien, un ejemplo clave de hallazgo del primer taller de orfebrería prehispánica excavado en Colombia (siglos X- XVI d. C.), posiciona la importancia de la región del Magdalena (Tolima):

*José Pérez de Barradas, en su obra pionera Orfebrería prehispánica de Colombia (1958), acuña la expresión estilo orfebre Tolima, lo define y reconoce la cuenca del Saldaña como un lugar altamente especializado, “un epicentro” para la obtención de materias primas, la elaboración y concentración de material orfebre. Es posible suponer que desde esta región se realizó la difusión de piezas a través de complejas redes de intercambio [...] En la primera etapa de prospección en la cuenca baja (municipio de Saldaña) se ubicaron diez yacimientos arqueológicos. En el sitio Saldaña 10 se registraron abundantes fragmentos de cerámica refractaria, instrumentos líticos, dos anzuelos y una lámina elaborados en cobre, desechos de metal, escorias y materias primas (carbonatos de cobre); todos ellos conforman un conjunto de evidencias asociadas a un taller o área de actividad metalúrgica relacionada con la ocupación tardía (complejo cerámico Magdalena Inciso), fechada entre el siglo VIII d. C. y el XVI d. C. (Llanos, 2015, p. 294).*

Resaltamos este hallazgo que refuerza su importancia desde de la discusión planteada, por los avances de la arqueometalurgia,

*a partir del análisis y la evaluación de las variables técnicas, físicas y químicas presentes en las evidencias materiales, así como de las condiciones socioculturales bajo las cuales se fabricaron y emplearon los bienes de metal [...] de la primera excavación arqueológica en Colombia, realizada en un taller orfebre prehispánico que funcionó por más de ochocientos años. (Llanos, 2015, p. 294,296).*

Por su parte, para la extracción del oro de veta,

*los indígenas realizaban generalmente pozos verticales de profundidades alrededor de los 20 metros, con diámetros muy angostos, de 1 metro, para evitar el derrumbe de estos. En las paredes de los pozos se perforaban una serie de pequeños “estribos” para afirmar el pie y poder así subir y bajar. A estos sólo podían acceder los hombres no sólo por el riesgo, sino desde las cosmovisiones ya planteadas, se habla de un proceso de fecundación entre el hombre y la montaña. Dada la dificultad en este proceso de extracción del oro, se registraron numerosas muertes de los indígenas, por falta de oxígeno, exigencia en la fuerza física y resistencia, entre otras. Los riesgos y complicaciones en esta forma de extracción del oro, llevaron a algunos caciques a emplear esclavos, obtenidos como prisioneros de guerra o por compra; también trabajaron allí los súbditos como parte de tributo. Este tipo de minería subterránea se practicó en Colombia y en el Perú (Martínez Rivera, 2015, p. 36).*

Las técnicas de minería coloniales de plata son descritas por West (1997), utilizadas en México a partir de 1530-1540, mediante procedimientos de prospección, excavación, reducción del mineral en lavadero y molino.

*West hace notar el desconocimiento técnico por parte de los españoles que vinieron a la Nueva Granada. Por ejemplo, el hecho de que no se mencione en documentos coloniales el procedimiento de amalgamación con mercurio para separar el metal de los sedimentos. En realidad, hubo por lo menos un intento de introducir esta técnica hacia 1620 para las minas de filón de la región de Anserma. Para esta época las minas estaban en decadencia y los mineros no se atrevieron a encarar los costos de la innovación. Las limitaciones impuestas a la explotación por el nivel de la técnica empleada son más evidentes en el caso de las minas de filón. Estas se explotaban siguiendo la veta con tajos abiertos o mediante socavones de tiros inclinados. Los indígenas emplearon esta técnica en Buriticá y en Mariquita, aunque sin reforzar las galerías con armazones de madera. En Pamplona, alcanzada una cierta profundidad, los socavones tuvieron que abandonarse, debido al riesgo para la vida de los indígenas que los trabajaban. Que los*



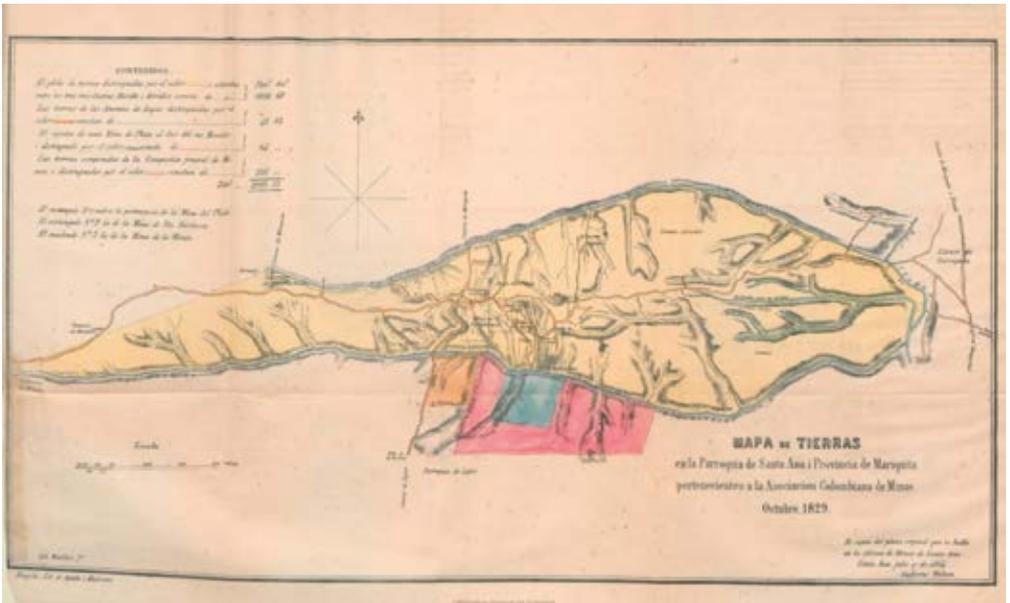
**Figura 10.** "Mapa de las tierras que necesita la Compañía de Minas Colombianas para el uso del Real de Santa Ana". Zona entre los ríos Morillo y Coamo (1825). Fuente: Archivo General de la Nación, CO.AGN. SMP:6, REF:104

*pobladores españoles tuvieron que depender de las técnicas indígenas no sólo indica el desarrollo y el ingenio de tales técnicas sino también la ausencia, entre los ocupantes, de una actividad profesional. Aunque con el curso del tiempo llegaron a desarrollarse algunas técnicas ingeniosas, especialmente en Antioquia, los ciclos -que se repiten casi fatalmente en cada distrito- revelan en su fase final de decadencia una incapacidad para superar las limitaciones de procedimientos rutinarios (Colmenares, 1989, p. 128).*

Pérez Sáenz (1985) distingue entre el beneficio de los metales, sus procedimientos y el método de amalgamación (azogue o mercurio). Asimismo, clarifica que las técnicas de beneficio sucedieron durante tres siglos sin casi modificaciones. Y especifica los principales procedimientos: de patio o amalgamación en frío; de cajones (Bargalló, 1955); cazo y cocimiento (Barba, 1817, Paez-Courreau, 2003).

Castillo (2004) relata que: *a mediados del siglo XVI, las minas de oro y plata en la Nueva España y en el Perú ya no rendían lo mismo que años atrás porque los minerales superficiales, los de más alta ley, se habían agotado, y los más profundos eran pobres y costaba más su beneficio. Por otra parte, el “primitivo” método de fundición de las menas argentíferas fueron devastando los bosques cercanos a las bocaminas y además ya no resultaba tan rentable como cuando las menas eran de alta ley”* (Castillo, 2004, p. 89).

La propuesta para la solución metalúrgica fue descubierta por Bartolomé de Medina, inventor del método de amalgamación para el beneficio de grandes cantidades de mineral argentífero, conocido como procedimiento de patio (Bargalló, 1955; Pérez Sáenz, 1985; Páez-Courreau, 2003; Botero Páez, 2020A). Y que adoptó en Pachuca (México) en 1555, cuya práctica se extendió a los territorios mineros. Se presume que, a partir de la difusión de este método los reales de minas se reactivaron productivamente.



**Figura 11.** “Mapa de Tierras en la Parroquia de Santa Ana y Provincia de Mariquita pertenecientes a la Asociación Colombiana de Minas” (1829). Fuente: Birchall (1865)



Provincia de Mariquita

Minas de Plata de Mariquita

En “Circulación y apropiación de saberes mineros por los arbitrios del capitán Martín de Ocampo en las minas de la Nueva Granada” (Montoya Guzmán, 2022), nombrado en 1616 como corregidor de Mariquita, se esforzó por aplicar sus conocimientos metalúrgicos en la explotación de minas de plata; y verificó que las minas de Mariquita adolecían de varios problemas: la falta de mano de obra; la carestía de víveres para la alimentación de las cuadrillas; y el desabastecimiento de mercurio para explotar los yacimientos (Ruiz Rivera, 1979). “Ocampo concluyó que, aunque las minas eran muy ricas, la principal razón de su baja productividad era la falta de mercurio, la profundidad de las vetas, la dureza de la roca y la inundación que aquejaba a los socavones” (Montoya Guzmán, 2022, p. 35). Posteriormente, el presidente Borja nombró en 1620 al contador Andrés Pérez de Pisa como alcalde mayor del Real de Minas de Las Lajas. Es muy probable que esta elección, más la política adelantada por Ocampo, sirviera para reactivar la producción de plata en Mariquita. “El periodo comprendido entre 1620 y 1633 fue el lapso de mayor producción argentífera en Mariquita” (Ruiz Rivera, 1979, p. 21).

A finales del siglo XVI, con la gestión de los hermanos D’Elhuyar se pretendió la implantación de conocimientos de la Corona Española (obtenidos en Hungría y Alemania).



**Figura 12.** (a) "Minas de Plata de Santa Ana. Provincia de Mariquita", Acuarela por Henry Price (1852). Comisión Corográfica. Fuente: Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2021670142/>. (b) Minas de Santa Ana en el Tolima. Acuarela de Manuel Doroteo Carvajal (1859). Bogotá. Fuente: Fondo Cultural Cafetero. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-mineria-colonial-y-republicana>

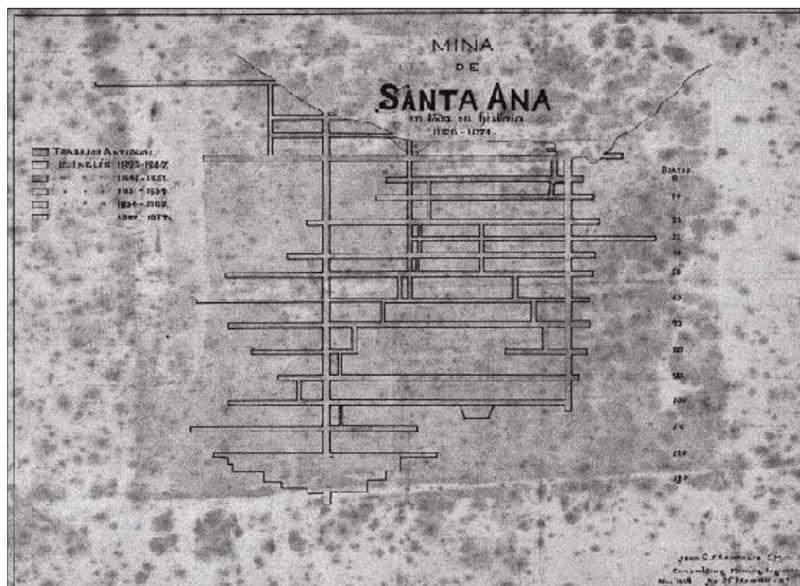
Las técnicas desarrolladas arrojaron relativos éxitos y varios fracasos en el uso constante de la prueba y error, y finalmente llevaron a la insostenibilidad económica y ecológica de los sitios, y en algunos casos por el asedio de la guerra con los grupos indígenas desplazados de sus tierras.

*Juan José de Elhúyar llegó a Santa Fé de Bogotá hacia 1784, dirigió las minas de plata en Pamplona y Santa Ana, fracasando a pesar de su pericia en implantar el método de von Born, a causa de su excesivo coste. Entabló en Colombia amistad con el gran botánico Mutis, escribió un trabajo sobre la localización de venas de mercurio y murió en Santa Ana el año de 1804 (Bargalló, 1955, p. 344).*

En 1824, la misión científica francesa de Boussingault y Rivero recorrieron parte del país haciendo un reconocimiento de la situación minera. El primero se instaló después en Supía y Marmato, para dirigir los trabajos de explotación, con nuevos equipos y nuevo personal pedidos al exterior. Allí ensayó por primera vez, en 1828, el proceso de amalgamación (Boussingault y Roulin, 1849; Restrepo, 1888). En 1830, Tyrrell Moore introdujo



**Figura 13.** Área de estudio y detalle de las estructuras identificadas en el Real de Minas de Falan (Santa Ana). Elaborado por Arquetech. Fuente: Chávez Triviño (2022)



**Figura 14.** Trabajos en la mina de Santa Ana, detalle de las galerías. Mina de Santa Ana en toda su Historia 1826-1874. Versión año 1888. Consulting Mining Engineer. Motor de Integración Geocientífica. Fuente: Randolph (1888)

un molino. En cuanto al platino, los negros del Chocó le enseñaron a un metalúrgico francés el proceso de la extracción y separación (Boussingault y Roulin, 1849; Patiño Rodríguez, 1992).

*El establecimiento de haciendas de fundición durante la Colonia, el proceso de amalgamación que se realizaba en la explotación de minas de plata, se hacía en las fundiciones conocidas en la Nueva España como hacienda de minas y en la región andina como ingenios. Sin embargo, los métodos para beneficiar la plata no eran tan conocidos en el país dado que la producción de este metal fue muy limitada hasta el año de 1850. Sólo se extraía de las minas de Santa Ana en el Estado del Tolima. Éstas habían sido explotadas en el tiempo de la Colonia por cuenta del gobierno español y luego abandonadas por largo tiempo, hasta que, en 1825 una compañía inglesa emprendió su laboreo (Botero, 2007, p. 119).*



**Figura 15.** Paisaje del acceso superior al Real de Minas de Santa Ana-Falan.  
Fuente: César Velandia

## 4. BIBLIOGRAFÍA

---

- BANCO DE LA REPÚBLICA (2022, 1 de abril). Alejandro de Humboldt. Viajes por Colombia Extractos de sus diarios- Santa Ana. <https://www.banrepcultural.org/humboldt/diario/37.htm>
- BARBA, A. (1817). *Arte de los metales, en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro y plata por azogue: el modo de fundirlos todos, y como se han de refinar y apartar unos de otros*. Imprenta de los Huérfanos - John Carter Brown Library. <https://archive.org/details/artedelosmetales00barb/page/n5>
- BARGALLÓ, M. (1955). *La minería y la metalurgia en la América española durante la época colonial*. Fondo de Cultura Económica.
- BEUF, A. (2023). *Geografía de Colombia desde sus territorios Tomo I*. Universidad Nacional de Colombia.
- BIRCHALL, H. (1865). *Cuestión área de población de Santana*. Imprenta Echeverría Hermanos.
- BOLÍVAR, K. (2011, 31 de octubre). Relaciones Comerciales entre las Provincias de Santa Fe, Tunja y la ciudad de Mariquita, 1590-1640. Informe. ICANH. [https://www.icanh.gov.co/recursos\\_user//ICANH%20PORTAL/OTROS%20ARCHIVOS/InformeFinalBolivar2011.pdf](https://www.icanh.gov.co/recursos_user//ICANH%20PORTAL/OTROS%20ARCHIVOS/InformeFinalBolivar2011.pdf)
- BONILLA, H. (2015). *Las minas de Mariquita en el Nuevo Reino de Granada: minería, mano de obra y circulación monetaria en los Andes del siglo XVII*. Ediciones Doce Calles.
- BONILLA, H. y FORERO, M. (2014). Las “conducciones” y la mano de obra nativa en la «mita» de Mariquita durante el siglo XVII. *Memoria y Sociedad*, 18(37), 166-182. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mys18-37.lcmo>
- BOTERO, M. (2007) *La ruta del oro: una economía primaria exportadora, Antioquia 1850-1890*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- BOTERO PÁEZ, S. (2020A). *Oro corrido, mazamoras y conciertos en la provincia de Antioquia. Minería colonial para arqueólogos e interesados*. Universidad de Antioquia.
- BOTERO PÁEZ, S. (2020B). Repaso sobre la terminología minera colonial en la provincia de Antioquia. ¿Quién hace qué, dónde? *Boletín de Historia y Antigüedades*, 870(107), 87-115. <https://academiahistoria.org.co/bha-870/>

- BOUSSINGAULT, M. y ROULIN, F. (1849). *Viajes científicos a los Andes Ecuatoriales*.  
 Librería Castellana.
- CANO, P. (2015). La minería en las Indias Españolas y la mita de minas. *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, 19, 199-218.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5274956>
- CARVAJAL FERNÁNDEZ, J. y VELANDIA SILVA, C. A. (2019). Arqueología colonial en el Real de Minas de Nuestra Señora del Rosario, Valle de San Juan, Tolima. En C. A. Velandia Silva (Coord.), *Hábitat, Paisaje y Territorio del Tolima* (pp. 117-157). Ediciones Unibagué.  
<https://doi.org/10.35707/978958754328505>
- CASTILLO, M. (2004). Plata y revolución tecnológica en la América virreinal. En L. Español González, J. J. Escribano Benito, M. Á. Martínez García (Coords). *Historia de las ciencias y de las técnicas: Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas. Vol. 1* (pp. 79 – 104). Universidad de La Rioja.  
<https://idus.us.es/handle/11441/18135>
- CASTILLO, N. (2007). Minería aurífera en el noroeste andino de Colombia: etnografía de la técnica. En R. Lleras Pérez, (Ed.) *Metalurgia en la América Antigua: Teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos* (pp. 281-321). Institut Français d'Études Andines. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.5853>
- CLAVIJO, H. (1993). *Formación histórica de las élites locales en el Tolima, 1600-1813*. Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- COLMENARES, G. (1989). La economía y la sociedad coloniales 1550-1800. En *Nueva Historia de Colombia. Tomo I Colombia Indígena, Conquista y Colonia* (pp. 117-152). Planeta.
- CORREA RESTREPO, J. S. (2011). Poblamiento en la provincia de Antioquia (Nueva Granada) en los siglos XVI y XVII. *Letras Históricas*, 4, 15-41.  
<http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/Lhistoricas/pdfs/vol4/1.pdf>
- CHÁVEZ TRIVIÑO, A. (2022A). Las ruinas de Falan: aproximación a la historia de la minería argentífera de la mina Santa Ana, en Tolima, Colombia. *Boletín de Historia y Antigüedades*, CIX, 177-208. <https://academiahistoria.org.co/boletin-de-historia-y-antigüedades/>
- CHÁVEZ TRIVIÑO, A. (2022B). La interpretación patrimonial de las ruinas de Falan: aproximación arqueológica industrial a la minería argentífera en Santa Ana como

- símbolo representativo del norte del Tolima. [Tesis de maestría, Universidad Externado de Colombia]. Repositorio <https://doi.org/10.57998/bdigital.handle.001.12865>
- DAVID RUMSEY HISTORICAL MAP COLLECTION (2023). [XXXI. Carte des Environs de Honda, de Mariquita et des Mines de Santana-1834]. Recuperado de <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8-1-292879-90064410:XXXI--Carte-des-Environs-de-Honda,->
- DE FRIEDEMANN, N. S. (1974). Minería del oro y descendencia: Güelmambí, Nariño. *Revista Colombiana De Antropología*, 16, 10–52. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1529>
- FRIEDE, J. (1989). La conquista del territorio y el poblamiento. En *Nueva Historia de Colombia. Tomo I Colombia Indígena, Conquista y Colonia* (pp. 69–116). Planeta.
- GAMBOA, J. (2003). *El papel de la minería en la formación de la economía y la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII*. ICANH. [https://www.academia.edu/30265336/El\\_papel\\_de\\_la\\_miner%C3%ADa\\_en\\_la\\_formaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_econom%C3%ADa\\_y\\_la\\_sociedad\\_colonial\\_del\\_Nuevo\\_Reino\\_de\\_Granada\\_siglos\\_XVI\\_XVII](https://www.academia.edu/30265336/El_papel_de_la_miner%C3%ADa_en_la_formaci%C3%B3n_de_la_econom%C3%ADa_y_la_sociedad_colonial_del_Nuevo_Reino_de_Granada_siglos_XVI_XVII)
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, A. (ed.) (2018). *Humboldtiana neogranadina. Tomo I. Relatio. Apuntes y encuentros (vol. 1. 1800-1801)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, CESA, Universidad EAFIT, Universidad del Rosario, Universidad Externado de Colombia, Universidad de Los Andes. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/humboldtiana/Documents/index.html#book/>
- GUZMÁN, A. (1996). *Poblamiento e historias urbanas del Alto Magdalena Tolima, siglos XVI, XVII, XVIII*. Ecoe Ediciones.
- HANSEN, C. A. (1991). *Conquest and Colonization in the Colombian Chocó, 1510-1740*. [Tesis Doctoral, University of Warwick]. Publications Service & Warwick Research Archive Portal. <https://wrap.warwick.ac.uk/35756/>
- JARAMILLO URIBE, G. (2021). Valoración del centro histórico de ‘Sitioviejo’ en el municipio de Titiribí-Antioquía como categoría de patrimonio industrial. *Revista 180*, 47, 91-105. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.\(2021\).art-810](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.(2021).art-810)
- JARAMILLO URIBE, G. y LENIS BALLESTEROS, C. (2019). *Del Real de Minas al Sitioviejo-Titiribí: Patrimonio industrial del departamento de Antioquia*. Universidad de San Buenaventura.

- LEPAGE, M. (1996). Las Fronteras de Guerra en la Conquista y Colonización de Colombia. En C. Caillavet y X. Pachón, (Eds.), *Frontera y poblamiento: estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador* (pp. 157-184). Institut Français d'Études Andines. <https://books.openedition.org/ifea/2504?lang=es>
- LIBRARY OF CONGRESS (s.f.) Mapa de las tierras compradas al gobierno y particulares par el Cor. Desmenaro: región de Honda, Colombia. Roulin, F. (mayo de 1825). Recuperado de <https://www.loc.gov/item/2004632061/>
- LLANOS, J. M. (2015). El primer taller de orfebrería prehispánica excavado en Colombia (siglos X- XVI d. C.). *Revista Colombiana de Antropología*, 51 (2), 293-316. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/292>
- LÓPEZ, C. (2007). Los invisibles del Real de Minas. Reflexiones y propuestas en torno al sitio arqueológico de Nóvita Viejo, Alto San Juan-Chocó (Colombia). Siglos XVIII-XIX. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo*, 17, 391-417. <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89808/92607>
- MARTÍNEZ RIVERA, V. (2015). La fundición ancestral colombiana: un tejido de procesos técnicos y artísticos en la orfebrería. [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]. IDUS Depósito de Investigación. <https://idus.us.es/handle/11441/84082>
- MECHAM, J. L. (1927). The Real de Minas as a Political Institution. A Study of a Frontier Institution in Spanish Colonial America. *The Hispanic American Historical Review*, 7(1), 45-83. <https://doi.org/10.2307/2505763>
- MONTOYA GUZMÁN, J. D. (2022). Circulación y apropiación de saberes mineros entre América y Europa. Los arbitrios del capitán Martín de Ocampo, 1605-1625. *Varia Historia*, 78, 38, 791-822. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-8775202200030000>
- MORENO SANDOVAL, A. (2006). *Minería y sociedad en la jurisdicción de Mariquita: reales de minas de Las Lajas y Santa Ana 1543-1651*. Universidad del Tolima.
- PÁEZ-COURREAU, O. (2003). Tecnología minera y metalúrgica en la Nueva Granada, del siglo XVI al XIX. Informe de investigación. ICANH. [https://www.academia.edu/2088893/TECNOLOG%C3%8DA\\_MINERA\\_Y\\_METAL%-C3%9ARGICA\\_EN\\_LA\\_NUEVA\\_GRANADA\\_DEL\\_SIGLO\\_XVI\\_AL\\_XIX](https://www.academia.edu/2088893/TECNOLOG%C3%8DA_MINERA_Y_METAL%-C3%9ARGICA_EN_LA_NUEVA_GRANADA_DEL_SIGLO_XVI_AL_XIX)

- NISSER, P. (1990) *La minería en la Nueva Granada*. Banco de la República.
- PALACIOS, J. (1989). La esclavitud y la sociedad esclavista. En *Nueva Historia de Colombia. Tomo I Colombia Indígena, Conquista y Colonia* (pp. 153-174). Planeta.
- PATIÑO CASTAÑO, D. (1989). Orfebrería prehispánica en la Costa Pacífica de Colombia y Ecuador: "Tumaco- La Tolita". *Boletín Museo Del Oro*, 22, 17-31.  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7103>
- PATIÑO CASTAÑO, D. (1997). Arqueología y metalurgia en la Costa Pacífica de Colombia y Ecuador. *Boletín Museo Del Oro*, 43, 49-67.  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6884>
- PATIÑO CASTAÑO, D. (2017). Tumaco-Tolita: cultura, arte y poder en la costa pacífica. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 18, 40-54.  
<https://doi.org/10.26807/ant.v0i18.123>
- PATIÑO RODRÍGUEZ, V. (1992). *Historia de la cultura material de la América equinoccial. Tomo V: tecnología*. Instituto Caro y Cuervo.  
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3183>
- PLAZAS, C. (1998). Cronología de la metalurgia colombiana. *Boletín Museo Del Oro*, (44-45), 3-77.  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6894>
- PLAZAS, C. y FALCHETTI, A. (1979). La orfebrería prehispánica de Colombia. *Boletín Museo Del Oro*, 3, 1-53.  
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7354>
- PÉREZ-SÁENZ, J. (1985). La minería colonial americana bajo la dominación española. *Boletín Millares Carlo*, 7-8, (53-20).  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1448695>
- QUINTERO, A. (2017). Arqueología de la minería: Una mirada hacia la minería aluvial de oro practicada en el municipio de Guarne, Antioquia. [Tesis de grado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional. <https://hdl.handle.net/10495/14043>
- RESTREPO, V. (1888). *Estudio sobre las minas de oro y plata en Colombia*. Imprenta de Silvestre y Compañía. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3876>

- RINCÓN, B. (2013). *Estrategias de colonización en el Tolima: interacción sociocultural en la Villa de San Bartolomé de Honda (siglos XVI - XVII)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Biblioteca Digital.  
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/20295>
- RIVET, P. (1945). Metalurgia del platino en la América precolombina. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1, 39-45.  
<https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/book/246>
- RODRÍGUEZ FREILE, J. (1926). *El Carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales y fundación de la ciudad de Santafé de Bogotá*. Ediciones Colombia.
- RUIZ RIVERA, J. (1979). La plata de Mariquita en el siglo XVII: Mita y producción. *Cuadernos de Historia*, 5, 1-51. Nuestra América.
- RUIZ RIVERA, J. (1990). La mita en los siglos XVI y XVII. *Temas americanistas*, 7, 1-20.  
[http://institucional.us.es/revistas/americanistas/7/art\\_1.pdf](http://institucional.us.es/revistas/americanistas/7/art_1.pdf)
- SCOTT, D. (2014). Spanish colonial and indigenous platinum: A historical account of technology and fabrication, *Studies in Conservation*, 37, 148-153.  
<https://doi.org/10.1179/sic.1992.37.s1.032>
- SILVA CELIS, E. (1945A). Investigaciones arqueológicas en Sogamoso. *Boletín de Arqueología*, 1(1), 36-44. <https://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=8208>
- SILVA CELIS, E. (1945B). Investigaciones arqueológicas en Sogamoso. *Boletín de Arqueología*, 2(1), 93-112. <https://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=8152>
- SILVA CELIS, E. (1945C). Investigaciones arqueológicas en Sogamoso. *Boletín de Arqueología*, 4(1), 283-297. <https://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=8170>
- SILVA CELIS, E. (1945D). Investigaciones arqueológicas en Sogamoso. *Boletín de Arqueología*, 6(1), 467-485. <https://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=8194>
- SILVA CELIS, E. (1965). Antigüedad y relaciones de la civilización chibcha. *Revista Colombiana De Antropología*, 13, 241-265. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1717>
- STEMPER, D. y SALGADO, H. (1993). Metalurgia prehispánica y colonial-republicana en el Pacífico colombiano. *Revista Colombiana De Antropología*, 30, 60-99.  
<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1823/1380>

- TANDETER, E. (2000). Los ciclos de la minería de metales preciosos en Hispanoamérica. En J. Hidalgo Lehedé y E. Tandeter (Eds.). *Historia general de América Latina, Vol. 4, Procesos americanos hacia la redefinición colonial* (pp. 127-148). Ediciones UNESCO - Editorial Trotta.
- TRIANA ANTORVEZA, A. (1992). *La colonización española del Tolima: Siglos XVI y XVII*. FUNCOL Cuadernos del Jaguar.
- VÉLEZ POSADA, A. (2020). Los valles andinos del Nuevo Reino de Granada: cartografías, baquianos y políticas del trópico americano. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 1-38. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/83047>
- VILAR, J. (2015). *Juan José y Fausto Delhuyar Lubice*. Fundación Ignacio Larramendi.
- WEST, R. (1952). *Colonial Placer Mining in Colombia*. Louisiana State University Press.
- WEST, R. (1972). *La minería de aluvión en Colombia durante el periodo colonial*. Universidad Nacional de Colombia.
- WEST, R. (1997). Early Silver Mining in New Spain, 1531-1555. En P. Bakewell (Ed.). *Mines of Silver and Gold in the Americas. An Expanding World: The European Impact on World History, 1450-1800: Vol. 19* (pp. 57-76). Taylor & Francis.

## EL PATRIMONIO CULTURAL COMO HERRAMIENTA CONTRA LA DESPOBLACIÓN. ALGUNAS ACCIONES REALIZADAS EN LA PROVINCIA DE TERUEL

**Pedro Luis Hernando Sebastián**

*Universidad de Zaragoza. Miembro de Vestigium y del IPH  
peluher@unizar.es*

**Belén Díez Atienza**

*Universidad de Zaragoza. Miembro del IPH  
bediat@unizar.es*

### INTRODUCCIÓN

La provincia de Teruel es uno de los territorios con más baja densidad de población de la Unión Europea. De acuerdo con los datos del año 2021, su densidad es de 9,08 habitantes por km<sup>2</sup> (**IGEA, 2021**). Es el resultado de poner en relación los 14.809 km<sup>2</sup> de superficie con sus 134.545 habitantes. Los estudios de geografía indican que una densidad menor a 10 habitantes por km<sup>2</sup> ha de considerarse un desierto demográfico. Estos mismos estudios también hacen alusión a la necesidad de eliminar las densidades de las urbes que puedan acumular mayor población desvirtuando con ello los datos numéricos del conjunto. Por ello, si extraemos de la ecuación los datos de Teruel capital, donde vive aproximadamente una cuarta parte de la población provincial, se obtendría un valor inferior a 7, lo que coincide con los datos de toda la Serranía Celtibérica del interior peninsular.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Este tipo de territorios debe ser atendido dadas sus especiales características ya que éstas impiden un desarrollo armónico de los estados. Por esto, se superan las políticas nacionales y *a fin de promover un desarrollo armonioso del conjunto de la Unión* pasan incluso a ser recogidas en el artículo 174 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea de 2007, donde se indica que:

*Se propondrá, en particular, reducir las diferencias entre los niveles de desarrollo de las diversas regiones y el retraso de las regiones menos favorecidas. Entre regiones afectadas se prestará especial atención a las zonas rurales, a las zonas afectadas por una transición industrial y a las regiones que padecen desventajas naturales o demográficas graves y permanentes, como, por ejemplo, las regiones más septentrionales con una escasa densidad de población y las regiones insulares, transfronterizas y de montaña.*

Un territorio como el turolense se ve afectado por la baja densidad de población en todos los aspectos de la vida social y de su entramado económico (Romero y Varela 2015). Hasta los aspectos que pueden parecer más cotidianos como la disponibilidad de infraestructuras, la posibilidad de desplazamientos en transporte público, el acceso a determinados recursos culturales o sanitarios, todo ello se ve mediatizado por la falta de población.

Desde las administraciones públicas se han intentado implementar acciones no sólo para frenar dicha despoblación, sino para revertirla, con un grado de éxito que sólo se podrá demostrar a largo plazo. Iniciativas como las del proyecto “Pueblos vivos” procuran desde otros ámbitos más próximos al territorio proponer acciones dirigidas contra la despoblación (<https://pueblosvivosaragon.com/>). Pero de entre las políticas que se pueden desarrollar para intervenir en la paralización del proceso de despoblación, las relacionadas con el patrimonio cultural pueden y deben ser un activo de referencia. En el presente trabajo vamos a exponer un conjunto de actividades, unas promovidas desde el Gobierno de Aragón, otras por el Obispado de Teruel y Albaracín, por las Comarcas o por los Ayuntamientos, que tienen al patrimonio cultural como activo principal y que inciden en varios aspectos muy importantes.

Los ayuntamientos suelen ser los agentes más importantes en la conservación y valoración de su patrimonio cultural, sin embargo, en este caso, los ejemplos de patrimonio cultural utiliza-

do como herramienta contra la despoblación en la provincia de Teruel a los que vamos a hacer alusión son: Los trabajos de restauración de patrimonio del Gobierno de Aragón, los Parques Culturales de Aragón, Dinópolis, las Fundaciones, la labor de las Comarcas, el trabajo de los Centros de estudio locales, y las intervenciones diocesanas sobre arte religioso.

## **1. LA RESTAURACIÓN DE LOS BIENES PATRIMONIALES DE LAS LOCALIDADES EN LOS ENTORNOS DESPOBLADOS**

---

En primer lugar, para que el patrimonio cultural pueda ser un instrumento efectivo para el desarrollo local y contra la despoblación debe estar en buen estado de conservación.

Todo lo dicho no sería posible sin una correcta conservación del patrimonio sobre el que poder construir políticas de desarrollo. Por ello es importante reconocer el trabajo dedicado a la restauración del patrimonio llevado a cabo por la administración pública ya que, como decimos, es lo que permite su uso como herramienta contra la despoblación. El texto del Estatuto de Autonomía de Aragón explicita que corresponde a la Comunidad Autónoma la competencia en materia de Patrimonio cultural, histórico, artístico, monumental, arqueológico, arquitectónico y científico de interés para la Comunidad Autónoma. El desarrollo de esta competencia se ha manifestado como una de las más activas de entre las que enumeradas en el estatuto. Desde las torres de las iglesias de muchos de nuestros pueblos, los peirones, los castillos y murallas, yacimientos arqueológicos, el patrimonio inmaterial... una extensa nómina de manifestaciones culturales importantes para nuestra identidad que, de no ser por la participación de nuestras propias instituciones, no hubieran sido atendidas del mismo modo.

De acuerdo con los datos publicados por la Dirección General de Patrimonio Cultural, se ha intervenido, entre otros bienes inmuebles, en las catedrales de Teruel y Albarraçín, en el convento del Olivar de Estercuel, las iglesias parroquiales de Berge, Mirambel, Andorra, Villaespesa, Blancas, Santa Eulalia, Navarrete del Río, Cuevas de Cañart, Galve o Crivillén, y en la ermita del Pilar de Hinojosa de Jarque. Se ha actuado en varias fases en los castillos de Peracense, Albalate del Arzobispo, Albarraçín, Valderrobles, Alcañiz, Villel, Mora de Rubielos, Tornos o Alcalá de la Selva. Lo mismo cabe decir de las casas consistoriales de Fortanete, Tronchòn y Alcañiz, o los yacimientos de Urrea de Gaén, Azaila, Caminreal, Mazaleón, Calaceite, Oliete, Castellote y Galve. Todo ello sin olvidar

las intervenciones en patrimonio cultural realizadas a través de los parques culturales de Albarraçín, Río Martín y Maestrazgo ya citados. Aún mayor es la actividad desarrollada para la conservación de los bienes muebles (Méndez y Galindo, 2010).

## 2. LOS PARQUES CULTURALES DE ARAGÓN

---

Los Parques Culturales de Aragón constituyen una intervención de la administración pública para disponer de una herramienta tanto para conservar el patrimonio, como, fundamentalmente, utilizarlo como activo de desarrollo social y cultural en áreas despobladas. Un Parque Cultural, tal y como se define en el artículo 1 de la Ley 12/1997, de 3 de diciembre, de Parques Culturales de Aragón es “*Un territorio que contiene elementos relevantes del patrimonio cultural, integrados en un marco físico de valor paisajístico y/o ecológico singular, que gozará de promoción y protección global en su conjunto, con especiales medidas de protección para dichos elementos relevantes*”.

Se parte de la existencia de un conjunto de elementos patrimoniales que no sólo se deben *proteger, conservar y difundir*, ya pertenezcan al patrimonio cultural o natural, como dice el primero de los objetivos expresados en el artículo 3 de dicha ley, sino que deben convertirse en motor de desarrollo territorial tal y como se describen en los otros tres objetivos:

- **Promover** *la información y la difusión cultural y turística de los valores patrimoniales y el máximo desarrollo de actividades culturales, promoviendo también la investigación científica y la divulgación de sus resultados.*
- **Contribuir** *a la ordenación del territorio, corrigiendo desequilibrios socioeconómicos e impulsando una adecuada distribución de los usos del suelo compatible con el concepto rector del Parque.*
- **Fomentar** *el desarrollo rural sostenible, mejorando el nivel y la calidad de vida de las áreas afectadas, con especial atención a los usos y aprovechamientos tradicionales.*

En la actualidad, Aragón cuenta con los Parques Culturales de Río Vero, Albarraçín, Río Martín, Maestrazgo, San Juan de la Peña, Chopo de Cabecero del Alto Alfambra y Vall de Benás y todos ellos se localizan en entornos rurales de baja población.



**Figura 1.** Imagen de la ciudad de Albarracín. Fuente: P.L. Hernando

El proyecto de crear esta figura surgió en los años ochenta, gracias al arte rupestre, tras producirse interesantes hallazgos de estas manifestaciones artísticas rupestres en Aragón, especialmente en la provincia de Teruel. Surgió entonces el debate sobre el modelo de gestión de estos lugares, y con ello, la idea de crear los parques culturales. Tanto en la Sierra de Albarracín como en la cuenca del río Martín se concentraba un importante conjunto de estas manifestaciones. Ambas compartían similares problemas de despoblación, y una evidente falta de infraestructuras y de recursos para conservarlas y ponerlas en valor. Sobre esta primera idea, y con la iniciativa del Gobierno de Aragón, se fueron incorporando entidades locales e instituciones presentes en el territorio.

Así, junto a estos dos primeros parques que tendrían al arte rupestre como punto de partida, se incorporarán el parque cultural del Maestrazgo, que se justifica por la creación de un paisaje cultural caracterizado por la presencia de las órdenes militares medievales. De la idoneidad y continuidad del proyecto de parques culturales nos habla las más recientes declaraciones del parque de Val de Benás, o el del Chopo Cabecero del Alto Alfambra, en torno al paisaje antrópico generado por el uso de este árbol en estas tierras.

En todo este proceso de declaración no solo se tuvo en cuenta la existencia de un patrimonio susceptible de generar riqueza cultural y recursos económicos, sino que, en la medida de lo posible, se procuró dar voz a la gente que habita el territorio, entendiendo que éste ha de ser el principal soporte para lograr su verdadero éxito y su sostenibilidad en el tiempo.

Desde el principio, el proyecto de parques culturales de Aragón ha sido muy ambicioso, fue una apuesta singular nacida en un territorio con grandes valores culturales, pero con importantes problemas demográficos, de despoblación y de vertebración del territorio. Por lo dicho, también ha sido un proyecto bien aceptado socialmente, ya que no plantea restricciones ni complejas normativas de uso, no se enfrenta, sino que participa en la vida cotidiana de las personas. Todos lo ven como algo bueno para sus pueblos, algo que atrae inversiones, que crea puestos de trabajo, que puede mejorar su calidad de vida con actividades que de otra forma difícilmente se habrían llevado a cabo.

### 3. DINÓPOLIS

---

Dinópolis es una de las acciones de gestión y puesta en valor del patrimonio cultural turolense que más inversión he recibido en los últimos años. Tal inversión ha tenido consecuencias más que importantes para la conservación y el conocimiento del patrimonio paleontológico de Teruel, pero también en la creación de una infraestructura cultural que ha atraído a más de 3,4 millones de personas a la provincia, cuestión impensable hace apenas dos décadas. La creación de la Fundación Conjunto Paleontológico de Teruel en 1988 fue el germen de este verdadero fenómeno cultural y turístico, fundamental para entender la imagen cultural de la ciudad y de la provincia en su conjunto en lo que a este tema se refiere.

Su éxito se basa, además de en la existencia de un gran complejo museístico en la ciudad de Teruel, en la creación de los centros satélites en los pueblos de la provincia en los que existen restos paleontológicos de interés. Podemos decir que Dinópolis se ha convertido en un ejemplo de intervención, mediante el patrimonio cultural, contra la despoblación. Los visitantes de la sede principal son dirigidos a cualquiera de las siete sedes satélites, facilitándoles, mediante la posibilidad de adquirir una entrada conjunta que puedan visitarlos todos. Estos centros son: Legendark en Galve, Región

Ambarina en Rubielos de Mora, Titania en Riodeva, Mar Nummus en Albarracín, Bosque Pétreo en Castellote, Valcaria en Ariño e Inhóspitak en Peñarroya de Tastavins.

Como hemos indicado, ninguna de estas localidades, a excepción de Albarracín, hubiera recibido el número de visitantes que reciben a no ser por esta infraestructura cultural. De acuerdo con un estudio encargado por la Fundación Economía Aragonesa (FUNDEAR), Territorio Dinópolis ha generado un aumento de 1.564 millones de euros netos en la provincia, ha conseguido generar 185 millones de gasto en los visitantes al territorio desde su inauguración hasta 2011, y que cada euro de inversión pública se multiplicara por tres en términos de producción, renta y gasto, todo ello sin contar con el impacto en toda la economía regional y en la situación social de cada uno de los lugares (Pérez y Gómez, 2011). La parte científica del proyecto, ha supuesto la recuperación de unos 32.000 fósiles de vertebrados, además de la localización y documentación de 463 nuevos niveles paleontológicos con restos de dinosaurios en la provincia de Teruel.

#### **4. FUNDACIONES: SANTA MARÍA DE ALBARRACÍN Y VALDERROBLES**

---

Una institución que se convierte en una herramienta contra la despoblación es la Fundación Santa María de Albarracín. Puede considerarse un modelo a nivel internacional de restauración y gestión del patrimonio cultural. Entre los fines que se describen en sus estatutos, se identifican los siguientes: el desarrollo sociocultural y económico de la zona, la restauración, conservación y gestión del patrimonio cultural, la dinamización y proyección del legado cultural e histórico, o la promoción de actividades culturales y formativas. Está formada por el Obispado de Teruel y Albarracín, la Diputación General de Aragón, al ayuntamiento de Albarracín, Ibercaja y la Fundación Térvalis.

De acuerdo con la información que ofrece la propia fundación, se han realizado más de 1500 proyectos de restauración fundamentalmente en la provincia de Teruel, pero también en Zaragoza, Huesca o Guadalajara. Los cursos y actividades realizadas entre 1996 y 2021 han sido impartidos por más de 1.100 profesionales, con una participación de unos 12.500 asistentes. 160 exposiciones o 285 conciertos son otras dos cifras que reflejan la importancia de esta institución que ha cambiado definitivamente la imagen de la ciudad. Todo ello en una ciudad en la que, según el Instituto Nacional de Estadística, en el pasado año 2023, aparecen empadronadas 1.015 personas.

¿De qué manera podemos interpretar que la fundación Santa María de Albarracín es una herramienta contra la despoblación? En primer lugar, por generar puestos de trabajo en el medio rural. Evidentemente, la necesidad de disponer de personal especializado en las diferentes restauraciones realizadas, en la gestión de los cursos, y en la administración de los espacios expositivos ha impactado directamente en la ciudad de Albarracín. En segundo lugar, por su propia actividad. El hecho de restaurar y conservar el patrimonio es importante en sí mismo, pero también lo es en tanto que permite que pueda ser utilizado como recurso turístico cultural. Esto es indiscutible en intervenciones como la restauración de la Catedral de Albarracín o la creación de su Museo

A las 20.00 horas en el Salón de la Casa de Cultura.

**PRESENTACIÓN DEL LIBRO "HISTORIAS DEL FERROCARRIL DE VAL DE ZAFÁN" de Juan Carlos Juárez Giménez.**

Organizado por la Fundación Valderrobres Patrimonial.

## SÁBADO, 29 DE JULIO

**JORNADA CULTURAL EN EL CASTILLO DE VALDEROBRES**

Organizada por la Fundación Valderrobres Patrimonial.

A las 19.30 horas. Sótano del Castillo

**Inauguración de la exposición de cuadros del pintor surrealista MANUEL RUIZ MONTSERRAT.**

A las 20.30 horas, Castillo.

**Figura 2.**  
Cartel de actividad cultural Valderrobres.  
Fuente: P.L. Hernando

Diocesano, pero también lo es en las llevadas a cabo en el resto de casos ya que, en muchas ocasiones, la iglesia parroquial o la ermita es el principal recurso turístico cultural disponible en un pueblo. Si Albarracín es el lugar reconocido internacionalmente que es, se ha podido estabilizar parte de la población, dirigiéndose hacia este tipo de turismo cultural, y se ha logrado impactar en el entorno en los mismos términos, ha sido también por la labor desarrollada por esta fundación.

Otro de los lugares que pueden ser tomados como ejemplo del uso del patrimonio como recurso a través de una fundación es Valderrobres. En el año 2007, se funda la Fundación Cultural Valderrobres Patrimonial. Entre sus miembros fundadores se encuentra el Ayuntamiento de Valderrobres, Frutos Secos Gil, Caja Rural de Teruel, la Asociación Cultural REPAVALDE, la Cofradía del Santo Entierro de Valderrobres, el Grupo Arcoíris y Áridos Curto. Entre sus objetivos: El desarrollo sociocultural y económico de Valderrobres y su comarca, la recuperación, conservación y gestión del patrimonio cultural, y el impulso de la cultura y la investigación. Entre sus logros, la Fundación ha gestionado las visitas turísticas y las actividades culturales del castillo y de la iglesia de Valderrobres. También ha reformado la iluminación interior de la iglesia parroquial y la exterior del conjunto formado por la iglesia y el castillo, ha impulsado la reconstrucción del antiguo hospital local y ha creado el museo de Valderrobres. Todo este patrimonio, pero sobre todo su estado de conservación y lo adecuado de su presentación al público son sin duda uno de los motivos por los que toda esta Comarca turolense esté alcanzando cotas de calidad turística excelentes a pesar de compartir los mismos problemas que la mayor parte del territorio despoblado de la provincia.

## **5. ACTIVIDAD DE LAS COMARCAS DE LA PROVINCIA DE TERUEL. EL EJEMPLO DEL MAESTRAZGO**

---

Las Comarcas aragonesas tienen competencias sobre cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural. En el texto refundido de la ley de Comarcalización de Aragón (Aprobado por Decreto legislativo 1/2006, de 27 de diciembre BOA 30 diciembre) se recogen estas competencias propias de las que seleccionamos las siguientes materias: Cultura, patrimonio cultural y tradiciones populares, promoción del turismo y artesanía.

Por todo ello, la comarca se convierte en una herramienta contra de despoblación que, en el uso de sus competencias, puede desarrollar actividades para que el patrimonio cultural ubicado en su territorio se convierta en un motor de desarrollo. Todas las comarcas aragonesas han elaborado planes o diseñado actividades para que esto sea así, pero de todas ellas vamos a destacar como ejemplo la comarca del Maestrazgo.

El texto de la citada ley define algunas de las características de esta Comarca que están perfectamente incardinadas dentro de la problemática que nos ocupa. En primer lugar, su escasa población: *“Geográficamente, la elevada altitud media, junto con la dureza del clima y la escasez de recursos agrícolas, han llevado a la Comarca del Maestrazgo a ser una de las menos pobladas de Aragón.”* Y en segundo lugar la importancia de su patrimonio cultural: *“...y, sobre todo, las grandes posibilidades turísticas, apoyadas en un rico patrimonio cultural y natural de esta hermosa tierra, más conocida, todavía hoy, por los foráneos que, por los propios aragoneses, son una garantía de futuro para la nueva comarca que se crea con esta Ley.”*

La baja densidad de población contrasta con la comparativamente alta disponibilidad de algunas infraestructuras que fundamentalmente se justifica por la existencia de un patrimonio cultural y natural susceptible de convertirse en activo turístico. En ese sentido cabe citar la disponibilidad de alojamientos recogida en el año 2020: 22 Hoteles, hostales y similares (741 plazas), 61 viviendas de turismo rural (452 plazas), 1 Camping (150 plazas), 10 apartamentos turísticos (42 plazas), o 1 vivienda de uso turístico (8 plazas). (IAE, 2020).

No cabe pensar que esta oferta esté directamente relacionada con la actividad de la comarca, pero sí con la orientación que se le ha dado a la gestión y puesta en valor de su patrimonio cultural. Atendiendo a los datos publicados en su página web, sólo entre los años 2019 y 2022, el Área de Patrimonio Cultural de la Comarca del Maestrazgo no sólo ha llevado a cabo diecisiete intervenciones de restauración si no que ha trabajado en recuperar, poner en valor y difundir el Patrimonio Cultural de este territorio.

Estas intervenciones han permitido consolidar partes de inmuebles en riesgo de ruina, como los yesos de la portada que unía la iglesia y el claustro del convento servita de Las Cuevas de Cañart, ha garantizado la conservación de pinturas murales, como las de la ermita de la Purísima de Villarroya de los Pinares, o las grisallas de la ermita del Calvario de Bordón, que habían perdido parte de su policromía. También se ha devuelto la integridad



**Figura 3.**  
Imagen del proyecto sobre  
los palacios del Maestrazgo.  
Fuente: P.L. Hernando

visual a la lonja del hospital de La Cañada de Benatanduz, eliminando añadidos que afeaban el conjunto de la plaza. Se ha actuado sobre papel, como los mapas de las antiguas escuelas de Dos Torres o el biombo de la Casa Aliaga, y en escultura policromada, como la Virgen Inmaculada de Tronchón o el San Antonio de Montoro de Mezquita. También en textiles como el palio y las casullas de La Cuba. En definitiva, en gran variedad de obras y materiales diversos que se han logrado rescatar del abandono.

Pero lo más importante de todo ello, además de permitir su conservación, es que estos bienes culturales que se restauran pasan a formar parte del conjunto de recursos patrimoniales de este territorio, y a ser rentabilizados como recurso turístico. Y si es llamativo observar como desde la comarca se invierte en restauración del patrimonio no lo es menos confirmar sus decididas políticas de difusión y puesta en valor. En este sentido es incluso complejo resumir todas las acciones que se han implementado en los últimos años tales como conferencias, exposiciones, intervenciones artísticas, cursos, dotación museística, actualización de inventarios, publicaciones, o creación de contenidos digitales.

Por destacar una de estos trabajos, cabe citar el proyecto “Cuando el Maestrazgo levantó sus palacios”, consistente en la elaboración de un inventario de casas señoriales de la comarca, con todo el material documental posible, su reproducción fotográfica, elaboración de planos arquitectónicos, y la reconstrucción digital de los más significativos. Todo ello puesto a disposición del público en la página web correspondiente se convierte en un recurso que permite atraer con visitas virtuales e imágenes 3D a un turismo cultural que causa un considerable impacto en la economía de los diferentes pueblos y permite el asentamiento de una parte de su población (<https://museovirtualmaestrazgo.com/>).

## **6. ACCIONES DESARROLLADAS POR EL MUSEO DE ARTE SACRO DE TERUEL EN PATRIMONIO RELIGIOSO**

---

En estos territorios despoblados, buena parte de su acervo cultural se engloba dentro del patrimonio religioso. La intervención diocesana en el mantenimiento de las iglesias y ermitas, y en la restauración de bienes muebles se viene haciendo desde siempre, como una necesidad de la propia institución eclesiástica, aunque la situación económica de cada momento no siempre permite cubrir todas las necesidades. En los últimos años se han llevado a cabo, además, intervenciones para su difusión y puesta en valor, que pueden contribuir al objetivo planteado.

Seleccionamos como ejemplo la actuación realizada en la iglesia parroquial de Torremocha, una de las mejor conservadas de la comarca del Jiloca. En los últimos años se han restaurado sus mejores retablos, incluyendo el retablo mayor. En una de sus

capillas se localiza una lauda sepulcral de alabastro del siglo XVII. Al realizar unas obras para la renovación del pavimento de la iglesia, la lauda existente se cubrió con cuidado para que no se dañara, colocándose sobre ella el nuevo solado.

Sin duda hubiera pasado al olvido, como tantas otras actuaciones realizadas en las iglesias parroquiales de los entornos despoblados, al no haber sido documentada convenientemente. El recuerdo de las personas que todavía recordaban esta lápida, y la existencia de una fotografía antigua de la misma, fue lo que propició su redescubrimiento. No se trata de un elemento de uso litúrgico, ni es una obra necesaria para el culto. Su puesta en valor se entiende por venir a sumar interés al conjunto artístico de la iglesia. Siendo uno de los escasos ejemplos de esta época conservados en la provincia, presentar un buen estado de conservación, y poder haber sido bien documentado, pasa a ser un atractivo para aquellos que deseen conocer la historia de Torremocha.



**Figura 4.** Imagen de la exposición realizada en Camañas. Fuente: P.L. Hernando

Otra propuesta del Museo de Arte Sacro de Teruel es la realización de actividades en las iglesias de la Diócesis. En la localidad de Camañas se organizó una exposición y un ciclo de conferencias dedicadas a la figura de José Molina Lario, obispo de Albarracín y de Málaga, nacido en el año 1722, uno de sus hijos más ilustres. También se colabora con el Centro de Estudios del Jiloca en la realización de conferencias en las que se explica y se describe el valor de las obras de arte de una parroquia a sus habitantes.

Los responsables del patrimonio diocesano, gracias a la labor de investigación y difusión, han logrado que estos bienes sean extraordinariamente valorados, incluso fuera de nuestras fronteras. En el año 2017, la tabla gótica que representa a la Virgen de la Misericordia que se expone en el Museo de Arte Sacro de Teruel, se expuso en Lisboa en una exposición realizada entre el 10 de mayo y el 10 de septiembre, sobre la imagen de la Misericordia. Como explicó el comisario de la exposición, el catedrático de la Universidad de Lisboa Henrique Leitao, galardonado en 2014 con el Premio Pessoa, la Virgen de la Misericordia del Museo de Arte Sacro de Teruel “es una de las obras más significativas de la pintura gótica del siglo XV” y será “una de las protagonistas de nuestra exposición” (<https://www.diariodeteruel.es> Miércoles, 17 de enero de 2024).

Para el presente año 2024, el tapiz que representa a Gedeón con el toisón de oro que se conserva en el Museo Diocesano de Albarracín va a formar parte de una exposición titulada: “Caballeros del Toisón de Oro: un gran mito desentrañado”, a celebrar en el Museo Hof van Busleyden de Malinas (Bélgica), entre el 24 de febrero y el 2 de junio de 2024. Esta exposición goza del alto patrocinio de Su Majestad el Rey de Bélgica y está comisariada por la especialista Hannah Iterbeke. Citar en este punto ambas iniciativas conviene, ya que una de las cuestiones para que un patrimonio cultural pueda convertirse en un activo tanto para su uso como herramienta de generación de conocimiento como para ser herramienta también generadora de beneficios económicos es que sea apreciado y bien valorado. El patrimonio cultural turolenses tiene que luchar continuamente contra una enorme carga de prejuicios relativos a su calidad e importancia. Con estas acciones se va consiguiendo modificar tales apriorismos y despertar en interés de los posibles visitantes.

## 7. INSTITUCIONES Y CENTROS DE ESTUDIO LOCALES

Si importante es restaurar el patrimonio y gestionarlo adecuadamente, no menos importante es conocerlo y poder explicar su verdadero valor. Como hemos indicado, esta actividad genera valores identitarios que refuerzan la cohesión del grupo y mejora la calidad de vida de los habitantes de un territorio. Pero, además, recuperarlo gracias a la investigación provoca su conocimiento y que pueda ser difundido a grupos de personas que puedan estar interesadas en su uso y disfrute, generando de nuevo un ciclo de beneficios tanto culturales como económicos para el territorio.

Esto es lo que hacen los centros de estudios locales. En el caso de Teruel, pueden aparecer asociados o adscritos al Instituto de Estudios Turolenses. Uno de ellos es el centro de estudios del Jiloca, uno de los centros más activos de los que se localizan en la provincia. El Centro de Estudios del Jiloca se constituye el 3 de octubre de 1987 y tiene como finalidad el fomento y difusión de la ciencia, la cultura y de la acción cultural en general, la promoción y coordinación de iniciativas individuales,



**Figura 5.**  
Cartel exposición en el  
Centro de Estudios del Jiloca.  
Fuente: P. L. Hernando

colectivas o institucionales en dicho campo. Además de una nutrida colección de publicaciones periódicas y monografías, el centro organiza todo tipo de actividades culturales y de difusión del patrimonio cultural de su ámbito geográfico. Un buen ejemplo de estas últimas es la convocatoria del Certamen de Artes Plásticas “José Lapayese Bruna”, el Concurso de Fotografía sobre Chopo Cabecero, las Ayudas Xiloca a la investigación, o el Certamen de Literatura «Miguel Artigas». (<http://www.xiloca.org/espacio/centro-de-estudios-del-jiloca>).

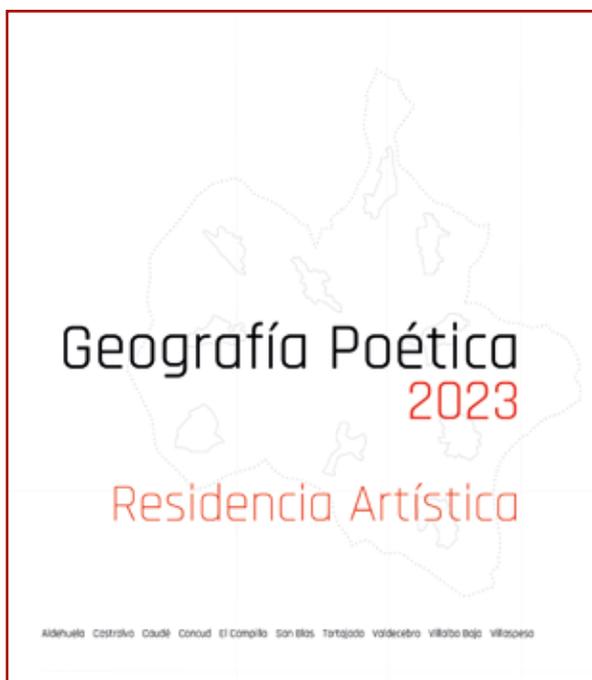
El Centro de Estudios de Albarracín (CECAL) con sus presentaciones, jornadas científicas, exposiciones, becas y ayudas al estudio, es otro de los que destacan por el número y calidad de actividades culturales, teniendo en cuenta que se centra en un territorio con tantos problemas relacionados con la despoblación. Muchas instituciones culturales con muchos más recursos económicos y personales no desarrollan tantos proyectos y de tanto valor como los puestos en marcha por este centro. Entre sus fines señalamos: *el fomento y difusión de la ciencia, la cultura y la acción cultural en general, la promoción y coordinación de iniciativas individuales, colectivas o institucionales en dicho campo, la protección del patrimonio histórico cultural, el estudio de tradiciones y costumbres, la organización y mantenimiento de archivos, de bibliotecas gráficas, sonoras o de imágenes y de exposiciones, muestras y museos, la organización de ciclos de conferencias, jornadas, seminarios y cursos de formación, de divulgación o de estudios, la realización de publicaciones y de ediciones de obras, investigaciones y textos literarios, artísticos, etnográficos, históricos, económicos o sociales en general, la convocatoria de premios y concursos y la concesión de premios, becas y ayudas de investigación, así como cuantas actividades tengan relación con los fines expresados, sean causa o consecuencia de ellos o resulten aconsejables a juicio de la Junta Directiva para su mejor realización.* (<https://cecalbarracin.org/>).

El resto de centros de estudios asociados al Instituto de Estudios Turolenses son: el Centro de Estudios Bajo Aragoneses, Centro de Estudios del Maestrazgo Turolense, Centro de Estudios de Castellote, Grupo de Estudios Masinos, Instituto Cultural del Bajo Aragón, Associació Cultural del Matarranya, Centro de Estudios de La Iglesuela del Cid, Centro de Estudios de la Sierra de Gúdar, Centro de Estudios Locales de Alcorisa, Centro de Estudios Locales de Andorra, Centro de Estudios Miguel de Molinos y el Grupo de estudios calandinos. (<https://www.ieturolenses.org>).

## 8. UNA INTERVENCIÓN DESDE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA: GEOGRAFÍA POÉTICA

---

Un proyecto de intervención artística en el entorno rural y despoblado que se localiza del entorno de la ciudad de Teruel es Geografía poética. Surge de la iniciativa de un grupo de profesoras de la titulación de Bellas Artes del campus universitario de Teruel. Sus objetivos aparecen especificados en la página web del proyecto, donde podemos leer: *Geografía Poética sitúa en el mapa artístico y vivencial el territorio y el patrimonio cultural y natural de Teruel y sus 10 Barrios Rurales, junto al compromiso ético y estético del trabajo desarrollado por su comunidad en un intercambio de afectos y saberes intergeneracionales que con la mediación del arte y el ecofeminismo –como educación emocional ecológica– nos ofrecen cultivar la solidaridad, la emoción estética ante lo natural y la emoción ética del cuidado, bases para alcanzar la sostenibilidad y la regeneración de los ecosistemas humanos y no humanos.* (<https://fcsh.unizar.es/noticia/geografia-poetica-2023-0>)



**Figura 6.**  
Cartel de Geografía Poética.  
Fuente: P.L. Hernando

---

Estos barrios pedáneos de Teruel se ven afectados por la despoblación desde una doble problemática ya que su proximidad a la ciudad puede servir tanto para consolidar su población como para favorecer la emigración desde estos núcleos urbanos periféricos hacia el núcleo urbano principal. Trasladar la actividad artística desde el campus turolense de la Universidad de Zaragoza como espacio formativo, hasta estos pueblos, sirve para convertir el arte en herramienta contra la despoblación. Durante la duración de sus actos, estos pueblos se convierten en escenografías, en verdaderos espacios creativos. Además, se promueve la intervención de centros procedentes de otros lugares, incidiendo en la difusión y en las oportunidades que puede ofrecer nuestro territorio para la práctica artística. La intervención correspondiente a 2023 ha sido organizada desde la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel y el Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) de la Universidade do Porto (Portugal). Este proyecto está patrocinado por el Ayuntamiento de Teruel y sus concejalías de Barrios Rurales y Cultura, con la colaboración de la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo”. Esta edición contó además con el apoyo del Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH) y el Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social.

Una de las características de esta intervención es la participación de estudiantes del grado de bellas artes de Teruel y de artistas jóvenes. Los nombres de los artistas nacionales e internacionales que formaron parte de la edición 2023: tres estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas: Lydia Floria, María Luis Monguió y María Miguel Bueno; tres jóvenes artistas Cris Lizama, Jorge Olas y Fan Jiang; tres artistas portugueses: una estudiante de la Faculdade de Belas Artes do Porto, Inês Vieira y dos artistas emergentes: Inês Neves e Iván Dan Silva; y la artista de media carrera italiana y residente en España, Mónica Mura.

## 9. CONCLUSIONES

---

Como resumen de los apartados que se han enumerado, podemos concluir que existen diferentes maneras de acometer el trabajo de luchar contra la despoblación del medio rural a través del patrimonio cultural. Cada una de estas acciones actúa sobre diferentes posibilidades patrimoniales. La primera de las potencialidades del patrimonio cultural es su capacidad de intervenir en el proceso mediante la generación de recursos económicos que permitan asentarse a un grupo de población que puedan trabajar en su gestión. Serían las acciones que pueden englobarse en el concepto de puesta en valor del patrimonio cultural desde el ámbito turístico.

La segunda potencialidad se refiere a su competencia para mejorar la calidad de vida de las personas que habitan en un lugar. Dicha competencia se expresa mediante todo tipo de acciones culturales tales como la celebración de exposiciones, intervenciones artísticas en el medio rural, convocatoria de conferencias sobre asuntos patrimoniales de impacto comunitario...

La tercera potencialidad, y no menos importante, se substancia en la capacidad del patrimonio de crear o consolidar la identidad local. El patrimonio cultural entendido como conjunto de manifestaciones humanas generado a lo largo del tiempo, si además se considera como resultado de unas condiciones sociales, económicas e históricas concretas, puede ayudar a formar esa identidad, esa consideración de pertenencia a un grupo que hace mucho más fáciles las relaciones interpersonales y fortalece en deseo de formar parte de un pueblo, pasando las inconveniencias, en la medida de lo posible, a un segundo plano. De hecho, lo que aparece en muchas ocasiones al estudiar el patrimonio en los entornos despoblados, es que, si no se ha conservado y difundido ese patrimonio, si no se ha generado una identidad fuerte, es mucho más fácil que un pueblo desaparezca.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

---

IAE. Instituto Aragonés de Estadística (2020). [www.aragon.es/iaest](http://www.aragon.es/iaest)

IGEAR. Instituto Geográfico de Aragón (2021). [www.iaest.es/](http://www.iaest.es/) <http://idearagon.aragon.es>

MÉNDEZ DE JUAN, J.F., GALINDO PÉREZ, S. Y LASHERAS RODRÍGUEZ, J. (2010). *Aragón Patrimonio Cultural Restaurado 1984/2009. Bienes Inmuebles*. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.

PÉREZ Y PÉREZ, L., GÓMEZ LOSCOS, A. (2011). *Efectos económicos y sobre el empleo del parque Territorio Dinópolis de Teruel*. FUNDEAR. <http://hdl.handle.net/10532/1652>

ROMERO RENAU, L., VALERA LOZANO, A. (2015). Teruel, territorio en decrecimiento: dinámicas y oportunidades. *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 19, 86-116.



## EL CENTRO INTEGRAL PARA EL DESARROLLO DEL ALABASTRO (CIDA), UN ESPACIO DE CREACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**Santiago Martínez Ferrer**

*Universidad de Zaragoza. Coordinador Proyecto Alabastro en Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro  
smartinezferrer@unizar.es*

### 1. EL ALABASTRO, SÍMBOLO ARRAIGADO EN LA IDENTIDAD COLECTIVA

El alabastro, arraigado en la identidad colectiva del valle medio del Ebro, desde las culturas prerromanas hasta la actualidad, se ha utilizado en artes plásticas, construcción y en la producción de objetos cotidianos y de culto.

Su extracción y uso han dejado huella en áreas como la cuenca baja del río Martín, la Ribera Baja del Ebro, el valle del Jiloca y el Campo de Borja. Empleado tempranamente en edificaciones poliorcéticas como en el poblado íbero del Taratrato en Alcañiz<sup>1</sup>, y en

<sup>1</sup> Diez de Pinos, E. (2012). Nuevos hallazgos sobre elementos de fortificación en el yacimiento ibérico de El Taratrato de Alcañiz (Teruel). En M.C. Belarte, J.A. Benavente, L. Fatás, J. Diloli, P. Moret, J. Noguera (Eds.) *Iberos del Ebro: Actas del II congreso internacional (Alcañiz-Tivissa, 16 - 19 de noviembre de 2011)*

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

objetos cotidianos y ceremoniales, como el árula de alabastro encontrada en el Cabezo de Alcalá de Azaila, el cual según Juan Cabré, podría ser el soporte de la famosa estatuilla del torito de bronce que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional<sup>2</sup>, el alabastro sigue siendo un símbolo significativo de la historia y la identidad de la región aragonesa.

El alabastro fue empleado en la arquitectura militar romana para construir murallas como las de Caesaraugusta<sup>3</sup>. Su uso en las mismas quizás fue debido al módulo de elasticidad de 32 kg/cm<sup>2</sup> de este mineral, mayor que el de otras rocas de más rígidas. Esta particularidad permitiría una absorción mayor de impactos de proyectiles, al facilitar la disipación de las vibraciones producidas por los golpes, absorbiendo el material parte del impacto.

En épocas posteriores en Aragón, se empleó en la construcción de los torreones y la portada de la Aljafería. Este palacio, erigido por al-Muqtadir, y utilizado como residencia por los reyes hudíes de Saraqusta, exhibe al interior 39 capiteles islámicos realizados en alabastro. La Aljafería es un palacio de esparcimiento que refleja la grandeza alcanzada por el reino taifa en su apogeo político y cultural. El alabastro se integró en el complejo lenguaje formal desarrollado en la corte taifal, el cual se destacaba por su sofisticación y sutileza en el contexto del arte islámico peninsular.

Aunque seguramente, dos de los actuales capiteles fueron reciclados<sup>4</sup>, la mayor parte de ellos fueron realizados exprofeso para el edificio, confirmando el uso del alabastro como material suntuario reflejo de la grandeza del reino taifa.

El alabastro es una roca microcristalina e isótropa en cuanto a su comportamiento físico, destaca por su textura fina y ductilidad gracias a los diminutos cristales que lo confor-

---

2 Beltrán, M. (2013) *Cultura material*. En M. Beltrán (Ed) *Caesaraugusta* N°83, Azaila. Estado de la cuestión en el año 2013 (pp. 307-310).

3 Escudero, F. *Ensayo sobre la estructura de la muralla romana de Zaragoza y tramo de la calle Mártires*. En M.V. Escribano, A. Duplá, L. Sancho, M.A. Villacampa (Eds.) *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza* (pp. 277-292).

4 Cabañero Subiza, B. (2020). *Capiteles islámicos del Palacio Aljafería de Zaragoza*. Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico".



**Figura 1.**  
Muralla romana de  
Caesaraugusta realizada con  
bloques de alabastro.  
Fuente: Tisure + D. Escriche

man internamente. Su uniformidad estructural permite una talla precisa y fácil. Con dureza baja en la escala de Mohs, es firme para tallar pero lo bastante blando para usar herramientas simples. La cohesión entre microcristales facilita la creación de detalles intrincados, como los capiteles del palacio taifal de Saraqusta. La ciudad, llamada “Medina Albaida”, se ganó el nombre por sus reflejos blancos debido al alabastro de sus murallas y el yeso de sus construcciones, como atestigua el geógrafo Al-Idrisi en el s. XII.<sup>5</sup>

Esta baja dureza lo hace ideal para su trabajo en el torno. De ello dan cuenta las excavaciones arqueológicas realizadas en la actual localidad de Rodén, en las que se ha revelado la existencia, durante la primera mitad del siglo XI, de un establecimiento artesanal de ámbito rural, en el que se desarrollaba una actividad especializada y bas-

---

**5** Al-Idrisi, *Kitab nuzhat al mustaq fi ihtiraq al-afaq* (Geografía de Al-Andalus), s. XII

tante estandarizada, basada en la fabricación de cuencos torneados para la élite de la taifa de Zaragoza que demandaría bienes de prestigio<sup>6</sup>.

En la repoblación cristiana del siglo XI, algunas iglesias en Borja, Mallén<sup>7</sup> y Novillas debieron estar construidas íntegramente en este material, como atestiguan los vestigios de ábsides y capiteles de alabastro conservados. Construidas con el poderoso patrocinio y mecenazgo de las órdenes militares, hacen pensar en el valor otorgado a esta roca ya en este momento de expansión del cristianismo<sup>8</sup>; además de las facilidades de extracción del material, disponible en las inmediaciones de las construcciones, estos templos de alabastro, de color blanco y con sillares bien escuadrados, remiten a una utilización simbólica del mineral. La asociación estética con el mármol<sup>9</sup>, la disponibilidad local y el mecenazgo de órdenes militares impulsaron su uso en estas iglesias durante la expansión cristiana<sup>10</sup>.

Esta semejanza con el mármol le otorgó además un estatus escultórico hasta el siglo XVII. El alabastro se convirtió en la elección predilecta de las élites por su estatus y manejo práctico y fue empleado en monumentos funerarios y retablos, convirtiéndose en el material lujoso del Tardogótico y Renacimiento en Aragón y la Península Ibérica<sup>11</sup>. La tumba de Pedro Fernández de Híjar (1402) es el primer testimonio escrito sobre el empleo de alabastro aragonés dentro de las fronteras del Reino.

---

**6** Fanlo, J., Picazo, J., Soro, A., Cabetas, A. (2018) Intervención arqueológica en la escombrera del taller de vasos de alabastro de Rodén (Fuentes de Ebro, Zaragoza), *SALDVIE 18-19*, 183-218

**7** Hernando, P. L. (2002). Arquitectura románica en la Comarca de Borja: La iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Mallén. Cuadernos De Estudios Borjanos.

**8** Hernando, P.L. (2018). Uso y procedencia del alabastro en la arquitectura medieval aragonesa. El ejemplo de las iglesias de Mallén, Novillas y Borja. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 309-316).

**9** Cantos, O., Criado, J. (2011) El alabastro, un mineral singular. Reflexiones sobre su uso en las artes plásticas y construcción. En Aguilera Aragón, I., y Ona González, J. L. (Eds.), *Delimitación comarcal de Zaragoza*, pp. 257-268.

**10** Hernando, P.L. (2018). Uso y procedencia del alabastro en la arquitectura medieval aragonesa. El ejemplo de las iglesias de Mallén, Novillas y Borja. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 309-316).

**11** Kroustallis, S. (2018) Materia y expresión artística: el uso del alabastro en las técnicas escultóricas. En M.A. Marcos, M.A. y A. Gil (Eds) *Tejné. Hacia una historia material de la escultura* (pp. 13-31).

A partir de este momento tenemos constancia de la visita a las canteras de artistas y encargantes para seleccionar alabastro<sup>12</sup>. Su explotación creció en el siglo XV, impulsada por el retablo mayor de La Seo de Zaragoza. Durante la segunda mitad este siglo, se fueron introduciendo los lenguajes “al romano” (Renacimiento) en la región, en un proceso de colaboración entre imagineros provenientes de diversas escuelas, en el que se promovió la interacción y la difusión de diferentes modelos<sup>13</sup>. El aumento de encargos probablemente demandó la organización de una infraestructura de canteros extractores y una mayor utilización del transporte fluvial a lo largo del río Ebro, que ya existiría con anterioridad y en este momento se potenciaría.<sup>14</sup>

En el siglo XVI, Zaragoza fue centro fundamental de producción artística. Los patrocinadores, artistas y artesanos desempeñaron roles clave en este florecimiento. Obras como el retablo del Pilar y la portada de Santa Engracia reflejan este desarrollo en el que destacan artistas como Damián Forment o Gil Morlanes. La élite de la sociedad, compuesta por nobleza y alto clero, como el Virrey de Aragón, Juan de Lanuza, promovió encargos de sepulcros en alabastro al estilo renacentista. Forment, reconocido escultor, creó un sepulcro en el Castillo de Alcañiz, inspirado en modelos italianos, exhibiendo detalles renacentistas, idealización de figuras y una iconografía humanista. Esta obra refleja la mentalidad de la época, valorando al nuevo hombre moderno<sup>15</sup> bajo la influencia del Renacimiento y la Antigüedad pagana.

---

**12** En los últimos años ha sido fundamental la labor desarrollada por el Equipo de investigación del proyecto de excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad de España (i+d+i, *El alabastro de las canteras históricas del Valle Medio del Ebro como material artístico desde la Baja Edad Media a la Edad Moderna (Siglos XIV al XVIII) y su estudio petrográfico-geoquímico*, HAR2012-32628, Ministerio de Economía y Competitividad, Subdirección General de Proyectos de Investigación, Departamento Técnico de Humanidades y Ciencias Sociales que ha tenido a la Catedrática de Historia del Arte Carmen Morte García como investigadora principal (IP).

**13** García Lasheras, S. (2019) El uso del alabastro como material escultórico en Zaragoza a finales de la Edad Media, *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 82-104, <http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2019>

**14** Morte, C. (2018). El alabastro “piedra blanca y muy bella”, signo de identidad de Aragón. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 23-70).

**15** Morte García, C. (2013) El sepulcro renacentista de Juan de Lanuza, virrey de Aragón, comendador mayor de Alcañiz y gran maestro de la orden de Montesa, *Ars & Renovatio*, 1, pp. 60-108, <http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2013>

Durante el Renacimiento, el alabastro fue esencial en la escultura funeraria, representando el más allá sin policromía, ofreciendo una estética única en el color natural del alabastro, al contrario que los retablos, que siempre eran policromados.

La singularidad estética del alabastro, con “aguas” o “venas” presentes en el interior de cada bloque, configuró la imagen de la muerte y del más allá en el Renacimiento.<sup>16</sup>

En un escalón intermedio entre estos señores y los vasallos, se encontraban los pequeños propietarios, los miembros de profesiones liberales, los artesanos y la burguesía mercantil. Gabriel Zaporta, destacado mercader de Zaragoza, adornó la Casa Zaporta con el renacentista “Patio de la Infanta”, usando yeso y alabastro con fines ornamentales de calidad excepcional. El lenguaje renacentista estaba plenamente asumido y ciertas fantasías compositivas en la aplicación de los motivos ornamentales, además de la calidad del trabajo de labra, hacían distinguir el conjunto de las otras obras corrientes.<sup>17</sup>

Otro de los usos más comunes asociados al alabastro deriva también de su particular translucidez, una propiedad óptica basada en la disposición interna de los cristales que conforman el alabastro: cuando la luz incide en estos cristales, en lugar de ser reflejada, atraviesa la estructura microcristalina y se dispersa y se refracta, lo que produce esa característica translucidez.

Esta propiedad hace que el alabastro haya sido especialmente apreciado para los cerramientos de ventanas ya que permite la difusión suave y tamizada de la luz, creando efectos distintos a los de las vidrieras emplomadas.

El ejemplo más curioso son las magníficas vidrieras policromadas renacentistas de la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona pintadas con pigmentos mezclados con cola o aceite.

---

**16** Morte, C., Pano, J.L. y Arce, E. (2015) El cielo de alabastro: sepulcros renacentistas en Aragón. En A. Castán y C. Lomba (Eds.) *Eros y Thanatos, reflexiones sobre el gusto III*

**17** Gómez, C. (1991) Arquitectura civil privada: casas nobles y principales en Aragón. En G.M. Borrás, C. Gómez y C. Lomba (Eds.) *Los palacios aragoneses (pp. 115-122)*

En el año 1607 se finaliza el último gran retablo construido en alabastro<sup>18</sup> para el Monasterio de Rueda. El alabastro se siguió utilizando durante el siglo XVII pero se denota que, a partir de este momento, hubo un declive como material artístico.

Justo dos años más tarde, el 4 de abril de 1609, Felipe II firmó el decreto de expulsión de los moriscos. Aunque las canteras eran propiedad de los señores de las distintas localidades (baronía de Quinto, Monasterio de Rueda, Arzobispado de Zaragoza...) los extractores o canteros eran en su mayoría mudéjares y luego moriscos, que arrendaban la explotación a los señores. Estos moriscos extraerían el material y también lo labrarían para escuadrarlo y prepararlo para el transporte.

El uso del alabastro extraído en esta época va a seguir asociado a elementos constructivos, cerramientos de ventanas, piedras armeras y escultura. Durante el Barroco el uso del alabastro para los grandes proyectos escultóricos decayó considerablemente.

La relevancia histórica del alabastro ha trascendido su mero uso material, convirtiéndose en un símbolo arraigado en la identidad colectiva de las diversas comunidades aragonesas a lo largo del tiempo. Más allá de su función práctica, este mineral ha representado un componente cultural profundamente ligado a la historia y la esencia de estas localidades, manifestándose de manera significativa en sus expresiones culturales.

## **2. LA EXTRACCIÓN DEL ALABASTRO EN LAS CANTERAS A PARTIR DEL SIGLO XX**

---

El proceso de extracción del alabastro en época actual se realiza a través de minería a cielo abierto empleando la técnica de minería por transferencia. Se inicia con la selección de los bolos de alabastro incrustados en las capas de yeso dentro de la explotación. Tras una primera limpieza, estos bolos se trasladan a una planta de corte

---

**18** En el siglo XX el escultor alcañizano Francisco Rallo Lahoz realizó tres retablos monumentales de alabastro para las iglesias de Gargallo (1954), Fortanete (1955-1957) y La Puebla de Híjar (1959-1960). En el último cuarto de este mismo siglo Joan Mayné i Torrás y el zaragozano Mariano Andrés Vilella realizaron el retablo del Santuario de Torreciudad (1972-1975).

**Figura 2.**  
Máquina en la explotación  
extrayendo alabastro.  
Fuente: Tisure + D. Escriche



o aserradero, donde se segmentan en rodajas de distinto grosor, facilitando así su transporte. También se realizan “tochos” o cilindros.

En esta etapa, se evalúa el alabastro en función de su color, grosor y diámetro de las rodajas logradas.

En el año 2019, España concentraba entre el 75% y 80% de la producción mundial de alabastro y existían un total de 5 explotaciones repartidas entre las provincias de Teruel y Zaragoza. Actualmente, la extracción se limita a la comunidad autónoma de Aragón, específicamente en dos zonas bien definidas:

La Zona de Fuentes-Azaila, formada por estratos del Oligoceno y Mioceno, alberga alabastro transparente y tipo buñuelo en capas horizontales extensas, estimándose reservas de alrededor de 22 millones de toneladas.

La Zona de Calatayud, en la cuenca del río Jiloca y geológicamente en el Mioceno, presenta alabastro menos transparente, con tonos marrones, grises oscuros y amarillentos. Aunque las reservas exactas no están definidas, se considera que son sustanciales, mostrándose en bolos de hasta 1 metro cúbico<sup>19</sup>.

Sin embargo, es relevante destacar que la venta del alabastro en este estado apenas agrega valor, un valor que los países importadores obtienen al transformarlo en productos ornamentales, a pesar de carecer del mineral en su territorio, como sucede en China, Italia, India y el Sudeste Asiático<sup>20</sup>.

A lo largo de la década de 1970, en las publicaciones del diario turolense *Lucha*, se pueden rastrear diversas noticias que muestran una preocupación, una constante en el tiempo hasta la actualidad. Era una sensación común de tener valiosos recursos, como un tesoro literal bajo los pies, pero enfrentarse a dificultades para sacarles el máximo provecho<sup>21</sup>. Este sentimiento se arraigó en la población, que veía cómo la elaboración y la agregación de valor se llevaban a cabo en otras regiones quedando en el territorio los desmontes de la explotación. Esta situación suscitó inquietud y debate en las poblaciones, destacando la sensación de oportunidades perdidas y la necesidad de capitalizar los recursos locales para impulsar el desarrollo regional durante todo el último tercio del siglo XX.

Las empresas mineras, en la actualidad, buscan transformar el mineral cerca de su origen, invirtiendo en investigación y desarrollo para rentabilizar especialmente los subproductos obtenidos de la molienda del alabastro<sup>22</sup>. Esta estrategia agrega valor al material extraído en las mismas zonas, aumentando beneficios y reduciendo costos de transporte y procesamiento en otras áreas, generando un valor añadido significativo.

---

**19** Rubio, J. *et al.* Libro Blanco de la Minería de Aragón. (2007). Gobierno de Aragón. Departamento de Industria, Comercio y Turismo.

**20** Prieto, R.J. (2018) Presente y futuro del “alabastro” como recurso minero. Aragonito. Boletín informativo Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos y de Grado en minas y energía de Aragón.

**21** García Frutos, M. (14 de noviembre de 1971) Una riqueza que se escapa. *Lucha. Diario provincial del movimiento*, pp. 5.

**22** Severino, B. (25 de noviembre de 2018). Ensayos de laboratorio indican que el alabastro del Bajo Martín es útil para el filtrado del purín. *Heraldo de Aragón*, pp. 24.

### 3. LA MANUFACTURA DEL ALABASTRO EN CINTRUÉNIGO (NAVARRA) DURANTE EL SIGLO XX

---

La manufactura del alabastro durante el siglo XX se produjo fundamentalmente en el área tarraconense de El Sarral en la cuenca de Barberà, donde está atestiguada la extracción desde, al menos, la Edad Media<sup>23</sup> y en la zona de Cintruénigo en Navarra. Se basaba en procesos artesanales y técnicas tradicionales de cincelado, pulido y acabado. A pesar de cierta mecanización, la artesanía prevalecía. La extracción en canteras aragonesas y su transporte a Cintruénigo para el tallado y acabado requerían diversas etapas, desde el corte inicial hasta el barnizado y embalaje. A lo largo del siglo XX, se implementaron mejoras en las técnicas, pasando de herramientas manuales a sierras más eficientes. Los tallistas, utilizando cinceles, tornos y herramientas tradicionales, desempeñaban un papel crucial en la transformación del alabastro. Aunque la industria empleaba a muchos trabajadores y se enfocaba en la exportación, especialmente de objetos pintados y barnizados, enfrentó una reducción de la fuerza laboral y una fuerte competencia en precios debido a la artesanía más costosa. Las fluctuaciones en el mercado del alabastro, influidas por cambios en las preferencias ornamentales, ciclos económicos y la aparición de alternativas sintéticas, impactaron la producción y comercialización, reduciendo tanto la cantidad extraída como su valor económico<sup>24</sup>.

### 4. EL CENTRO INTEGRAL PARA EL DESARROLLO DEL ALABASTRO (CIDA)

---

#### 4.1. Una mirada a los orígenes

El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro (CIDA) fue concebido en 1998 por iniciativa conjunta del Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo y del Grupo de Acción Local ADIBAMA, contando con la financiación de Fondos Miner. Estos fondos se orientan a promover la localización de proyectos de inversión empresarial en áreas vinculadas a la minería del carbón

---

**23** Ortí, M. (2005). El alabastro en la Edad Media y la Edad Moderna. El caso de Sarral (Tarragona). *De Re Metallica*, 5, 45-61. <http://www.sedpgym.es/publicaciones/revista-de-re-metallica/indices-resumenes-y-textos-completos-de-re-metallica/17-publicaciones/de-re-metallica/26-de-re-metallica-n-5-diciembre-2005>

**24** Tallistas del alabastro. <https://www.gipuzkoa.eus/es/web/aintzinako-lanbideak/tallistas-alabastro-presentacion>

y sus alrededores, con el objetivo principal de crear actividades económicas alternativas a la extracción de carbón, generando así nuevos empleos en esas zonas y fomentando su desarrollo. Debemos buscar el origen de esta iniciativa en la persistente sensación de las administraciones de contar con un mineral valioso susceptible de ser potenciado y rentabilizado en el propio territorio a la que aludíamos anteriormente.

La gestión del centro es municipal y sus objetivos se plasmaron físicamente en la distribución funcional del mismo, dividido en zonas de talleres, aulas formativas y despachos, entre otros espacios. El centro consta de dos naves industriales que albergan los siguientes servicios:

- Un Centro de Formación compuesto por áreas administrativas, de servicios y formativas.
- Un Centro de Servicios especializado en el sector del alabastro.
- Un Vivero de Empresas destinado a alojar iniciativas innovadoras por un periodo determinado para consolidarlas en la comarca.

En esa época, la extracción de alabastro se llevaba a cabo principalmente en el territorio, sin embargo, la transformación del producto, como hemos visto anteriormente, se realizaba mayormente en Navarra (Cintruénigo) y Tarragona (Sarral). El propósito del centro era ser un espacio de capacitación para el personal cualificado dedicado a la transformación del material en el territorio local.

A partir del cambio de siglo, potencias extranjeras como China e India asumieron la mayor parte de la transformación del alabastro de la región. La industria alabastrera de Navarra se resintió enormemente y las canteras locales fueron adquiridas por residentes locales y empresas con sede en Tarragona.

En la comarca del Bajo Martín, actualmente operan dos empresas extractoras (Exportadora Turolense en el municipio de La Puebla de Híjar y Yesos Alabastrinos en Albalate del Arzobispo) que llevan a cabo cierta transformación en los aserraderos. Sin embargo, diversas iniciativas e inversiones realizadas por estas empresas en los últimos años demuestran su interés en producir el producto final dentro de la zona.

El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro albergó desde el principio actividad ligada al alabastro, especialmente con la celebración anual de un Simposio de Escultura en Alabastro financiado con fondos LEADER y algunas exposiciones de arte en Aragón con las obras realizadas en este evento.



**Figura 3.**  
La artista Tanya Preminger  
con su obra "Alliance"  
realizada en alabastro tipo  
"bardillo" durante el XIII  
Simposio Internacional de  
Escultura en Alabastro.  
Fuente: Tisure + D. Escriche



**Figura 4.** Escultura "La fragilidad de la corteza" de la artista Noemí Palacios, XIII Simposio Internacional de Escultura en Alabastro. Fuente: Tisure + D. Escriche

La idea del simposio surgió de una colaboración entre José Fermín Marcén Marcén, gerente de la empresa Formaragón, y José Vicente Querol Monterde, gerente de la Asociación para el Desarrollo Integral del Bajo Martín y Andorra - Sierra de Arcos (ADIBAMA) con el apoyo del Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. Esta iniciativa se inspiró en la necesidad de vincular el alabastro tan característico de la región, con el ámbito artístico contemporáneo. Los objetivos del simposio eran revivir esta conexión, utilizar únicamente el alabastro como materia prima, fomentar la presencia de artistas nacionales y algunos internacionales y consolidar el arte escultórico en la zona.

Con el cambio de programas LEADER, el Ayuntamiento de Albalate asumió la celebración del simposio pasando éste a tener carácter bienal. Esta actividad artística y la realización de algunos cursos formativos fueron las únicas actividades que se mantuvieron, transformándose el centro, paulatinamente, en un mero almacén municipal.

## 4.2. El resurgir

A iniciativa de la Comarca del Bajo Martín en el año 2015 y 2016 se impulsaron dos ediciones del programa de Talleres de Empleo con la especialidad de *Artesanía en alabastro*. Financiados por el Instituto Aragonés de Empleo, los talleres de empleo eran iniciativas dirigidas a desempleados, que ofrecían capacitación profesional y práctica laboral en diferentes especialidades relacionadas, en nuestro caso, con el trabajo del alabastro. La experiencia no era nueva, pues en la década de 1990, se había implementado un proyecto similar a través del programa de Escuelas Taller del Servicio de Empleo Público Estatal, dependiente del Ministerio de Trabajo y Economía Social.

Además de la formación en la artesanía del alabastro y la capacitación técnica, estos programas están orientados a la adquisición de habilidades específicas y prácticas en el ámbito laboral y se desarrollaron en las instalaciones del Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro conveniando las prácticas con los aserraderos de la comarca. Como resultado, surgieron dos pequeñas empresas, pero tuvieron un recorrido limitado en el tiempo y en su impacto económico.

Estas iniciativas, aunque brindaron formación especializada y oportunidades laborales en el sector del alabastro, enfrentaron desafíos para mantener su viabilidad en el mercado, posiblemente debido a factores como la demanda fluctuante de productos artesanales, unido a limitaciones en la comercialización o dificultades para la consolidación empresarial en un sector específico y con una producción muy localizada y basada solo en una transformación primaria de la materia prima. En los años siguientes se realizaron reformas en el Cida para adaptar espacios a la normativa vigente y se homologaron varias especialidades de la familia profesional de Industrias Extractivas, pasando el Cida a ser Centro Formativo Colaborador del INAEM.

En el año 2016 se inició un proyecto de Cooperación entre Particulares financiado por Adibama y denominado *Proyecto Alabastro* en el que participaban como socios beneficiarios la Comarca del Bajo Martín, el Ayuntamiento de La Puebla de Híjar y El Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, además de las dos empresas extractoras de la zona en calidad de socios colaboradores. Desde el primer momento el proyecto contempló la colaboración del tejido empresarial existente en la comarca.



**Figura 5.** Grupo de alumnos y profesora en una de las actividades formativas organizadas en el Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro. Fuente: Tisure + D. Esriche

Este proyecto contemplaba acciones de I+D+i, en colaboración con la empresa Exportadora Turolense S.L. que, desde hacía años, estaba trabajando en proyectos de investigación sobre el alabastro y sus subproductos conjuntamente con el Departamento de Ciencias de la Tierra de la Universidad de Zaragoza. En concreto el proyecto financiado partía de la posibilidad de utilizar el polvo de alabastro como filtro en granjas y cerrar el círculo del material, utilizando para ello los descartes generados en el aserradero.

El *Proyecto Alabastro* abarcó también diversas acciones dirigidas a potenciar el sector, que incluyeron iniciativas artísticas, mejoras en las instalaciones y la homologación de maquinaria. Además, se llevó a cabo una campaña de promoción del mineral de alabastro a través de las redes sociales. Un hito significativo dentro de esta iniciativa fue la organización de las *Primeras Jornadas en torno al alabastro*. Estas jornadas se propusieron crear un espacio de diálogo y reflexión, mostrando las múltiples posibilidades de desarrollo en este sector. Asimismo, tuvieron como objetivo poner de relieve los desafíos fundamentales que enfrenta la industria y fomentar un proceso participativo que estableciera las directrices para el crecimiento y la evolución de esta área específica.

El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro participó en 2016 en el Congreso Internacional sobre “El Alabastro: Usos artísticos y procedencia del material”, organizado por la Universidad de Zaragoza. Durante este evento, los alumnos del taller de empleo llevaron a cabo una demostración de talla en directo en la zona exterior del Patio de la Infanta de Zaragoza, donde se celebró el congreso. Además, exhibieron herramientas y utensilios utilizados en la labra del alabastro. También se presentó un póster y una ponencia que ofreció una retrospectiva del Simposio de Escultura en Alabastro.<sup>25</sup>

En el año 2017 se realizó por primera vez una convocatoria a nivel internacional para el Simposio de Escultura en Alabastro. Los simposios son eventos que se llevan a cabo periódicamente en distintas partes del mundo, desde Europa hasta Asia, América del Norte, del Sur y Australia. Estos encuentros de escultores profesionales, organizados con frecuencia anual o bienal, suelen ser auspiciados por entidades públicas normalmente municipales y pueden tener temáticas libres o específicas. Aunque la piedra es el material más común, en algunas zonas, como en el norte de Europa, la madera es la preferida, y en otros eventos se trabaja con metal o se permite la elección libre del soporte para las obras.

Estos simposios, en ocasiones, se llevan a cabo en lugares con una historia relacionada con ciertos tipos de piedra, buscando promover y resaltar materiales autóctonos, como el mármol blanco de Macael o el Granito de Galicia. Una práctica habitual es la creación de esculturas que luego forman parte del entorno local, integrándose en espacios urbanos o configurando un recorrido escultórico<sup>26</sup>.

La fórmula para la organización de estos eventos es bastante estándar: destaca la diversidad internacional de los participantes, quienes presentan propuestas o maquetas evaluadas por un jurado. La estancia y alojamiento son responsabilidad de la entidad promotora, y durante el desarrollo del simposio, los artistas trabajan frente al público local, convirtiendo el proceso creativo en un evento abierto al espectador. Por lo

---

**25** Martínez, S. (2018). El Simposio Internacional de escultura en alabastro de Albalate del Arzobispo, retrospectiva. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 469-474).

**26** Bernués, J.I. y Lorente J.P. (2013). Los Simposios internacionales de escultura de Hecho (Huesca), una utopía Hippie de convivencia y su museo (1975-1984). En *w@terfront*, 2013, Núm. 26, p. 48-68, <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/271364>.



**Figura 6.** Herramientas utilizadas durante uno de los cursos formativos organizados en el Cida.  
Fuente: Tisure + D. Escriche

general, se otorgan premios en efectivo o becas y las obras finalistas se convierten en propiedad de la entidad organizadora, enriqueciendo así el patrimonio artístico de la ciudad anfitriona.

En 2018 se inició el programa de *Residencias Artísticas de escultura en alabastro*, el cual se ha llevado a cabo anualmente desde entonces hasta el presente. Las residencias artísticas, impulsadas por el Cida, proporcionan a artistas y creadores un entorno físico especialmente adaptado y un periodo de tiempo prolongado para dedicarse por completo a la investigación, creación y producción artística en un contexto distinto al habitual.

Estos espacios, disponibles por un periodo de un año, permiten al artista organizar su estadía en el Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro con flexibilidad, ajustándola según sus necesidades y requerimientos, de acuerdo con la organización.

El propósito fundamental de estas residencias es proporcionar un entorno propicio, estimulante y enriquecedor para el desarrollo creativo y la experimentación artística. Los artistas seleccionados tienen acceso al taller totalmente equipado del Cida, conexión con la comunidad local, asesoramiento profesional, posibilidades de intercambio con otros creadores y disponibilidad del material de alabastro necesario para llevar a cabo su proyecto. En curso se encuentra la gestión de respaldo financiero público y privado con el propósito de ofrecer becas que cubran los costos de alojamiento y desplazamientos de los participantes en las residencias artísticas.

Los artistas son seleccionados a través de convocatorias abiertas o por invitación, basándose en la calidad de su trabajo, su trayectoria profesional y su potencial para beneficiarse y contribuir al desarrollo del alabastro. Se realizan tres residencias al año y los artistas tienen la obligación de coincidir en un periodo de tiempo. A cambio de esta oportunidad, se espera que los artistas interactúen con la comunidad local, compartan su proceso creativo en eventos abiertos al público y donen una de las obras realizadas al Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo.

En ese mismo año comenzó el programa de exposiciones *Alabastro in itinere*, una iniciativa que sigue a las residencias artísticas y consiste en organizar exposiciones temáticas, tanto individuales como colectivas, con las obras producidas por los artistas residentes en el Cida.

Alabastro in itinere se convierte así en un vehículo para la difusión del arte generado durante las residencias, ofreciendo a los artistas la oportunidad de exhibir sus obras y compartir sus procesos creativos con la comunidad local y otros públicos interesados.

El año 2018 fue también el momento en el que se comenzó a colaborar con el Global Stone Workshop (GSW) que es una iniciativa liderada por Stefano Beccari que impulsa estancias para escultores profesionales en distintos países del mundo, entre ellos, India, Vietnam, Marruecos, Suecia e Italia. Esta organización se centra en el tallado de piedra en su lugar de origen. Desde 2019, el Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro se ha sumado a este circuito internacional. Durante los meses de junio, se lleva a cabo una experiencia que convoca a escultores profesionales, en su mayoría provenientes de países escandinavos, para compartir y participar en el arte de la talla del alabastro durante un periodo de dos o tres semanas.

En el año 2019, se desplegaron iniciativas claves para la proyección del alabastro: se llevó a cabo el I Minisimposio Damián Forment en colaboración con el IES del mismo nombre, una iniciativa especialmente diseñada para escolares, como parte de las actividades didácticas promovidas por el Cida. Este evento no solo marcó un hito en la agenda del Cida, sino que también representó un esfuerzo por acercar la riqueza geológica y cultural del alabastro a estudiantes de colegios e institutos. Posteriormente se desarrollaron otro tipo de actividades con escolares como visitas comentadas a las exposiciones, encuentros con el autor, talleres de abalorios de alabastro etc.

En la actualidad se está trabajando con el IES Laín Entralgo en la realización de una Unidad didáctica transversal basada en el alabastro.

Ese mismo año, se ingresó en la red internacional “Sculpture Network”, presentando el proyecto en La Rioja y convocando a un encuentro que reunió a una destacada representación de profesionales nacionales, propiciando un espacio de intercambio y conocimiento.

El año 2020 marcó el inicio del proyecto “Alabastro 3.0”, impulsado por Adibama y con la participación clave de entidades como el Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, la Comarca del Bajo Martín y el Ayuntamiento de La Puebla de Híjar. Esta iniciativa se centró en mejorar la presencia en redes sociales y realizar videocursos online especializados en temáticas relacionadas con el alabastro, contribuyendo así a su difusión y conocimiento.

Avanzando en el tiempo, en 2021 se inició un programa dedicado al apoyo de jóvenes creadores, brindándoles el respaldo necesario para el desarrollo de sus proyectos en el ámbito de la escultura en alabastro. Asimismo, se estableció el programa de cursos de la Universidad de Verano de Teruel, en colaboración con la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, ofreciendo formación anual continuada de la mano de renombrados escultores<sup>27</sup>.

En el año 2022, se llevaron a cabo los primeros cursos sobre revestimientos continuos en yeso alabastrino, impartidos por Nohuki, la empresa fabricante de este producto genuino. Nohuki ha establecido una colaboración estratégica con la empresa minera de alabastro para reciclar y aprovechar eficientemente los desechos generados por la piedra de alabastro y transformarlos en yeso alabastrino<sup>28</sup>. Durante 2022 se programaron otros cursos monográficos de técnicas escultóricas y se realizaron varios *Talleres creativos* con artistas españoles.

---

**27** Los cursos formativos del Cida cuentan con la participación de destacados escultores como Pedro Anía, Noemí Palacios, José Prieto, Adrián Arnau, Jorge Egea, Borja Barrajón y Marta Fresneda. En la próxima edición de 2024 se incorporará un curso sobre pintura en alabastro.

**28** Prieto Rodríguez, N. (2023) *Economía regenerativa del yeso alabastro: del residuo a la materia prima*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

### 4.3. Un proyecto maduro y sostenible

El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro (Cida) ha consolidado en los últimos años una programación anual diversa y continuada que involucra distintas acciones y programas. Entre ellos se encuentran el Simposio internacional de escultura en alabastro, el programa de residencias artísticas y apoyo a jóvenes creadores, las estancias artísticas, el programa expositivo Alabastro in Itinere, workshops internacionales y talleres creativos nacionales, además de cursos de la Universidad de Verano de Teruel y monográficos sobre técnicas escultóricas, incluyendo cursos sobre revestimientos continuos de yeso alabastrino.

Estos programas y acciones cuentan con un respaldo variado, siendo el principal impulsor el Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. Algunos de estos programas son totalmente sostenibles por sí mismos y otros han recibido el apoyo o patrocinio de instituciones públicas y empresas privadas.

Los objetivos fundamentales del Cida giran en torno a varios ejes estratégicos. Entre ellos:

- Desarrollar estrategias comunes en el entorno del alabastro, promoviendo la cooperación entre organizaciones empresariales, entidades públicas, universidades e instituciones de investigación para fomentar el emprendimiento y la actividad empresarial en torno al mineral de alabastro y sus subproductos.
- Organizar eventos de prestigio vinculados al ámbito artístico para dar a conocer el alabastro y sus subproductos, promocionando así el arte en este material y estableciendo relaciones a nivel nacional e internacional con personas interesadas en el alabastro.
- Impulsar proyectos de investigación, desarrollo e innovación para explorar nuevos campos de aplicación del alabastro y sus derivados, generando nuevos productos que puedan tener un impacto económico en la región.
- Fortalecer el papel del Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro como un centro de formación permanente y de referencia nacional en este ámbito.
- Impulsar y consolidar el desarrollo en torno al alabastro, estableciendo sinergias y estructuras necesarias para un crecimiento sostenible y equilibrado.



**Figura 7.**  
El pintor Rubén Vidal durante su residencia artística de pintura sobre tabla de alabastro.  
Fuente: Tisure + D. Escriche

#### **4.4. Hacia el futuro: apertura de campos del programa artístico, investigación y diseño de producto**

Las acciones programadas para el próximo periodo del Cida en su faceta como centro de creación de arte contemporáneo van encaminadas a la experimentación con distintas disciplinas relacionadas con las Bellas Artes: proyectos de investigación, residencias artísticas y experiencias concretas permitirán abrir el centro a disciplinas y técnicas insospechadas hasta el momento con el mineral de alabastro.

Desde su nacimiento, el proyecto ligado al Centro Integral para el Desarrollo del alabastro pretende sumar acciones diferentes vinculadas a objetivos variados pero conectados entre ellos a través del nexo común del material genuino y polivalente que es el alabastro y los productos derivados de éste (yeso, anhidrita).

Es el alabastro un material de gran calidad mineralógica, un verdadero recurso endógeno cuyo volumen de reservas existentes incluyendo los yacimientos de yeso se considera como el de mayor importancia de Europa<sup>29</sup>.

---

**29** Trio Maseda, M. y Guillermo Ortuño, M. (2019). Panorama minero por sustancias. Yeso. <https://igme.es/panoramaminero/pmlin.htm>

La puesta en valor, la investigación, el desarrollo de producto con diseño aplicado en origen, son algunas de las líneas que se pretenden fomentar, acrecentar y ampliar con el fin de que generen en el tejido empresarial local nuevas actividades económicas, permitan la adaptación y mejora de las existentes de una forma transversal y multisectorial y repercutan con su impacto en la transformación del territorio.

El auge del arte en alabastro en nuestro ámbito rural se ha convertido hasta el momento en un catalizador del desarrollo, impulsando proyectos transdisciplinares que irradian cultura en territorios apartados de los núcleos urbanos. Su esencia radica en la transferencia de conocimiento, en la generación de experiencias artísticas y en la construcción de redes sólidas y beneficios mutuos entre sus actores.

El Centro Integral para el Desarrollo del Alabastro, conformado como una red de colaboración entre diversos actores motivados y comprometidos, representa un paradigmático esfuerzo ascendente, partiendo desde la base y expandiéndose gradualmente. Este enfoque no solo resalta la sostenibilidad económica de la parte artística, sino también su papel central en la revitalización de zonas rurales como las nuestras.

El arte en alabastro, la colaboración y la memoria colectiva se unen para formar un tapiz cultural que no solo resiste, sino que florece, y que aspira a impulsar un cambio trascendental en la vida cultural y el desarrollo sostenible de nuestros territorios rurales.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

---

BELTRÁN, M. (2013) Cultura material. En M. Beltrán (Ed) *Caesaraugusta* N°83, Azaila. Estado de la cuestión en el año 2013 (pp. 307-310).

BERNUÉS, J.I. y LORENTE J.P. (2013). Los Simposios internacionales de escultura de Hecho (Huesca), una utopía Hippie de convivencia y su museo (1975-1984). En *w@terfront*, 2013, Núm. 26, p. 48-68, <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/271364>

CABAÑERO SUBIZA, B. (2020). Capiteles islámicos del Palacio Aljafería de Zaragoza. Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución “Fernando el Católico”.

- CANTOS, O., CRIADO, J. (2011) El alabastro, un mineral singular. Reflexiones sobre su uso en las artes plásticas y construcción. En Aguilera Aragón, I., y Ona González, J. L. (Eds.), *Delimitación comarcal de Zaragoza*, pp. 257-268.
- DIEZ DE PINOS, E. (2012). Nuevos hallazgos sobre elementos de fortificación en el yacimiento ibérico de El Tartrato de Alcañiz (Teruel). En M.C.Belarte, J.A.Benavente, L.Fatás, J. Diloli, P. Moret, J. Noguera (Eds.) *Iberos del Ebro: Actas del II congreso internacional (Alcañiz-Tivissa, 16 - 19 de noviembre de 2011)*.
- ESCUADERO, F. Ensayo sobre la estructura de la muralla romana de Zaragoza y tramo de la calle Mártires. En M.V. Escribano, A. Duplá, L. Sancho, M.A. VILLACAMPA (Eds.) *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza* (pp. 277-292).
- FANLO, J., PICAZO, J., SORO, A., CABETAS, A. (2018) Intervención arqueológica en la escombrera del taller de vasos de alabastro de Rodén (Fuentes de Ebro, Zaragoza), *SALDVIE 18-19*,183-218.
- GARCÍA FRUTOS, M. (14 de noviembre de 1971) Una riqueza que se escapa. *Lucha. Diario provincial del movimiento*, pp. 5.
- GARGALLO INSA, S. (2023). Estudio pormenorizado de integridad química y causas de las patologías de placas de alabastro en fachada de la sede comarcal del Bajo Martín en Híjar (Teruel). Manuscrito no publicado.
- GARCÍA LASHERAS, S. (2019) El uso del alabastro como material escultórico en Zaragoza a finales de la Edad Media, *Ars & Renovatio*, 7 (2019), pp. 82-104, <http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2019>
- GÓMEZ, C. (1991) Arquitectura civil privada: casas nobles y principales en Aragón. En G.M. Borrás, C. Gómez y C. Lomba (Eds.) *Los palacios aragoneses* (pp. 115-122).
- HERNANDO, P. L. (2002). Arquitectura románica en la Comarca de Borja: La iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Mallén. Cuadernos De Estudios Borjanos.
- HERNANDO, P.L. (2018). Uso y procedencia del alabastro en la arquitectura medieval aragonesa. El ejemplo de las iglesias de Mallén, Novillas y Borja. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 309-316).

- HERNANDO, P.L. (2018). Uso y procedencia del alabastro en la arquitectura medieval aragonesa. El ejemplo de las iglesias de Mallén, Novillas y Borja. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 309-316).
- KROUSTALLIS, S. (2018) Materia y expresión artística: el uso del alabastro en las técnicas escultóricas. En M.A. Marcos, M.A. y A. Gil (Eds) *Tejné. Hacia una historia material de la escultura* (pp. 13-31).
- MARTÍNEZ, S. (2018). El Simposio Internacional de escultura en alabastro de Albalate del Arzobispo, retrospectiva. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 469-474).
- MORTE, C. (2018). El alabastro “piedra blanca y muy bella”, signo de identidad de Aragón. En C. Morte (Ed) *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional* (pp. 23-70).
- MORTE GARCÍA, C. (2013) El sepulcro renacentista de Juan de Lanuza, virrey de Aragón, comendador mayor de Alcañiz y gran maestro de la orden de Montesa, Ars & Renovatio, I, pp. 60-108, <http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2013>
- MORTE, C., PANO, J.L. y ARCE, E. (2015) El cielo de alabastro: sepulcros renacentistas en Aragón. En A. Castán y C. Lomba (Eds.) *Eros y Thanatos, reflexiones sobre el gusto III*.
- ORTÍ, M. (2005). El alabastro en la Edad Media y la Edad Moderna. El caso de Sarra (Tarragona). *De Re Metallica*, 5, 45-61. <http://www.sedpgym.es/publicaciones/revista-de-re-metallica/indices-resumenes-y-textos-completos-de-re-metallica/17-publicaciones/de-re-metallica/26-de-re-metallica-n-5-diciembre-2005>
- PRIETO, R.J. (2018) Presente y futuro del “alabastro” como recurso minero. Aragonito. Boletín informativo Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos y de Grado en minas y energía de Aragón.
- PRIETO RODRÍGUEZ, N. (2023) *Economía regenerativa del yeso alabastro: del residuo a la materia prima*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- RUBIO, J. et al. Libro Blanco de la Minería de Aragón. (2007). Gobierno de Aragón. Departamento de Industria, Comercio y Turismo.
- TRIO MASEDA, M. y GUILLERMO ORTUÑO, M. (2019). Panorama minero por sustancias. Yeso. <https://igme.es/panoramaminero/pmlin.htm>

## LES ATELIERS DES CAPUCINS EN EL DISTRITO CULTURAL DE BREST Y SU ENGARCE EN EL TERRITORIO

**Natalia Juan García**

*Universidad de Zaragoza. Miembro de OAAEP y del IPH  
natajuan@unizar.es*

### INTRODUCCIÓN

El distrito cultural de Brest tiene como epicentro *Les Ateliers des Capucins*, los cuales se dan a conocer, a modo de reclamo publicitario, como la plaza pública cubierta más grande de Europa y, en efecto, lo son<sup>1</sup>. Se trata de un espacio público que, debido a la climatología de la ciudad y a sus precipitaciones casi diarias, no está *à ciel ouvert* sino a cubierto. Desde su apertura en enero 2017<sup>2</sup>, *Les Capucins* aglutinan una amplia diversidad de públicos y una variada oferta cultural a través de un programa denomi-

- 1 Este trabajo forma parte de la labor que realizo dentro del proyecto 'Museos de arte contemporáneo en España: su engarce territorial e internacional' (PID2022-139553NB-I00) cuyo IP1 es Jesús Pedro Lorente y su IP2 Natalia Juan el cual está financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y del Grupo de investigación OAAEP (Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública), financiado por el Gobierno de Aragón, ambos sufragados con fondos FEDER.
- 2 No es casualidad que precisamente en este mismo año 2017 Brest fuese nombrada *Ciudad de arte e historia* por el Ministerio de Cultura francés.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

nado “Voyagez à Brest”<sup>3</sup>, que recuerda sutil y sospechosamente a “Voyage à Nantes”<sup>4</sup> (LORENTE y JUAN, 2021a). Un lugar lleno de proyectos culturales donde se llevan a cabo numerosas actividades creativas que suponen un claro impulso para dinamizar esta zona de la ciudad que alberga en 10.000 m<sup>2</sup>, un singular microcosmos que merece toda nuestra atención.

## 1. BREVE HISTORIA DE UN ESPACIO PÚBLICO: DE CONVENTO A PLAZA CUBIERTA

---

La historia de los denominados *Ateliers des Capucins* es realmente rica en circunstancias y vicisitudes que han conformado su identidad específica. A lo largo del tiempo, esta área atravesó diferentes usos cuya memoria permanece en el lugar (NORA, 1992). Así, todas las fases por las que atravesó quedan de alguna manera impregnadas en este nuevo distrito cultural. En él se palpan las huellas del pasado monástico en la reutilización de los escombros de los antiguos muros del convento activo durante el periodo 1695-1790 y que se emplearon después en la construcción del cuartel militar entre 1801-1840. De igual modo, se percibe la reconversión que tuvieron las enormes naves e infraestructuras industriales de los antiguos talleres navales para la fabricación y reparación de barcos que se prolongó desde 1840 hasta 2004. La presencia de algunas máquinas y herramientas emblemáticas que han permanecido en el lugar actúan como anclas visuales de la memoria.

Todo ello rinde un silencioso pero evidente homenaje a la historia de *Les Capucins* que en la actualidad es un generador de talleres creativos donde tiene cabida una mediateca, una fábrica de innovación Digital Label French Tech, librerías, talleres artísticos y museos. Un distrito cultural totalmente integrado en el corazón de la ciudad que irradia una potente actividad creativa que lleva emparejado un desarrollo urbano y económico y, sobre todo, una nueva manera de entender el ocio a través de la cultura.

---

3 Este programa cultural promueve pasar un verano en Brest como garantía de propuestas artísticas y culturales en una ciudad que aúna arte e historia <https://www.brest.fr/culture/fetes-et-festivals/art-culture-sport-cet-ete-voyagez-a-brest-5864.html>. El programa se puede descargar en [https://www.brest.fr/fileadmin/imported\\_for\\_brest/fileadmin/Documents/publications/Voyagez\\_a\\_Brest\\_2021.pdf](https://www.brest.fr/fileadmin/imported_for_brest/fileadmin/Documents/publications/Voyagez_a_Brest_2021.pdf)

4 Sobre este proyecto cultural de la ciudad de Nantes véase <https://www.levoyageanantes.fr/>



**Figura 1.** Dos perspectivas del aspecto de *Les ateliers des Capucins* al exterior. A la izquierda una vista desde el funicular que cruza el río Penfeld y a la derecha una imagen de las antiguas naves industriales que son el epicentro de este distrito cultural. Fuente: N. Juan

### **1.1. Les Capucins como conjunto monástico 1695-1790**

*Les Ateliers des Capucins* deben su nombre a la toponimia la cual alude directamente a los primeros habitantes de este lugar, esto es, a los monjes que se asentaron en el *quartier de Recouvrance* el cual posee un evidente pasado de origen monástico. En el año 1695 se erigió un convento de la orden de los capuchinos en una zona elevada –tipo promontorio– que si bien estaba cerca de la ciudad permanecía físicamente aislada de Brest por el río. Estas circunstancias orográficas (el promontorio y el río) hacían que fuera un páramo aislado y, por lo tanto, un lugar idóneo para que se asentara una orden religiosa (CASTEL, 1932: 166-169). La primera piedra fue colocada por Sébastien Le Prestre mucho más conocido por el nombre de la localidad donde nació, Vauban. No fue un arquitecto especializado en arquitectura monástica, sino que Le Prestre, marqués de Vauban, fue un mariscal francés y el principal ingeniero militar de su tiempo, considerado por su habilidad tanto en el diseño de fortificaciones como en su eficaz conquista. Vauban fue el encargado –entre otras muchas– de la fortificación de Brest desde el puerto hasta Crozon y fue quien diseñó el edificio que habitaron los monjes capuchinos (LEPAGE, 2009: 263-264). Así se entiende mejor que fuera un conjunto monástico con una evidente apariencia de fortaleza defensiva.

Del edificio original, organizado a través de un claustro central que estuvo en uso durante casi un siglo, no queda prácticamente nada, aunque conocemos su aspecto por algunas fuentes gráficas que han llegado hasta la actualidad. Se trata de dos óleos y un plano.

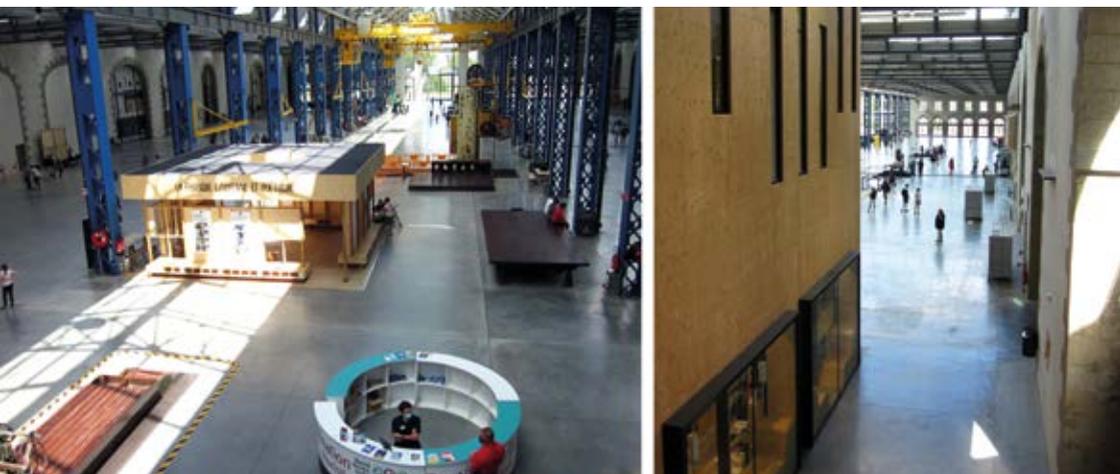
Una de las pinturas es la titulada *Embarquement au port de Brest* realizada hacia 1752 por Nicolas Ozanne que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Brest. En otra de las salas de esta misma institución museística se puede contemplar la pintura de Louis-Nicolas Von Blarenberghe fechada en 1776 que, aunque se centra en la representación del puerto de Brest, como se titulada la obra, permite adivinar al fondo los edificios conventuales que coronaban la meseta de los *Capucins*. El plano que nos permite conocer la planta que tenía el convento de los capuchinos y la fisonomía del lugar es el del *Service Historique de la Défense-Brest* con la referencia R3230, plan nº 58 de la villa y del puerto de Brest que se incluye en el volumen 50 de *Le petit atlas maritime* fechado en 1764. Sin embargo, todo el conjunto monástico que habitaron los capuchinos se transformó a partir de 1789. La Revolución francesa disolvió la comunidad religiosa de Brest y los monjes fueron expropiados del lugar al año siguiente, momento en el que tanto los terrenos como los inmuebles se cedieron a la Marina para instalar un cuartel que sirvieran a los aprendices cañoneros.

## **1.2. Les Capucins como cuartel militar 1801-1840**

A partir del siglo XIX, este lugar se transformó en un emplazamiento en el que se ubicaron enormes naves de fragatas militares. Sin embargo, a pesar de la brutal metamorfosis que sufrió el emplazamiento estuvo en uso menos de cincuenta años. Esta función naviero-militar se plasma gráficamente a la perfección en la obra *L'arsenal de Brest de 1920* realizada por Pierre Péron fechada en 1979 que forma parte de la colección permanente del museo nacional de la Marina de Brest (donde posee la identificación 11 OA 269). Muy pronto la actividad portuaria se vio sustituida por otra similar al emprenderse una modernización de la flota de guerra y los barcos de vela. Todos fueron reemplazados por barcos acorazados de metal a vapor cuya renovación se llevó a cabo en *Les Capucins*. Así, hacia 1840 se fabricaron en Brest tres fragatas militares equipadas con este nuevo modo de propulsión.

## **1.3. Les Capucins como talleres de la marina 1840-2004**

A partir de esa fecha los talleres del puerto quedaron escasos para asumir la cantidad de trabajo que acogían. Así empezó progresivamente un proceso de ampliación y renovación de las instalaciones. El antiguo promontorio de los capuchinos se remodeló para acoger nuevos talleres de construcción naval que estuvieran a la vanguardia de



**Figura 2.** A la izquierda una de las naves de *Les ateliers des Capucins* que actúa como ágora pública (a cubierto) para el desarrollo de actividades y política culturales con participación ciudadana. A la derecha una perspectiva de la nave desde la Médiathèque François Mitterrand. Fuente: N. Juan

la técnica. Tan innovadores eran que no tenían precedente ni tampoco rival en Europa. Para adaptar este espacio a su nuevo uso, se calcula que más de 1.000 presidiarios participaron en las obras de transformación, tal y como plasma en el dibujo conservado en el museo de Bellas Artes de Brest firmado por Jules Noël en 1844 bajo el título *Attelage de forçats*. En 1864 las tres grandes naves industriales se ampliaron para acoger trabajos de fundición, calderería, mecanizado, montaje, ajuste, electricidad y todo lo necesario para la construcción de las nuevas máquinas propulsoras que necesitaban las fragatas militares. Estos talleres fueron en buena parte destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, aunque se reconstruyeron entre 1946 y 1957<sup>5</sup>. Lamentablemente, gran parte de la maquinaria y herramientas se perdieron, no obstante, hoy en día se conservan seis artilugios cuya presencia evoca el pasado industrial que tuvo este lugar. En el año 2004 este tipo de actividades se transfirieron a otra área del puerto de Brest liberando más de 16 hectáreas en el corazón de la ciudad a las que había que dar un nuevo uso. Tras muchos planteamientos se optó por otorgar a *Les Capucins* un uso cultural.

**5** La Administración se tomó una gran preocupación por recoger la memoria colectiva de todas las personas que habían trabajado en las naves de *Les Capucins*, tal y como se plasma en el folleto 'Les atelier se racontent' que puede consultarse en <https://www.calameo.com/read/0041788625d2a5cbd7f91>

## 2. LA RECONVERSIÓN DES CAPUCINS COMO FOCO DEL DISTRITO CULTURAL DE BREST 2005-2017

---

En el año 2005 Brest metrópolis inició junto con el Estado y la Marina, la región, el departamento de Finisterre, así como la participación de la banca privada *Caisse des dépôts* un proyecto de rehabilitación con el fin de crear una nueva área en la ciudad que convirtiese este lugar en un espacio público. No podemos obviar los condicionantes y las presiones existentes en ese momento sobre la conservación (o no) del patrimonio industrial de los talleres. Tras un largo y profundo debate, finalmente se recalificó el terreno como un vasto polo cultural, económico, turístico y de ocio de calidad. La propuesta del arquitecto Bruno Fortier transformó la fuerte pendiente del promontorio de *Les Capucins* en tres mesetas sucesivas aterrazadas que miraban a la ciudad. En su centro neurálgico se mantuvieron las antiguas naves industriales que constituyen, sin duda alguna, el elemento principal del proyecto. Los volúmenes fabriles se han preservado hasta el punto que son la esencia identitaria de este lugar. El nuevo distrito cultural se conecta con la ciudad a través del tranvía, pero también con un teleférico mítico (el primero urbano de Francia y que actúa como atractivo merchandaising) que permite a los habitantes de las 600 viviendas una conexión directa. Así, lo que fue un antiguo convento de monjes capuchinos se reconvirtió en talleres industriales para transformarse después en una plaza pública abierta a la participación ciudadana.

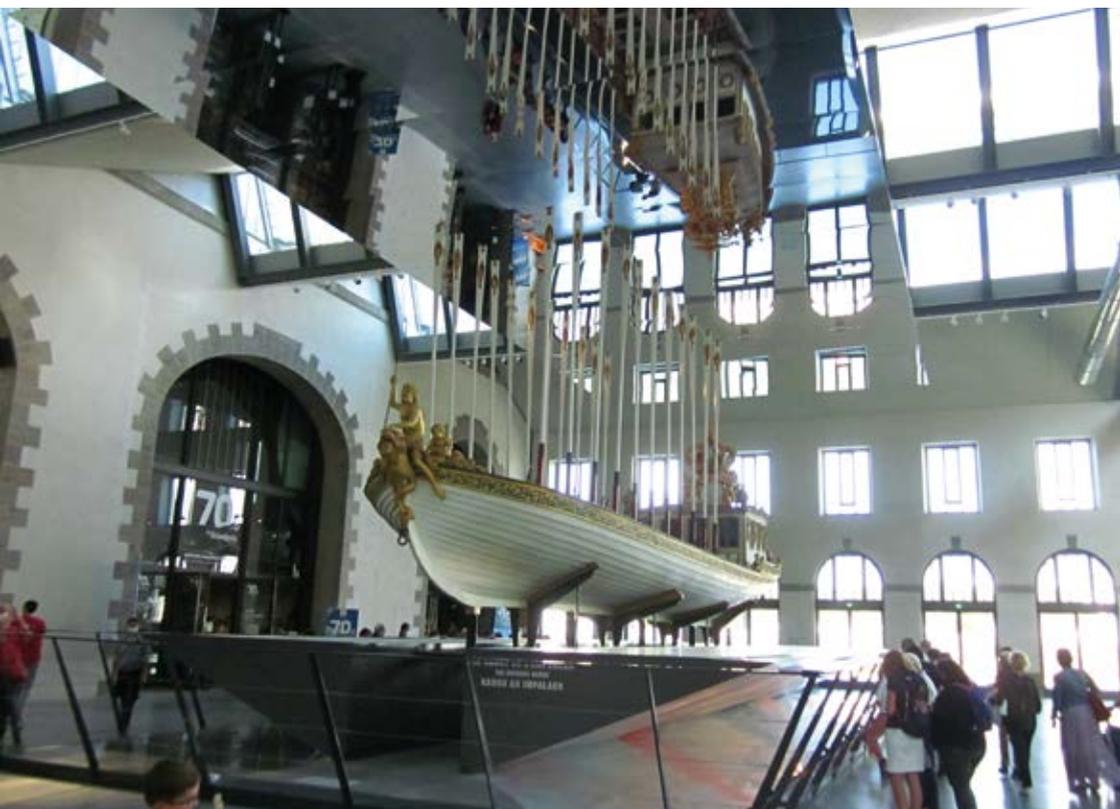
## 3. LA VIDA EN LES CAPUCINS DE BREST. EL OCIO A TRAVÉS DE LA CULTURA

---

*Les Capucins* acogen hoy una mediateca y una fábrica de innovación digital con la etiqueta *French Tech*, así como un sinfín de establecimientos culturales todo lo cual ha servido de atractivo a diferentes colectivos creativos que se han ido asentando progresivamente. Además, y como consecuencia de su pasado naviero, posee un polo de las excelencias marítimas<sup>6</sup>. Se trata un escaparate que aúna la investigación y la tecnología marítima con aspectos lúdicos para atraer el interés de un público variado. A través de una museografía espectacular se muestran las innovaciones técnicas del

---

6 Véase <https://realisationseurope.com/70-8-Pole-Maritime-de-Brest-1>



**Figura 3.** La canoa de gala del emperador Napoleón III expuesta en el acceso del Musée pour l'océan situado en una de las naves de *Les ateliers des Capucins*. Fuente: N. Juan

mar teniendo como señuelo un elemento estrella: la denominada canoa de gala del emperador que sirvió para la visita de Napoleón III a Brest en el año 1858. No sólo esto, sino que se encuentra también *Le Fourneau*, esto es, el Centro Nacional de las Artes de la Calle y del Espacio Público<sup>7</sup>, inscrito en una red nacional profesional compuesta por diferentes compañías y festivales que permite a la ciudadanía apropiarse del espacio público a partir de la participación ciudadana llegando a acoger a una diversidad de públicos de todo tipo y que en ocasiones ha reunido a cerca de 6.000 personas.

<sup>7</sup> Sobre esta institución véase <https://www.lefourneau.com/>

De este modo, *Les Ateliers des Capucins* son una especie de catedral industrial que alberga hoy un uso cultural. En el interior de sus majestuosas naves se ofrece una variada oferta cultural y en sus terrazas un mirador formidable para contemplar el puerto de Brest. Un proyecto emblemático gestionado por la empresa pública local (SPL) creada por Brest Métropole y la ciudad de Brest con el fin de promover y mejorar la calidad de vida urbana a partir del desarrollo de un nuevo distrito cultural. A través de accionistas públicos que han asumido la gestión y el mantenimiento del sitio, se ha desarrollado una estrategia que tiene como objetivo dirigir, gestionar, promover y dinamizar el sitio de *Les Capucins*.

**Figura 4.** Piezas del proyecto *Anima [Ex] Musica* que lleva a cabo el colectivo creativo *Tout still à faire* en la que antiguos instrumentos musicales se transforman en obras artísticas con forma de insectos.  
Fuente: N. Juan



### 3.1. Anima [Ex] Musica

Quizá uno los proyectos creativos más interesantes desarrollado en las naves de *Les Capucins* es el denominado *Anima [Ex] Musica* que lleva a cabo el colectivo *Tout still à faire*. Estos creadores se ocupan de devolver la vida a los instrumentos musicales inventando criaturas animadas y sonoras a partir de ejemplares en desuso. Los instrumentos no se destruyen, sino que (como la energía) se transforman. Se desmontan y se vuelven a montar para convertirse en artrópodos<sup>8</sup>. Dependiendo de su anatomía y de los montajes que se pueden realizar, algunas de estas creaciones se hacen animadas. Sus movimientos imitan a los insectos y algunos de ellos son capaces de desplazarse sobre una superficie. Se trata de una metamorfosis (como la misma que se ha llevado a cabo a lo largo de tiempo en el propio emplazamiento de *Les Capuchines*) que otorga a los instrumentos una nueva vida, en este caso, musical.

El mundo de los insectos es también un mundo de sonidos, es por eso que cada espécimen está dotado de una composición musical cuya orquestación se refiere a los instrumentos utilizados en su fabricación. Su canción se dispara de manera automática por la intrusión de los espectadores en su espacio y contribuye a la inquietante extrañeza del encuentro entre audiencia y objeto. Estas criaturas están realizadas bajo la batuta de los artistas Mathieu Desailly y Vincent Gadras que tienen instalado su taller en uno de los laboratorios *Les Ateliers des Capucins* quienes se nutren de la colaboración ciudadana invitando a los vecinos a que, si tienen un instrumento musical roto, descuidado, sin uso o que ya no vibra, lo donen para devolverle a la vida en forma de escultura instrumental mecánica. Las piezas de madera y metal de una multitud de instrumentos son desmontadas y luego reensambladas para transformarse en extrañas y magníficas criaturas animales con sonido animado que se exponen de manera permanente en el interior de este distrito cultural.

---

**8** El colectivo *Tout still à faire* defiende que los artrópodos representan el 80% de la vida en número de especies: uno de cada cuatro animales es un escarabajo. A pesar de su superioridad numérica, en su mayoría son ignorados, negados y víctimas de la mayor denigración por parte de la población. Estuvieron en el planeta mucho antes que la especie humana y probablemente lo estarán después. Sobre el proyecto creativo que se lleva a cabo en *Les Ateliers de Capucins* denominado *Anima [Ex] Musica* desarrollado por el colectivo *Tout still à faire* [https://www.toutrestefaire.com/anima-ex-musica\\_projet\\_publications.htm](https://www.toutrestefaire.com/anima-ex-musica_projet_publications.htm)

## 4. ARTE PÚBLICO EN LA RUTA DEL TRANVÍA EN BREST

Además de la industria creativa que se aglutina en *Les Atelier des Capucins*, la presencia de arte se pone de manifiesto a lo largo de toda la ciudad a través de las instalaciones que recorren la primera línea del tranvía que se ha construido en Brest.

Béatrice Simonot-Kerbrat, crítica de arte que ostenta el cargo de presidenta del comité de expertos para el acompañamiento artístico del tranvía de Bret metrópoli océano, en una entrevista señaló que el recorrido del tranvía en la ciudad estaba jalonado de obras de arte en todo su itinerario, esto es, en el espacio público porque así se venía a reforzar el sentimiento de pertenencia a Brest. El propósito no era otro que conectar los distritos periféricos con el centro a través de instalaciones artísticas promoviendo la diversidad social y cultural en la ciudad. Las diferentes obras artísticas que acompañan al tranvía en su recorrido forman parte del paisaje urbano como hitos que transmiten significados a la población y construyen un vínculo identitario.



**Figura 5.**

Obras que jalonan el itinerario del tranvía de Brest. De izquierda a derecha en la fila superior son 'L'arbre empathique' de Enric Ruiz Geli; 'Recouvrance' de Marcel Van Thienen; 'Data Horizon' de Sylvie Ungauer y 'Le Générateur de Recouvrance' de Pierre Di Sciullo. En la fila inferior son otra perspectiva de la realizada por Di Sciullo; 'Arbre à palabres et pavots' de Bénédicte Klène y 'Les Jetées' de Didier Faustino.

Fuente: N. Juan

Así, el arte urbano ocupa un lugar preponderante en el territorio metropolitano de Brest a través de diferentes obras, permanentes o efímeras. Todas han sido diseñadas para integrarse en edificios, plazas, *boulevares* y avenidas, es decir, en los espacios públicos. Se trata de un proceso en el que ciudadanos, artistas, arquitectos y urbanistas contribuyen de manera progresiva al enriquecimiento del patrimonio nacional. Esta línea de instalaciones de arte ha sido posible mediante encargos públicos derivados por el 1% cultural (aunque esta medida no era obligatoria por ley ya que las obras del tranvía no entraban en este porcentaje) pero también por iniciativas privadas. Esta política cultural ha permitido crear un verdadero recorrido artístico que está perfectamente señalizado y cuenta, obviamente, con sus propias cartelas identificativas. Se trata sin duda de una apuesta cultural también en el espacio público para favorecer el encuentro entre la creación artística y la población, con el fin de apoyar la transformación del paisaje urbano a través de la presencia de arte en el espacio público.





**Figura 6.** Plano del recorrido de las obras de arte que siguen la línea del tranvía en Brest. Fuente: Folleto editado por *Brest métropole océano communauté urbaine. L'art en ligne. Dix oeuvres le long de la première ligne du tramway*. Concepción gráfica Burno Pia

## 5. CONCLUSIONES

De este modo, a partir de todo lo señalado anteriormente, en esta área de Brest se han desarrollado a lo largo del tiempo una serie de realidades tanto históricas como circunstanciales que han provocado que se sucedan diferentes escenarios en un mismo lugar. La ciudadanía ha sido un factor imprescindible para no sólo dotar de un uso cultural a esta antigua área industrial -a partir de su transformación arquitectónica y urbanística desde 2005- sino para mantenerla viva en el tiempo desde el año 2017 en el que empezó a dotarse de un semillero de propuestas culturales destinado tanto a los habitantes de Brest como a todas las personas que se sienten atraídas por lo que se produce en su interior. En la actualidad, *Les Atelier de Capucins* albergan un verdadero hervidero de establecimientos dedicados al diseño, estudios, workshops e infinidad de propuestas creativas donde no falta una variada oferta de ocio de todo tipo (rocódromo de diseño incluido). En definitiva, un distrito cultural tan novedoso como palpitante que, aunque pudiera seducir simplemente por el escaparate de todo lo que vemos hoy, interesa mucho más cuando se conoce la memoria que hay detrás de este lugar.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

---

- AUFFRET, J.L. (2007). *De Brest meme au grand Brest*. Cloitre Imprim.
- CASTEL, S. (1932). “Brest, Étude De Géographie Urbaine” en *Annales de Bretagne*, 1932, 1 de enero, pp. 166-169.
- LEPAGE, Jean-Denis G.G. (2009). *Vauban and the French Military Under Louis XIV: An Illustrated History of Fortifications and Strategies*. North Carolina, McFarland & Company.
- LORENTE LORENTE, J.P. y JUAN GARCÍA, N. (2021a), “El Quartier de la Création en l’Île de Nantes ¿Antítesis del modelo Guggenheim-Bilbao?” en *Arte y Ciudad*. nº 19, 2021, pp. 27-56.
- LORENTE LORENTE, J. P. y JUAN GARCÍA, N. (2021b), “Procesos artísticos participativos y colaborativos en los distritos culturales de Burdeos y Nantes” en *Arte y políticas de identidad*, nº. 25, pp. 205-224.
- NORA, P. (1992). *Los lugares de la memoria*. París: Gallimard.
- ZIMMERMANN, A. (2012). “Bruits de ville: Brest. Le nouveau tramway: un parcours” en *Urbanisme*, nº 386, p. 9.



## ANASTILOSIS DE UN LUGAR: MORFOLOGÍA TERRITORIAL DIACRÓNICA (2017-1938) Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL PARDO RUBIO – CERROS ORIENTALES DE BOGOTÁ

**Liliana Fracasso**

*Accademia di Belle Arti di Venezia y Red de lo patrimoniable Bogotá.  
Miembro de HolosCi(u)dad(e).  
lillifracasso@gmail.com*

**Jeffer Chaparro Mendivelso**

*Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá)  
jchaparro@unal.edu.co*

### INTRODUCCIÓN

El artículo indaga la relevancia de la morfología del territorio y de la identidad narrativa para comprender los procesos diacrónicos y repensar el patrimonio cultural. El caso de estudio es el Pardo Rubio, un área de Bogotá ubicada en zona de alto valor urbanístico, habitada por grupos sociales de ingresos bajos. La combinación de elementos de análisis morfológico y cualitativo dan cuenta de las formas de apropiación social del lugar, tanto en la construcción simbólica - explorados a partir de prácticas artísticas colaborativas - como factual. Como un dispositivo narrativo que combina la reconstrucción territorial diacrónica geohistórica, las acciones de los habitantes y sus relatos, el artículo construye con la yuxtaposición de los fragmentos de información la anastilosis del área de estudio. Se pone así de manifiesto las potencialidades de una

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

metodología mixta que ofrece grandes posibilidades para la comprensión colaborativa del patrimonio cultural local.

## 1. APROXIMACIÓN

---

Los territorios cambian, mutan y se modifican constantemente. Lo duradero y lo efímero se entrecruzan para crear lugares (Capel, 2003) y *tras*-lugares (Fracasso, 2016a) es decir, espacios compuestos de rastros y huellas, que se caracterizan en términos perceptivos y cognitivos, aun cuando las prácticas se esfuman y queda la memoria de lo ocurrido. Lo efímero y lo permanente son aspectos muy importantes para comprender los territorios, pero en la academia y en los campos científicos del conocimiento ligados a las cuestiones espaciales, se tiende a valorar y a indagar más lo permanente, limitando y hasta despreciando lo efímero. Desde un punto de vista complejo, el territorio y sus distintas expresiones morfológicas, pueden ser efímeras o permanentes, dependiendo de los referentes (Chaparro, 2006).

Si consideramos lo efímero como expresión de lo inmaterial y lo permanente como expresión de lo material, aspectos relacionados íntimamente con el territorio, estos adquieren un significado específico en materia de preservación del patrimonio cultural. La política prioritaria de la UNESCO se basa principalmente en los elementos históricos y en el patrimonio cultural que se encuentran en situación de mayor riesgo (UNESCO, 1972). La importancia cultural del patrimonio se substancia en la componente histórica e historiográfica, asimismo, en los valores materiales y económicos que inciden fuertemente en el desarrollo de la cultura contemporánea. La dimensión inmaterial del patrimonio cultural (UNESCO, 2003) queda en una franja secundaria respecto al material a causa de la dificultad para su tratamiento y conservación, o a la dificultad de cuantificar su valor como recurso cultural.

Alimentar una visión crítica acerca de los procesos de patrimonialización de los valores territoriales en hábitat popular, es la principal motivación que nos lleva a utilizar la categoría “patrimoniable” (Fracasso y Cabanzo, 2020) cuando nos referimos al patrimonio (material, inmaterial y natural) que está presente en el mundo ordinario. Lo patrimoniable consiste en el valor de contexto, que principalmente los habitantes de un lugar son capaces de reconocer. La exploración, reconocimiento y valoración colaborativos

del patrimonio cultural puede darse eficazmente por medio de prácticas artísticas, para potenciar la gobernabilidad territorial y patrimonial, impulsando de abajo hacia arriba, el desarrollo local, considerando puntos de vistas estético, ético y cognitivo de sus habitantes, en beneficio de toma de decisiones responsables.

Para las organizaciones designadas a la protección del patrimonio de la nación, el patrimonio cultural significa todo lo que el discurso hegemónico reconoce como valor. Lo *patrimoniable*, por el contrario, representa todo lo que queda por fuera de dicho discurso, que pertenece al hábitat popular y que lleva en sí un “principio de esperanza” (Fracasso, 2016b).

Si, consideramos las categorías de efímero y permanente en relación con el arte, la comprensión de la primera categoría queda también en este caso más difícil de comprender. Sigue siendo predominante la idea de arte como expresión de la eternidad, universalidad, creación material de un artista genio, que se contempla por su belleza. No obstante, existe también el arte que presenta un cierto desencanto con respecto a la materialidad (Lucy Lippard), que se mueve en un campo expandido (Rosalind Krauss), que valora lo contextual (Paul Ardenne), lo dialógico (Grant Kester) lo relacional (Nicolas Bourriaud) y nuevas concepciones de arte público (Suzanne Lacy), menos monumentales o conmemorativas y más “callejera” (arte urbano).

## 2. OBJETIVOS Y ÁREA DE ESTUDIO

---

La motivación central de esta pesquisa es indagar, en una zona de Bogotá que genéricamente se denomina Pardo Rubio, cómo lo efímero y lo permanente se entrecruzan –tanto en las expresiones artísticas como en las vivencias de la gente de barrio– y conjuntamente definen la morfología del territorio y los significados atribuidos. También, arrojar algunas luces para discutir el patrimonio, como perspectiva más ortodoxa, en relación con lo *patrimoniable* (Fracasso, 2016b), visto este último desde una entrada o propuesta más bien heterodoxa y fluida, donde las apuestas no logran concretarse con los cánones hegemónicos y dominantes.

El área de interés se encuentra en la franja de los cerros orientales de Bogotá, ubicada entre las quebradas Arzobispo, al sur, y Las Delicias, al norte, en el costado occidental, y la divisoria de aguas hacia el oriente. Se asocia a una porción de la Unidad de Planea-







**Figura 3.** Habitar los bordes. Fuente: L. Fracasso

memoria de sus habitantes y que podemos considerar *patrimoniable*? A partir de los relatos y testimonios de los habitantes y de las prácticas artísticas que se viven en los barrios ¿es posible un trabajo de anastilosis?

### **3. MATERIAL, METODOLOGÍA Y MÉTODOS**

---

Anastilosis es un término de la arqueología, que procede del griego antiguo, “nuevo” y “erigir una estela o un edificio”. Este término indica una técnica de reconstrucción por el que un edificio o monumento en ruinas se restaura utilizando los elementos arquitectónicos originales en el mayor grado posible (ICOMOS, 1964, art. 15). Es decir, que el anastilosis puede implicar el desmontaje y la reconstrucción de la estructura utilizando los métodos y materiales originales. Tomamos en préstamo este término para indicar el prudente trabajo de “reconstrucción” que hemos realizado a partir de los fragmentos

encontrados, relativos tanto a la historia de este territorio como de su gente, fracciones que no siempre resultan en conexión, y que a menudo faltan y, por consiguiente, quedan substituidos con elementos modernos o contemporáneos.

Nuestra apuesta metodológica se ha apoyado teóricamente en las propuestas de Horacio Capel (Capel, 2002) (Capel, 2005) (Capel, 2013) y de Milton Santos (Santos, 1996) (Santos, 2000), al igual que en la aproximación territorialista de Alberto Magnaghi (Magnaghi y Paloscia, 1992, Magnaghi, 2001, Magnaghi, 2013), y la explicación de los procesos de territorialización de Angelo Turco (Turco, 2010a) (Turco, 2010b) (Turco, 2014). El componente metodológico procedente de la investigación basada en las artes se apoya principalmente en los estudios de Patricia Leavy (Leavy, 2009), de J. Garry Knowles y Ardra L. Cole (Knowles y Cole, 2008) y en el método que se fundamenta en las artes. Dicho método concierne al ser, la subjetividad y la autobiografía y las diferentes formas representacionales. Las historias, relatos, imágenes, sonidos, componentes sensoriales, resonancia de las prácticas, entre otros aspectos, que son de naturaleza efímera y que son propios de este tipo de investigación basada en las artes, son también generadores de evidencias empíricas que contribuyen a la comprensión, interpretación y reconstrucción de lo permanente.

Con respecto a los materiales y métodos destacamos que, en el área de estudio, la reconstrucción morfológica para el año 1938 se soportó en el análisis de fotografías aéreas de la época, que se encuentran entre las primeras líneas de vuelo realizadas para Colombia y para Bogotá, ostentando así información objetiva y tangible de las expresiones espaciales del momento. Aquí se realizó una transposición temporal de los actuales barrios catastrales, lo cual permitió identificar y ubicar espaciotemporalmente los principales rasgos de los cambios morfológicos y sus evidencias. Para estos dos referentes temporales (1938-2017) se integraron y compararon las fuentes mencionadas a partir de un sistema de información geográfico (SIG) (se utilizó *Arc Gis*, versión 10.0), el cual permitió superponer bases de datos georreferenciadas, en especial asociadas a las vías, los barrios catastrales y los drenajes. En la parte final se incluye el análisis e interpretación de un mapa de inicios del siglo XIX, el cual permitió realizar algunas inferencias importantes sobre el pasado de la zona con una distancia temporal de un poco más de dos siglos.

En cuanto al análisis de la morfología del territorio para el contexto actual, que hemos ubicado temporalmente para los años 2014 a 2017, está definido por la descripción y el análisis de sus principales rasgos estructurales, concretados en relación con las vías, las

manzanas, los lotes, los edificios y las grandes construcciones, los usos y los aspectos ambientales centrales. Este segmento fue elaborado a partir de la consulta de información geoespacial, en especial imágenes de satélite para los años 2014 y 2017, en conjunto con observaciones directas a partir de recorridos en el terreno en distintos momentos.

Las prácticas artísticas, en cambio, nos arrojan información de tipo cualitativo que se consiguieron a lo largo de un proceso de investigación-creación plurianual (desarrollado desde el 2015 hasta el 2020<sup>1</sup>) orientado al reconocimiento de lo *patrimoniable* en hábitat popular. Concebidos como dispositivos narrativos, las prácticas artísticas se desarrollaron a partir de un ciclo de laboratorios de co-creación que involucraron líderes y lideresas de la localidad, ancianos, mujeres, jóvenes estudiantes y artistas urbanos.

En dichos laboratorios se realizaron mapas mentales y de las emociones, caminatas, fotografías, fotointerpretación y relatos, juegos, grafiti, bailes folklóricos, *placemaking* a partir de tomas culturales, break dance, obras de *apropiaciónismo*, performance, rap, derivas, *happening*, diseño de experiencias, utilizando el lenguaje audiovisual para el registro. Algunas de las obras o registros se encuentra en la página del proyecto [www.reddelopatrimoniable.net](http://www.reddelopatrimoniable.net) y representan una importante contribución al análisis cualitativo y al mapeo no convencional del territorio.

En el Pardo Rubio entre el 2015 y 2018, fueron capturados los registros audio y audiovisuales del contexto y de las prácticas sociales y artísticas realizadas por unos habitantes del barrio. Los relatos que acompañan las acciones artísticas y los encuentros culturales capturados en el trabajo de campo fueron transcritos y sometidos al análisis del discurso. La codificación y categorización obtenidas sirvieron para el análisis cualitativo (con el uso de Atlas.ti, versión 7.5.4) acorde con el método de la teoría fundamentada (Hernández, y otros, 2014, pp. 472-482). El documental “Lugando: juegos de lugares y lugares en juego” (Fracasso, 2016c) (60 min)– cuya grabación se dio sin guion –como en El hombre de la cámara (1929) de Dziga Vertov, Mikhail Kaufman– incluye un capítulo dedicado al Pardo Rubio y a lo efímero y lo permanente de este lugar.

---

1 Red de lo Patrimoniable, Facultad de Artes de la Universidad Antonio Nariño de Bogotá creada en el marco de los proyectos de investigación-creación códigos. N. 2015027, N. 2017204; N. 2019201, Investigadora principal Liliana Fracasso. Se agradece la Universidad Antonio Nariño.

A título de ejemplo, mencionamos el “Laboratorio de Memoria Visual Juvenil. Encrucijada de lugares patrimoniales”, entre otros, que se desarrolló en el Pardo Rubio entre el 2017 y 2018. Se trató de un espacio de arte colaborativo dedicado a los más jóvenes que asumió la existencia de una relación significativa entre la memoria y lo patrimonial. Para ello se solicitó a los jóvenes estudiantes distinguir, identificar o asociar por medio de objetos encontrados en una deriva, parecida a la deriva situacionista (Debord, 1956), valores identitarios y *patrimoniales*, interpretados a partir de su propio “mundo de la vida” y de su propia experiencia. En el taller el objeto encontrado en la calle se convierte en el resorte que activa la memoria, los relatos y nos ancla a la realidad territorial. La memoria devela la estructura social, la identidad individual y de grupo, activa un dispositivo para el almacenamiento de información inherente a lo patrimonial. El mapa mental del lugar que cada cual comparte entre los participantes, revela percepciones geográficas, acontecimientos íntimos y colectivos, experiencias que se convierten en conocimiento compartido que permite a estos jóvenes descubrirse como parte de una comunidad que habita territorios vulnerables y valiosos al mismo tiempo (Piedrahita, Fracasso, et. al., 2023).

**Figura 4.** Prácticas artísticas para el reconocimiento de lo patrimonial: obra colectiva de barro.  
Fuente: Red de lo patrimonial. Fuente: L. Fracasso



## 4. ENSAMBLES

---

El ensamble de las dos aproximaciones metodológicas (reconstrucción morfológica e investigación basada en las artes), dan cuerpo en este estudio al proceso de *anastilosis*: *un collage interpretativo que ayuda en la comprensión de la intertextualidad y deja emerger nuevos conceptos, ideas y perspectivas sobre lo patrimoniable*.

Cabe destacar que las nociones de la multitemporalidad en los procesos de construcción territorial, de hibridación espacial en los fenómenos de conformación de los espacios humanizados, asimismo la consideración del territorio como un palimpsesto, son muy importantes para repensar y discutir los conceptos de patrimonio y de *patrimoniable*. Entre las cuestiones más relevantes para esta apuesta metodológica aplicada, se encuentran las discusiones de tinte ontológico sobre la brevedad de lo humano y sus acciones frente a cambios en escalas temporales amplias.

La reconstrucción de las piezas en el proceso de *anastilosis* se organiza a partir de 1) las vías, 2) las manzanas o cuadras, 3) los lotes, predios o parcelas, 4) los edificios y grandes construcciones, que en conjunto permiten aproximarse a 5) los usos del territorio y, a la vez, definen 6) las tensiones ambientales a causa de las mismas transformaciones y las alteraciones del entorno sobre la base física y natural preexistente. A continuación, se proponen pequeños fragmentos de los ensambles, que aluden a los movimientos de poblamiento y despoblamiento que vivió el lugar y, sobre todo, a las luchas de resistencia de la población más pobre.

### *Morfología del territorio en la actualidad (2014-2017): entre la segregación socioespacial y las tensiones propias de un borde urbano de Bogotá*

Las vías son intervenciones técnicas muy potentes, que definen improntas territoriales, huellas y marcas de gran impacto e inercia espacial y temporal (Capel, 2002) (Chaparro, 2006). Para la zona de interés, la carrera 7ª y la avenida Circunvalar son las más relevantes en el área. Estas dos carreras, de manera diferente, definen límites o líneas de fijación funcionales y morfológicas. La trama urbana de la zona aledaña a la carrera 7ª hacia el occidente es bien definida con una tendencia cuasi-rectangular en cuanto a las manzanas. Pero entre ésta y la avenida Circunvalar la forma de las vías, y por consiguiente de las manzanas, cambia sustancialmente, definiendo geometrías irregulares, en ocasiones bastante anárquicas.



**Figura 5.** Prácticas artísticas para el reconocimiento de lo patrimoniales: obra colectiva de arte sonoro en los lavaderos comunitarios. Fuente: Red de lo patrimonial. Fuente: L. Fracasso

La construcción de la avenida de los cerros, es decir la Circunvalar, que fue anunciada a final de 1971, fue motivo de una importante organización de la comunidad (CINEP, 1992), cuyo líder todavía se recuerda, don Absalón Acero. Este líder del barrio El Paraíso luchó con su gente en contra de dicha obra y para una vivienda digna. La avenida se veía, desde el Bosque Calderón hacia los barrios más al sur, como una amenaza a la existencia de los asentamientos populares por la presión urbanística que podía generar, por la intimidación que generaba de desalojo y de *elitización* de los sectores ya edificados. El Comité Pro-Defensa de los Barrios Orientales contribuyó a la historia de las luchas urbanas en Bogotá (Chaparro y otros, 1997).

La irregularidad de las vías tiene efecto estructural en las manzanas que afecta también los lotes y predios ¿Qué aspectos o variables han incidido en esta morfología particular?

Desde nuestra perspectiva son dos asuntos los que han definido esta situación: 1) la pendiente de la zona precisada por los cerros orientales –la montaña–, y 2) las dinámicas



**Figura 6.** Huellas de derivas y memorias juvenil. Fuente: Red de lo patrimoniable Obra colectiva realizada con rayograma

geo-históricas de conformación del territorio y los usos que han hecho parte de su devenir multitemporal. El primer aspecto es físico-natural, el segundo es social, de apropiación técnica y artificial. La cuestión de la fisiografía es estructural, mientras que las formas de apropiación socioambiental se han ido construyendo paulatinamente, en especial, a partir del cambio de uso de la zona, pues desde finales del siglo XIX y durante el tránsito del siglo XX, el área pasó de ser utilizada para la explotación de materiales de construcción (ladrillera o chircales) hacia una zona residencial que paulatinamente se ha ido consolidando.

Muchos habitantes mayores fundadores del barrio nos contaron que llegaron en el Pardo Rubio cuando todavía había chircales ya en desuso y hornos, que ya no funcionaban para la cocción de los ladrillos artesanales (Chivita, 2016). Los lotes donde se asentaron los primeros pobladores del barrio Pardo Rubio eran de propiedad de la familia Pardo que fue vendiendo poco a poco su propiedad empujando así la urbanización cada vez más hacia la parte alta de la loma. El dueño de la tierra, de acuerdo con sus negocios

y conveniencia, cambiaba de lote a las familias reconstruyéndoles la casa con los mismos metros cuadrados. La cesión de los lotes sirvió para pagar las cesantías de treinta años de trabajo, cuando las ladrilleras de Alejandro Pardo y Eduardo Pardo cerraron (Chaparro y otros, 1997).

La expansión urbana de Bogotá hacia el norte por el eje de la carrera 7ª ya existía a inicios del siglo XX y se intensificó luego del trágico acontecimiento político denominado el Bogotazo en 1948. En cambio, la expansión hacia los cerros fue jalonada por el loteo de los barrios que, como ya lo mencionamos, fueron chircales y canteras, también hacia mediados del siglo XX. Pero luego la construcción de la Avenida Circunvalar, en especial durante la década de 1980 (SDP Secretaría Distrital de Planeación de Bogotá, 2017), se fue consolidando la urbanización, especialmente la de corte residencial.

En cuanto a los usos residenciales, es posible señalar que la zona posee fuertes rasgos de segregación socioespacial, pues ostenta barrios consolidados con edificaciones de calidad y con diseños planificados, lo cual incluye desde casas hasta edificios de vanguardia, pero también existen barrios de corte marginal y popular, de autoconstrucción, con características orgánicas en cuanto al diseño y las técnicas constructivas.

El asunto del agua es muy importante en la zona, pues por los procesos de condensación, por la presencia de vegetación, y la recarga de acuíferos en las zonas más altas del páramo, la oferta hídrica es considerable, de tal manera que en épocas de poca lluvia muchos de los drenajes pequeños no se secan, pero en las épocas húmedas se pueden presentar desbordamientos y pequeños represamientos que también se erigen como dispositivos amenazantes. Nuestra zona de estudio es un área con buena oferta hídrica, lo cual la hace estratégica hacia futuro en un contexto de cambio climático con tendencia al sobrecalentamiento.

No obstante, el acceso al agua por parte de los habitantes de este sector fue parte de la lucha histórica para subsistir y no faltaron hechos heroicos, que llaman en causa de nuevo la figura del líder don Absalón Acero. El barrio Pardo Rubio tenía acceso al agua por medio de unas pilas. Los habitantes bajaban en burros desde este barrio hasta las pilas; el agua que se cargaba se utilizaba únicamente para la alimentación. El agua para lavar se proveía de la quebrada en la actual calle 65 o en el río Arzobispo, que bajaba en la calle 39.

En el barrio El Paraíso, se construyó el primer acueducto comunitario para suplir las necesidades de los habitantes. Los trabajos se iniciaron en 1962 y fueron llevados a cabo colectivamente. La construcción de la represa se realizó en concreto, tendiendo 520 metros de tubería, en el Cañón del Frailejón, con alrededor de 250 metros de profundidad. La población del barrio hizo aportes económicos para la construcción de la represa, que duró cinco años. La represa fue inaugurada el 16 de abril de 1967. Fue don Absalón quien tramitó la averiguación de la potabilidad del agua, asimismo, gestionó los recursos que hicieron posible la construcción de la represa, una vez finalizada la fase de estudio. A tal fin, el líder contactó a la embajada de Estados Unidos, para solicitar ayuda en la compra del material. Consiguió la tubería y el transporte de esta hasta su destino mientras la comunidad, bajo su coordinación, se encargó de colocarla, a modo de una verdadera epopeya (Cedeño, 2016).

### *Morfología del territorio para el año 1938: la explotación de la naturaleza y de los humanos en la periferia de la Bogotá con cara de pueblo*

El sector de los cerros orientales de interés formaba parte de la periferia de la Bogotá de inicios del siglo XX. Por ello, sostenía relaciones funcionales concretas, en especial como despensa de materiales para la construcción y ampliación de la ciudad central y de algunos núcleos urbanos dispersos. Planteado de otra forma, aunque esta zona de los cerros orientales estaba cerca a Bogotá, era un área de extracción de materiales y de explotación laboral, con las correlativas problemáticas ambientales asociadas (Chaparro, 2006, pp. 191, 192)

Muchos de los caminos definidos para explotar la naturaleza luego derivaron y mutaron en las vías para los futuros barrios, sus manzanas y lotes o parcelas. La explotación del subsuelo dio paso a la urbanización.

Para este momento la carrera 7ª, o carrera Santander ya estaba completamente definida, en gran medida porque fue camino Real, y mucho antes el camino aborígen ancestral (Chaparro, 2006 p. 189). Muy probablemente es uno de los caminos más antiguos de esta parte de lo que hoy es Colombia, pues hay suficiente evidencia que permite asumir que los asentamientos aborígenes Chibchas y Muiscas (Rodríguez, 2001) de este flanco del altiplano estaban articulados y conectados por esta vía, desde muchos siglos atrás de la incursión de los españoles y europeos.

La morfología de la zona de estudio en 1938, sin poder entrar aquí en los detalles, estaba definida de forma estructural por las actividades ligadas a sacar materiales para la construcción y la elaboración *in situ* de manufacturas asociadas, como ladrillos y tejas (Martínez, 2015). En términos areales, la coincidencia de las vías de 1938 destinadas a la extracción en comparación y la malla vial actual y la disposición de las manzanas excede un sesenta por ciento.

## 5. CONCLUSIONES

---

La metodología utilizada para la investigación territorial del Pardo Rubio entrecruza elementos propios del análisis morfológico y de investigación basada en las artes. Las prácticas artísticas y culturales registradas y vividas de forma experiencial, tanto por la comunidad como por los investigadores alimenta la tríptica perspectiva de lectura: procesos de territorialización, control material del territorio, componente organizativa y simbólica.

Los tejidos socio-territoriales del Pardo Rubio, bajo el prisma de la morfología territorial y la anastilosis, son inmensamente valiosos y ricos, más allá de la generalidad absurda que asume como relevante solo lo que se considera patrimonio desde el punto de vista oficial. En esta línea de ideas, el cruce de metodologías mixtas e híbridas permiten un proceso de anastilosis o *collage* interpretativo para la comprensión de la intertextualidad, ofreciendo grandes posibilidades para el análisis de la complejidad territorial y revelando nuevos conceptos, ideas y perspectivas sobre lo patrimoniable.

La construcción, tanto simbólica como factual, del territorio del Pardo Rubio durante el siglo XX, las formas de apropiación social, a modo de vaivén entre lo familiar y lo colectivo, son un referente muy relevante de cómo a partir de acciones efímeras continuas, que hoy en día se extienden y siguen, va fluyendo lo patrimoniable, pues la zona está en constante re-construcción, re-creación, re-conocimiento y re-tensión. Lo patrimoniable que se revela por medio de dichas prácticas, representa los esfuerzos diarios para reinventarse la existencia, las acciones de re-territorialización y de re-significación de lo cotidiano.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

---

- CAPEL, H. (2002). *La morfología de las ciudades. Volumen I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Serbal.
- CAPEL, H. (2003). Lo efímero y lo permanente, o el problema de la escala temporal en geografía. En H. Capel. *La cosmópolis y la ciudad. Barcelona* (pp. 35 – 83). Serbal.
- CAPEL, H. (2005). *La morfología de las ciudades. Volumen II. Aedes facere: técnica, cultura y clase social en la construcción de edificios*. Serbal.
- CAPEL, H. (2013). *La morfología de las ciudades. Volumen III. Agentes urbanos y mercado inmobiliario*. Serbal.
- CEDÉÑO, M. (2016). Absalón Acero, líder en las comisuras urbanas. Informe de investigación. *Proyecto de investigación Prácticas artística experienciales para el reconocimiento de lo patrimoniable en Colombia*. Cod. n. 2015027, Facultad de Artes, Universidad Antonio Nariño.
- CINEP. (1992). *Zozobra*, Documental VHS-500, 1 videocasete (30 min.).
- CHAPARRO, J. (2006). Construcción territorial del patrimonio en Bogotá: el Centro Histórico y el humedal de Córdoba. En A. Parias y D. Palacio. (Eds.). *Construcción de lugares-patrimonio. El Centro Histórico y el Humedal de Córdoba en Bogotá* (pp. 173-236). Externado de Colombia.
- CHAPARRO, J., MENDOZA, D. Y PULIDO, B. (1997). *Un siglo habitando los cerros. Vidas y milagros en el cerro del Cable*. Alcaldía Local de Chapinero.
- CHIVITA, M. (2016). Archivos digitales de entrevistas. *Proyecto de investigación Prácticas artística experienciales para el reconocimiento de lo patrimoniable en Colombia*. Cod. n. 2015027. [entrev.] Heiler Torres. 03 de marzo de 2016.
- DEBORD, G. (novembre 1956). Théorie de la dérive. *Les Lèvres nues*, n. 9.
- FRACASSO, L. (2016a). El lugar inquieto. Arte y ciudad en la red. Visibilizar y resignificar el tras-lugar. en L. Amaral (Ed.). *Cartografías artísticas e territórios poéticos*. (pp.149 – 179). Fundação Memorial da América Latina.

- FRACASSO, L. (2016b). Lo “patrimoniable”: utopías concretas, prácticas artísticas y hábitat popular y hábitat ancestral contemporáneo. En N. Benach, M. Hermi Zaar y M. Vasconcelos P. Junior (eds.). *Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro. Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*. Universidad de Barcelona.
- FRACASSO, L. (2016c). Lugando: juegos de lugares y lugares en juego. Documental 60 min, Productor VCTI-Universidad Antonio Nariño- Independencia Grita (Ed).
- FRACASSO, L., CABANZO, F. (2020). Lo “patrimoniable”: el patrimonio cultural de lo cotidiano. En A. Alonso Navarrete y M. Castellanos Arenas, (coords). *Paisajes patrimoniales. Resiliencia, resistencia y metrópoli en América Latina. II. Entre la teoría y el método* (pp. 48-67). Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C. Y BAPTISTA, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. McGraw Hill.
- ICOMOS. (1964) art. 15. *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios*. Carta de Venecia.
- KNOWLES, J. G., A. L. COLE. (2008). *Handbook of the Arts in Qualitive Research. Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Sage Publications.
- LEAVY, P. (2009). *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*. Guilford Press
- MAGNAGHI, A. (2001). Una metodología analítica per la progettazione identitaria del territorio Rappresentare i luoghi. *Metodi e tecniche*. Alinea editore.
- MAGNAGHI, A. (2013). Reterritorializzare il mondo. 2013, Ritorno alla Terra, numero speciale di Scienze del territorio. *Rivista della Società dei territorialisti*, University Press.
- MAGNAGHI, A., PALOSCIA, R. (1992). *Per una trasformazione ecologica degli insediamenti*. Franco Angeli.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, M. P. (2015). Conformación de barrio en Pardo Rubio en la UPZ 90 de Bogotá mediante la memoria histórica del adulto mayor. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología Bogotá.

- MARTÍNEZ, M. (2015). Conformación de barrio en Pardo Rubio en la UPZ 90 de Bogotá mediante la memoria histórica del adulto mayor. Tesis de pregrado en Sociología. Pontificia Universidad Javeriana.
- PIEDRAHITA, S., FRACASSO, L., VIDAL RUBIANO R. A., MONCADA L. (2023). Memoria senso-perceptual: la contribución de las prácticas artísticas al estudio de lo patrimoniable. *Arkitekturax* Vol. 6 Núm. 6  
DOI: <https://doi.org/10.29097/26191709.380>
- RODRÍGUEZ, J. (Ed.) (2001). *Los Chibchas. Adaptación y diversidad en los Andes Orientales de Colombia*, Universidad Nacional de Colombia.
- SANTOS, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos Tau.
- SANTOS, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo, razón y emoción*. Ariel.
- SDP Secretaría Distrital de Planeación de Bogotá. 2017. SINUPOT. SDP.
- TURCO, A. (2010a) *Configurazioni della territorialità*. Franco Angeli.
- TURCO, A. (2010b). Figuras narrativas de la geografía humana. En A. Lindón y D. Hiernaux (directores). *Los giros de la Geografía Humana*. (pp. 91-119). Desafíos y horizontes.
- TURCO, A. (2014). *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*. Unicopli.
- UNESCO (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. 16 de noviembre.
- UNESCO (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. 17 de octubre.

## LOS FESTIVALES DE MÚSICA EN ARAGÓN: TRANSFERENCIA DEL CONOCIMIENTO Y PROMOCIÓN DEL TERRITORIO RURAL

**Carmen M. Zavala Arnal**

*Universidad de Zaragoza. Miembro del OAAEP y del IPH  
czavala@unizar.es*

### INTRODUCCIÓN

La cultura y el patrimonio son un motor de desarrollo fundamental de los territorios, y un elemento de identidad que cohesionan los grupos sociales. En este sentido, los festivales de música son un producto turístico-recreativo complementario al desarrollo cultural, social y económico, especialmente en los entornos rurales, en los que la despoblación tiene un impacto negativo en la demografía, el entorno natural y la calidad de vida (Díaz, 2000).

Los festivales de música constituyen uno de los fenómenos culturales más atractivos en la actualidad, con un considerable crecimiento en los últimos 20 años y particularmente, en el año 2023, tras el parón producido por la pandemia del Covid-19. Este incremento en las últimas décadas, independientemente del género musical al que se dediquen, puede deberse a múltiples factores relacionados con el aumento de demanda de los festivales: mayores rentas y nivel educativo, tiempo de ocio, heterogeneidad del turismo cultural musical; así

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11



**Figura 1.** Festival SonNa en la edición de 2022 (provincia de Huesca).  
Fuente: Diputación Provincial de Huesca

con su mayor oferta, debido a menores costes por infraestructuras fijas, mayor implicación de instituciones públicas, políticas de desarrollo local y regional, rentabilidad económica y consiguiente reducción de precios al público, así como especialización en géneros musicales que atraen a determinados grupos sociales (Devesa, 2019: 2). Como eventos culturales, no sólo tienen una misión de difusión y preservación del patrimonio inmaterial, sino de proyectarlo al futuro de cara a nuevas interpretaciones (Díaz, 2000, 69-70). También, dependiendo de la temática musical a la que se acogen, de mostrar las tendencias de música de actualidad y vincularlas de alguna forma con el territorio.

En el caso de los festivales de música celebrados en entornos rurales, estos abren una posibilidad más de que los territorios tomen distancia con el tradicional imaginario colectivo de que son espacios aislados y decadentes, y que solo conseguirían la supervivencia a través de su propia población o de nuevos grupos que llegaran a reproducir los modos propios de la vida rural (Martínez, Sanz e Iso, 2023).

Por otro lado, el impacto de los festivales de música trasciende los beneficios señalados ya que brindan la posibilidad de experimentar, negociar y cuestionar en cierta forma las nociones de lugar, comunidad, identidad a partir de la socialización, mostrándose en ocasiones como espacios de reivindicación, más allá de la cohesión identitaria. Desde el punto de vista del público, permiten además la interacción entre personas que de otra forma no coincidirían, ya sean de una comunidad local concreta o de intereses más diversos. Aunque estos encuentros iniciales fueran breves, pueden conducir a posteriori a un intercambio de bienes, servicios y conocimientos, que luego puedan formar nuevas redes en el futuro (Duffy y Mair, 2021). Más allá de esto, pueden colaborar a transmitir, preservar y generar conocimiento musical al público autóctono y visitante, e irradiarlo a su vez a otros espacios de socialización o aprendizaje, a través de la transferencia del conocimiento. En este sentido, entre los indicadores del impacto cultural de los festivales en un territorio, además de la diversidad cultural, la creación de nuevos públicos e identidades, la calidad de la oferta y el grado de satisfacción, se encuentra la presencia de formación y educación no formal, por las oportunidades de aprendizaje que se generan (Devesa, 2019: 13-14).

En la comunidad autónoma de Aragón, la oferta de festivales de música en el ámbito rural ha ido creciendo exponencialmente, y cabe destacar su diversidad temática en relación a los géneros musicales y sus públicos, así como a la variedad de sus emplazamientos. Además, algunos de ellos se encuentran vinculados a cursos de música o talleres didácticos, lo que constata la vocación de generación de conocimiento en determinados casos.

## **1. DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO Y METODOLOGÍA**

---

Los estudios sobre festivales culturales y/o musicales son relevantes para un conocimiento más profundo sobre los vínculos entre personas y lugares. La investigación sobre estos eventos se ha centrado preferentemente en indagar sobre su impacto económico, si bien también existen otros sobre el impacto social y cultural que producen (Duffy y Mair, 2021). Los estudios sobre festivales celebrados en espacios rurales se han ido también sucediendo en los últimos años. Respecto a estos, se ha considerado cierta difuminación entre los límites de lo urbano y regional y/o rural, no en el sentido físico sino en el conceptual: los festivales son en ocasiones una extensión de un evento urbano a otros entornos por el tipo de consumidores procedentes de las ciudades (Querol y Ginés, 2021: 7).

Los criterios para calificar un evento como “festival de música” fuera del entorno urbano parte de consideraciones genéricas que se adaptan en este caso a la temática seleccionada, la musical, y son los siguientes: uso de la palabra “festival” (se excluyen por tanto ciclos, encuentros, ferias, certámenes y jornadas), inclusión de un concepto musical en el nombre del evento o bien en la descripción del mismo, tener una duración superior a un día y ofrecer varias actuaciones musicales, ser de carácter regular durante más de un año o edición, que la última edición se lleve a cabo a lo largo del año 2023, ser celebrado en el espacio rural o en localidades de menos de 8.000 habitantes (ámbito regional), y difundir y/o generar conocimiento sobre géneros o aspectos de la cultura musical. En otros estudios, se considera que los festivales rurales han de responder a aspectos de cultura local y ser un punto inusual de encuentro para personas con una actividad cultural específica o de una identificación sub-cultural concreta (Gibson y Stewart, 2009: 6). Esto último enlaza de manera directa con la naturaleza de los festivales, sin embargo, no se considera la temática local como requisito sino la vinculación con el espacio donde se llevan a cabo. Los límites, por tanto, se refieren en el caso de este estudio a cuestiones demográficas y de ubicación, ya que lo que se analiza no son los “festivales rurales de música” sino los “festivales de música en el entorno rural”. De esta forma, además de las cuestiones citadas, en este estudio se excluyen los festivales de música celebrados en las capitales de las tres provincias aragonesas, así como aquellos llevados a cabo en cabezas de comarca o localidades de más de 8.000 habitantes como son Jaca, Sabiñánigo, Barbastro, Monzón, Zuera, Tarazona, Calatayud o Alcañiz.

Entre algunos indicadores mensurables citados en otros estudios específicos, se encontrarían en el número de cursos de formación y talleres organizados en cada festival, el número de participantes en los talleres y su relación con cuestiones demográficas (edad, género, procedencia, etc.), el número y tipo de instituciones educativas implicadas, así como el número de profesores que colaboran en las actividades y su especialidad (Devesa, 2019: 13), a los que deberíamos añadir el tipo de actividades didácticas en relación con determinados contenidos musicales (instrumentos musicales, géneros musicales, expresión musical, etc.). Sin embargo, no se trata este propiamente de un estudio de caso, de lo que se ocupan algunos de los citados estudios, entre los que cabe también citar el dedicado al análisis de los perfiles entre el público asistente al Festival Internacional de las Culturas “Pirineos Sur” (Lanuz, Sallent de Gállego) (Barlés, Abella y Mur, 2012), sino de un análisis genérico de tipo cuantitativo sobre el número de festivales, tipos de espacios, si programan exclusivamente música, a qué géneros musicales se dedican así como el tipo de actividades formativas

o didácticas que ofrecen. Estos cuentan en mayor o menor grado con algún tipo de apoyo financiero, ya sea institucional (instituciones públicas locales, comarcales, provinciales, autonómicas), de entidades sin ánimo de lucro o privadas y/o de asociaciones culturales.



**Figura 2.** Festival “Pirineos Sur” (Lanuzá, Huesca). Fuente: <https://pirineos-sur.es/el-festival/espacios/>

## **2. ANÁLISIS DE LOS FESTIVALES DE MÚSICA EN ARAGÓN EN EL ENTORNO RURAL**

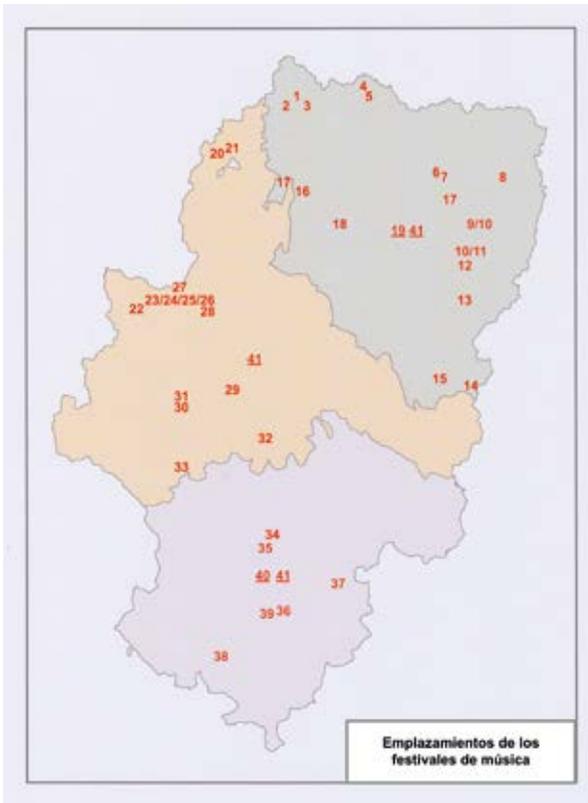
Con los criterios expuestos anteriormente, se han contabilizado un total de cuarenta y un festivales de música en el entorno rural en la comunidad autónoma de Aragón (se incluye denominación, localidad y comarca):

- 1.** Festival de Música y Cultura Pirenaica (PIR). Aragiús del Puerto (comarca de la Jacetania, Huesca).
- 2.** Festival Internacional en el “Camino de Santiago”. Varios emplazamientos en la comarca de la Jacetania, Huesca.
- 3.** Festival “Pirineos Classic” & Jazzetania (primavera). Canfranc y Castiello de Huesca (comarca de la Jacetania, Huesca).
- 4.** “Pirineos Sur”. Festival Internacional de las Culturas. Sallent de Gállego, Lanuzá (comarca de Alto Gállego, Huesca).

5. Festival "Tocando el Cielo". Panticosa (comarca de Alto Gállego, Huesca).
6. Festival "Castillo de Aínsa". Aínsa (comarca de Sobrarbe, Huesca).
7. Pirineos Jazz Festival. Aínsa y Morillo de Tou (comarca de Sobrarbe, Huesca).
8. Festival de la Ribagorza "Clásicos en la Frontera". Varios emplazamientos en la comarca de la Ribagorza, Huesca.
9. Jazz'n Graus, Graus (comarca de la Ribagorza, Huesca).
10. Nocte. Festival de las Artes Escénicas de Graus. Estadilla, Graus (comarca de la Ribagorza, Huesca).
11. EstadijazzFest. Estadilla (comarca de la Ribagorza, Huesca).
12. Trobada "Swing". Fonz (comarca de la Ribagorza, Huesca).
13. Ideal Jazz Fest. Binéfar (comarca de la Litera, Huesca).
14. Festival "Torrent Jazz Si!". Torrente de Cinca (comarca del Bajo Cinca, Huesca).
15. Monegros Desert Festival. Comarca del Bajo Cinca (Huesca).
16. Brizna Festival, Ayerbe (comarca de la Hoya de Huesca).
17. Festival "En clave de Aragón". Agüero y Samitier (comarca de la Hoya de Huesca).
18. Festival de Música y Patrimonio "Enclaves de la Hoya de Huesca". Varios emplazamientos en la comarca de la Hoya de Huesca.
19. Festival "Sonidos en la Naturaleza" SonNa. Varios emplazamientos en la provincia de Huesca.
20. Festival "Sos en Vivo". Sos del Rey Católico (comarca de las Cinco Villas, Zaragoza).
21. Rasmiafest. Festival de Música de Urriés. Urriés (comarca de las Cinco Villas, Zaragoza).
22. Festival Verano Veruela. Veruela. Monasterio de Veruela (comarca de Tarazona y el Moncayo, Zaragoza).
23. Festival Amante. Borja (comarca de Campo de Borja, Zaragoza).

- 24.** Festival Internacional “Borja en Jazz”. Borja (comarca de Campo de Borja, Zaragoza).
- 25.** San Jorge Rock. Borja (comarca de Campo de Borja, Zaragoza).
- 26.** Winter Festival. Borja (comarca de Campo de Borja, Zaragoza).
- 27.** Festival de Música “Las noches en la ermita”. Mallén (comarca de Campo de Borja, Zaragoza).
- 28.** Muribalta. Festival de Música de la Ribera Alta del Ebro. Varios emplazamientos en la comarca de la Ribera Alta del Ebro (Zaragoza).
- 29.** Festival “El Bosque Sonoro”. Mozota (comarca de Zaragoza).
- 30.** Festival Minarock. Alpartir (comarca de Valdejalón, Zaragoza).
- 31.** Doña Festival, La Almunia de Doña Godina (comarca de Valdejalón, Zaragoza).
- 32.** Lagata Reggae Festival. Azuara (comarca de Campo de Belchite, Zaragoza).
- 33.** Festival de Música Antigua de Daroca. Daroca (comarca de campo de Daroca, Zaragoza).
- 34.** Festival “Folclore Vivo”. Cultura contra despoblación. Utrillas (comarca de las Cuencas Mineras, Teruel).
- 35.** Tamborile. Festival de música de calle. Mezquita de Jarque (comarca de las Cuencas Mineras, Teruel).
- 36.** Festival “Contra la Despoblación”. Allepuz (comarca del Maestrazgo, Teruel).
- 37.** Festival “Maestrazgo, un paisaje de música”. Varios emplazamientos en la comarca del Maestrazgo, Teruel.
- 38.** Festival de música celta Lugnastar. Villastar (comarca de Comunidad de Teruel).
- 39.** Festival Poborina Folk. Pobo de la Sierra (comarca de Comunidad de Teruel).
- 40.** Festifalk. Festival Internacional de Folklore. Varios emplazamientos en la provincia de Teruel.
- 41.** Festivales de los Castillos. En castillos de interés histórico-artístico conservados en las tres provincias aragonesas.

Las localizaciones en las que estos se han celebrado son:

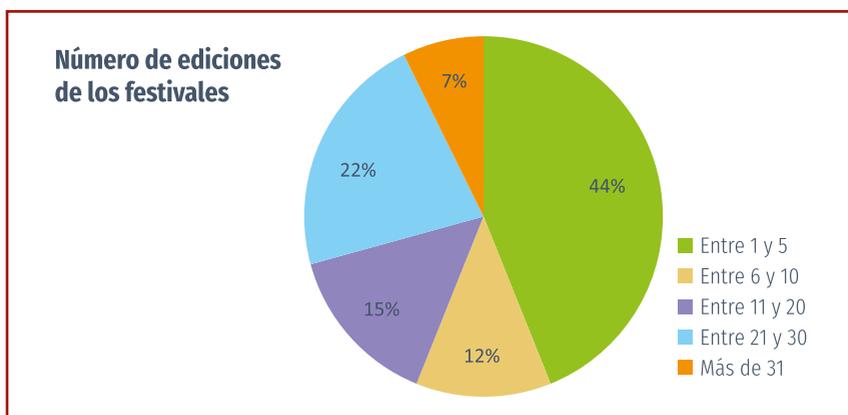


**Figura 3.** Localizaciones de los festivales de música en el entorno rural en Aragón. Elaboración propia

De la configuración del mapa se desprende que los festivales de música en áreas rurales o en pequeñas poblaciones se encuentran bien repartidos a lo largo de la región aragonesa, aunque se condensan especialmente en las comarcas pirenaicas de la Jacetania y Alto Gállego, de gran calado turístico; en las comarcas orientales de la provincia de Huesca, en la comarca zaragozana de las Cinco Villas, así como en la localidad de Borja; y en Teruel, en las comarcas de la Cuencas Mineras y Bajo Aragón. El resto de emplazamientos, más diversos, pertenecen a áreas rurales, algunos surgidos bajo una vocación reivindicativa contra la despoblación. En el mapa, con los números subrayados, se recogen también los festivales que se realizan en varias localidades o emplazamientos de una provincia o de toda la comunidad.

Quedan omitidos en la recopilación de datos y mapa, tal y como se ha reflejado en el apartado anterior en relación a la metodología, además de las cuestiones demográficas y espaciales aludidas, aquellos que no están vigentes en 2023, como ha ocurrido con sendos festivales en la provincia de Teruel por retraso en la financiación pública; los que sólo duran sólo una jornada ya que, aunque se repitan anualmente, el propio concepto del festival lleva implícita la duración de varios días; y aquellos que no se dedican temáticamente a un género musical como principal contenido.

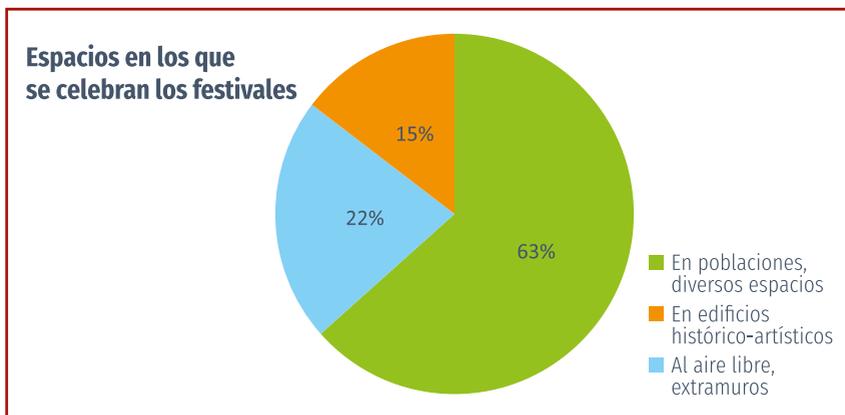
En relación al número de ediciones de los festivales, por franjas, podemos obtener algunas conclusiones sobre el arraigo de unos y la nueva creación de otros:



**Figura 4.** Número de ediciones de los festivales. Elaboración propia

Tres festivales se han celebrado en más de una treintena de ediciones: el Festival de Música Antigua de Daroca, el más veterano, en cuarenta y cinco ocasiones, el Festival Internacional en el “Camino de Santiago” treinta y dos, y el Festival “Castillo de Aínsa”, que va por su trigésimo tercera edición. Los tres nacieron, y se mantienen, vinculados al patrimonio histórico-artístico, lo que coincide con la eclosión de las propuestas artísticas dedicadas a la puesta en valor patrimonial que surgieron en los años 90 del siglo XX.

Entre los que llevan entre veinte y treinta ediciones, se encuentra, entre otros, el Festival Poborina Folk, el Festifalk. Festival Internacional de Folklore, y el PIR. Festival de Música y



**Figura 5.** Espacios en los que se celebran los festivales. Elaboración propia

Cultura Pirenaica, relacionados desde su origen con la música de raíz, coincidiendo también con la revitalización de estos géneros, así como el Festival “Pirineos Sur”, con la misma vocación, pero con miras también a las músicas de otras procedencias y culturas. Cabe destacar también el Festival “Puerta al Mediterráneo”, con treinta ediciones (Mora de Rubielos y Rubielos de Mora, Teruel) integrado desde hace varios años al “Festival de los Castillos”.

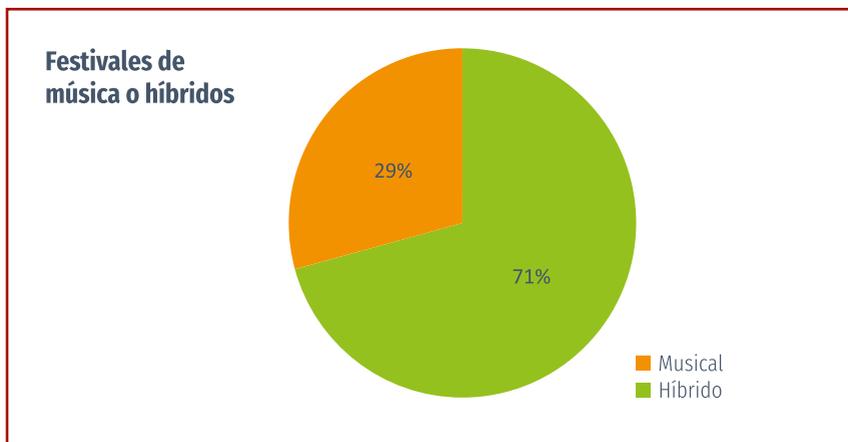
Los más recientes, con menos de una década, tienen en algunos casos componentes más afines a los conceptos de naturaleza y ruralidad, impulsados por la era post-covid así como por el ecologismo; otros están además vinculados a géneros musicales urbanos, dedicados a un público intergeneracional o más joven.

Dentro de las localizaciones de los festivales, cabe también precisar si estos han sido celebrados en la propia localidad (exterior o cualquier tipo de edificio), en un monumento histórico-artístico (independientemente de si se encuentra en los términos municipales o no), o en un espacio extramuros al aire libre. Algunos de los festivales se celebran en varios espacios, por lo que se ha tenido en cuenta la predominancia.

Cuantitativamente, se observa que la mayor parte de los festivales se han celebrado en diversos espacios en los términos municipales de poblaciones pequeñas, seguidos por nueve festivales que se llevan a cabo en edificios de interés histórico-artístico, y, por último, seis que se celebran en espacios naturales, al aire libre, extramuros de las

poblaciones. En relación al segundo grupo, los espacios más comunes son iglesias, monasterios o ermitas, como así ocurre en el Festival Internacional en el “Camino de Santiago”, o en el Festival de “Enclaves de la Hoya de Huesca”; y castillos, con una clara motivación de promocionar y preservar el patrimonio arquitectónico, como en el Festival “Castillo de Aínsa” o los “Festivales de los Castillos”, que aglutina los que se celebran en las tres provincias, en los castillos de Grisel, Illueca, Alfajarín, Mesones de Isuela, Jarque del Monayo, Albalate del Arzobispo, Sádaba, Mora de Rubielos, Rubielos de Mora y Valderrobres. Los festivales celebrados al aire libre, tienen la misión de poner en valor los espacios naturales y/o rurales, entre los que se puede destacar el Festival “Pirineos Sur”, enclavado en el escenario flotante del Auditorio Natural de Lanuza; el Festival “Sonidos en la Naturaleza” SonNa, en varios espacios naturales de la provincia de Huesca; el Festival “Maestrazgo, un paisaje de música” que reclama, entre otros, la importancia de los espacios rurales; o el Desert Monegros Festival, que más allá de la puesta en relieve del territorio, requiere un inmenso espacio al aire libre para acoger a un público de cerca de 30.000 personas.

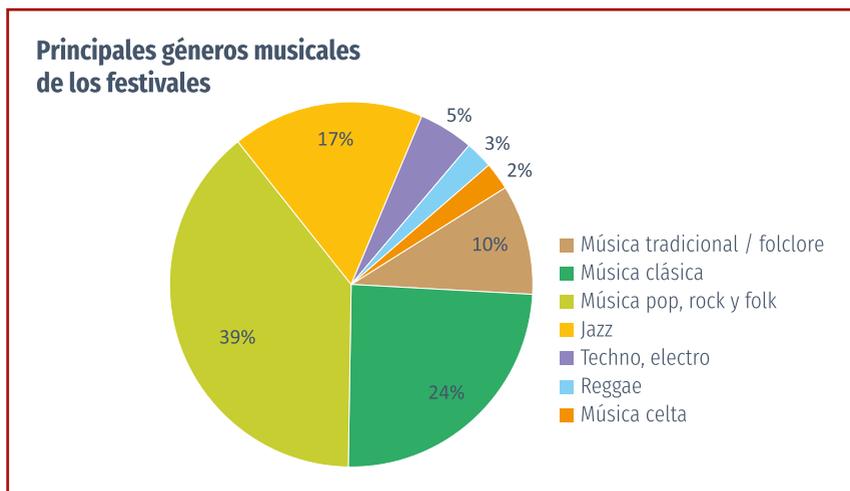
En relación a la temática del festival, ha de tenerse en cuenta si se trata de eventos dedicados exclusivamente a la música o tienen una naturaleza híbrida vinculada principalmente a la música, aunque acojan otras artes escénicas o manifestaciones culturales. Se han descartado aquellos que programan música de forma secundaria:



**Figura 6.** Festivales de música o híbridos (otras manifestaciones). Elaboración propia

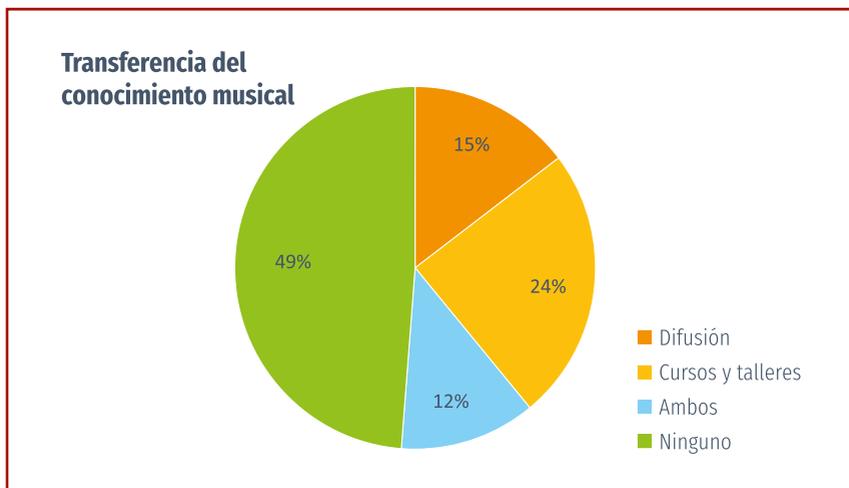
Haciendo honor a su denominación, dos tercios de los mismos incluyen sólo actuaciones musicales. Entre los que programan otros espectáculos, se encuentran principalmente los que se celebran al aire libre o los que acogen varios géneros musicales, mientras que los más especializados, como los de jazz, música clásica o rock, no suelen programar otro tipo de espectáculos.

Los diferentes géneros musicales a los que están dedicados los festivales son los siguientes: música tradicional / folclore; música clásica, que incluye la música antigua (de la Edad Media al Barroco); música pop, rock y folk, y sus subgéneros; jazz y sus subgéneros; y otros géneros más específicos y minoritarios, como el techno y el electro, el reggae, y la música celta, que se incluyen ya que existen festivales a ellos dedicados en Aragón.



**Figura 7.** Principales géneros musicales de los festivales. Elaboración propia

Como es previsible, la mayoría de los festivales se dedican a los géneros musicales tradicionalmente más conocidos, o que están más arraigados en el tiempo, lo que no significa que sean los más escuchados; mientras que los géneros más recientes protagonizan menor número de eventos. Cabe señalar que los festivales dedicados a géneros tradicionales se ubican preferentemente en la zona pirenaica, los dedicados a la música



**Figura 8.** Transferencia del conocimiento musical. Elaboración propia

clásica en entornos monumentales repartidos por todo el territorio aragonés, mientras que los protagonizados por el jazz se agrupan preferentemente en localidades cercanas a Cataluña, donde este género tiene también gran arraigo. Los festivales de pop-rock tienen ubicaciones diversas a lo largo de la comunidad aragonesa.

Por último, se establece el número de festivales que producen algún tipo de transferencia del conocimiento musical, ya sea porque integran conferencias, charlas o mesas redondas, o porque están vinculados a cursos de música y formación específica a través talleres didácticos:

De los resultados se deduce que aproximadamente la mitad de los festivales no ofrecen ningún tipo de formación, si bien se debe reconocer la difusión que todos realizan del patrimonio musical histórico o de la cultura musical reciente. En relación a la formación, cabe destacar que un apreciable número, quince, programan talleres didáctico-musicales (de instrumentos musicales, danza, interpretación, etc.) o están estrechamente vinculados a cursos de música como es el caso del Festival de Música Antigua de Daroca, el Festival “Pirineos Classic” & Jazzetania de Canfranc y el Festival “Tocando el Cielo” de Panticosa, lo que redundante mutuamente (Sánchez y Marín, 2009).

### 3. CONCLUSIONES

---

Además de las citadas repercusiones económicas, turísticas, sociales y territoriales, citadas al principio de este estudio, el impacto cultural en materia musical de los festivales genera oportunidades, no sólo de ocio y entretenimiento a las personas, sino también de transferencia del conocimiento. En este caso, se han medido de forma cuantitativa algunas cuestiones que nos permiten vislumbrar el panorama actual de los festivales de música celebrados en el medio rural en la comunidad autónoma de Aragón, atendiendo a cuestiones relacionadas con el número de ediciones, los emplazamientos, los géneros musicales programados, y la transferencia del conocimiento musical. A este último respecto, estos eventos contribuyen a transmitir las músicas al público, coadyuvan a preservarlas, así como sus espacios, y generan conocimientos o cierto impacto en los asistentes que posteriormente pueden transferir o materializar a través de distintas redes de comunicación y aprendizaje. Además, al menos la mitad de estos festivales están vinculados a actividades de difusión o de didáctica musical, lo que incide directamente en la formación del público.

En relación a los festivales de música celebrados en entornos rurales y/o naturales, estos han ido creciendo en los últimos años en la región aragonesa, siguiendo la tendencia en alza de otras comunidades y países, a los que también se han sumado otros festivales culturales de carácter rural que se celebran en Aragón, si bien no se han incluido en el análisis por abordar la música de forma complementaria.

Cabe también destacar que la propuesta de festivales de música aquí mostrada se une a la de las tres capitales de provincia y sus municipios más poblados, de gran renombre y calidad, que conformarían la oferta de este tipo de eventos en Aragón

Se puede concluir que los festivales de música en Aragón celebrados en emplazamientos rurales y naturales gozan de buena salud, a tenor de la permanencia de unos y el nacimiento o re-nacimiento de otros en la era post-covid, si bien podría aumentarse la oferta en los entornos señalados, así como la variedad de géneros y la programación de actividades formativas. Para ello, sería esencial la continuidad en la financiación por parte de entidades públicas y privadas que siguieran sosteniendo estas y nuevas propuestas.

Sería de interés la realización en el futuro de estudios sobre los festivales de cultura o música en toda la comunidad, especialmente estudios de caso (repercusión económica, social, cultural y educativa), ya que algunos han adquirido gran relevancia artística y turística, y un considerable impacto nacional e internacional.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

---

- BARLÉS ARIZÓN, M. J., ABELLA GARCÉS, S. Y MUR SANGRÁ, M. (2012). Perfil del turista de festivales: el caso del Festival Internacional de las Culturas Pirineos Sur. *Cuadernos de turismo*, 30, 63-90. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/29319/1/160451-592041-1-SM.pdf>
- DEVESA FERNÁNDEZ, M (2019). Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto. *Trans: Transcultural Music Review*, 23. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/8db-final-trans-2019.pdf>
- DÍAZ GONZÁLEZ, T. (2000). La cultura como factor estratégico del desarrollo rural. *Revista de educación*, 322, 69-88.
- DUFFY, M. Y MAIR, J. (2021). Future Trajectories of Festival Research. *Tourist Studies*, 21(1): 9-23. <https://doi.org/10.1177/1468797621992933>
- GIBSON, C.R. Y STEWART, A. (2009). Reinventing rural places: The extent and impact of festivals in rural and regional Australia. *Research Online, University of Wollongong*: 1-37. <https://ro.uow.edu.au/sspapers/2356/>
- MAIR, J. Y DUFFY, M. (2018). The Role of Festivals in Strengthening Social Capital in Rural Communities. *Event Management*, 22(6), 875-889. <https://doi.org/10.3727/152599518X1534613286322>
- MARTÍNEZ LOREA, I., SANZ TOLOSANA, E. Y ISO TINOCO, A. (2023). Movilidades y reproducción patrimonial e identitaria en celebraciones festivas rurales del Pirineo navarro, España. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, 52, 61-86. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/antipoda/article/view/1504/8823>
- QUEROL, V. Y GINÉS, X. (2021). Festivales en el territorio y acceso a la cultura. Análisis de los festivales culturales como elemento de desarrollo territorial en la provincia de Castellón. *Revista Española de Sociología*, 30(2). <https://doi.org/10.22325/fes/res.2021.39>

SÁNCHEZ LÓPEZ, V. Y MARÍN LÓPEZ, J. (2009). Los conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza: cinco años de experiencias educativas. *Eufonía. Didáctica de la Música*, 45: 117-123.

VV.AA. (2001). *Los Pirineos*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

## FESTIVALES DE MÚSICA ANTIGUA, ¿UNA CONTRIBUCIÓN PARA FRENAR LA DESPOBLACIÓN?

**Susana Sarfson Gleizer**

*Universidad de Zaragoza. Miembro de Vestigium y del IPH  
sarfson@unizar.es*

### 1. INTRODUCCIÓN

En España existen varios festivales donde la música antigua tiene un especial protagonismo, que se desarrollan en localidades que podrían considerarse periféricas: ciudades pequeñas o poblaciones alejadas de las metrópolis más importantes. Estos eventos contribuyen a que, al menos en épocas definidas del año, el incremento de actividad general atraiga a personas interesadas: intérpretes, docentes, público en general. Todo esto repercute favorablemente no sólo en la vida cultural sino en la actividad económica. El hecho de ser eventos recurrentes favorece el impacto positivo y el prestigio cultural. En este artículo se refieren cuatro de estos festivales que se realizan en España (dos de ellos, en Aragón). Se trata de exponer su relevancia y ejemplificar la importancia de estos eventos recurrentes para cada una de las localidades y zonas geográficas donde se realizan, pero también el impulso que suponen para la actividad de interpretación musical, la investigación musicológica, la didáctica musical y la transferencia de la investigación hacia el público en general.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

## 2. LOS FESTIVALES DE MÚSICA ANTIGUA

---

Los festivales de música antigua que se desarrollan en ciudades pequeñas o localidades con pocos habitantes permanentes vienen siendo cada vez más frecuentes. Asimismo, son objeto de la atención de investigadores, tanto en sus aspectos musicales como en cuanto a sus repercusiones sociales y económicas.

Estos festivales no son solamente ciclos de conciertos de solistas o grupos musicales relevantes, así como cursos de formación musical ultra especializada, sino que tienen una repercusión en el empleo, el desarrollo social y cultural de la zona, y a cuestiones menos mensurables tales como el orgullo cívico (Devesa Fernández, 2019). Esta misma autora estableció una serie de categorías en las que podría clasificarse el impacto de estos festivales culturales: Repercusiones económicas, turísticas, culturales, sociales, físicas (refiriéndose a los espacios, muchas veces edificios históricos restaurados gracias a su utilización en estos festivales) y medioambientales (Devesa Fernández, 2012). Por otra parte, la calidad musical y el impulso que suponen tanto para la interpretación musical profesional como para la formación musical y perfeccionamiento de intérpretes así como para la transferencia de la investigación musical han sido objeto de estudios musicológicos (Jiménez Cavallé, 2022). Asimismo, los festivales de música antigua tienen un impacto en el público, pues la recurrencia facilita su fidelización y los recursos de promoción online inciden positivamente en que el público potencial aumente (Guevara Alonso, 2022). También resulta importante la recopilación de memorias sonoras que proviene de las grabaciones de conciertos, algunos de los cuales pasan a ser versiones emblemáticas dentro del género (Marín-López y Mazuela-Anguita, 2021).

Mencionaremos también la importante función didáctica que pueden tener los festivales de música antigua, en los que se suelen programar conciertos didácticos (Sánchez López, 2016) o bien incluyen una relevante propuesta de formación especializada (Carpintero, 2015).

A continuación, se hará referencia, a modo de ejemplo, a cuatro de estos festivales relevantes y recurrentes dedicados de una u otra forma a la música antigua en España, que han puesto en evidencia un impacto musical, cultural, didáctico y que inciden positivamente en el contexto social de cada una de las localidades donde se realizan, y facilitan su proyección nacional e internacional. Se han seleccionado la Semana de

música religiosa de Cuenca (con un recorrido de 61 años), el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (16 años), el Festival de Música Antigua de Daroca (45 años), y el Festival MURIBALTA-Ribera Alta del Ebro (3 años), que ejemplifican el impacto social de estas propuestas.

### 3. LA SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA DE CUENCA

---

Se trata de un festival de largo recorrido, que se celebra desde 1962, en fechas coincidentes con la Semana Santa. Su amplia trayectoria de más de 60 años, y la calidad excepcional de sus conciertos, realizados por otra parte en espacios emblemáticos (las iglesias de San Pablo y de San Miguel, el Auditorio de Música de Cuenca, etc), han llevado a que desde 1979 tenga el reconocimiento de *Fiesta de Interés Turístico Internacional*. En su patronato están representados el INAEM – Ministerio de Cultura y Deportes, Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca y Obispado de Cuenca. La persona a quien se debe la idea inicial y el impulso para la fundación de este importante festival fue Antonio Iglesias (1918-2011), prestigioso pianista, compositor y profesor, quien contó con el apoyo del entonces presidente de la Diputación de esa provincia, Eugenio López y López (De la Ossa, 2023) que contribuyó a sustanciar esta idea. La pléyade de figuras que ha dirigido este festival da cuenta de su importancia. Así, han dirigido este festival: Antonio Iglesias desde 1962 hasta 1981, Pablo López de Osaba desde 1982 hasta 1993, Ismael Martínez Barambio junto con Ignacio Yepes desde 1994 hasta el año 2000, Antonio Moral desde 2001 hasta 2006, Pilar Tomás desde 2007 a 2016), Cristóbal Soler desde 2017 a 2021, Daniel Broncano en 2022 y Andoni Sierra este año de 2023.

Si bien el repertorio que integran los eventos de este importantísimo festival no es exclusivamente de música antigua, esta tiene una presencia relevante a través de la obra de Tomás Luis de Victoria, de Francisco Guerrero, de Cristóbal de Morales y tantos otros compositores que se pueden enmarcar en esta denominación.

A lo largo del tiempo se ha incrementado el uso de espacios en la ciudad: según el estudio realizado por De la Ossa (2023), se cuentan hasta 54 espacios de la ciudad que incluyen iglesias, museos, auditorios, el Conservatorio de Música, el Paraninfo de la

Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca y otros. Toda esta información pone en evidencia que la ciudad se moviliza entorno a este festival, pero que además se ha extendido a localidades más pequeñas y cercanas tales Alarcón, Carrascosa del Campo, Villanueva de la Jara, etc., así como a otras localidades de la Comunidad Autónoma tales como Talavera de la Reina. Es decir, el impacto cultural, social y económico se extiende gracias a la calidad musical e interés del festival.

Con respecto al contenido de este festival, en estas páginas no se pretende realizar un recorrido exhaustivo, pero sí es relevante mencionar que no sólo consta de ciclos de conciertos, sino que tiene una dimensión social: concursos que permiten obtener becas de interpretación musical, conciertos didácticos, conciertos escolares, grabaciones discográficas, etc., dan al festival una solidez que remite no sólo a la excelencia de la propuesta musical sino al interés que supone para dinamizar la sociedad que se beneficia en su conjunto.

#### **4. FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ÚBEDA Y BAEZA**

---

Este festival comenzó a celebrarse en 1997 en forma interconectada entre ambas localidades de la provincia de Jaén. En cada edición se realizan ciclos de conciertos de importantes intérpretes, pero también pasacalles, conciertos didácticos, exposiciones, conferencias divulgativas, congresos internacionales, publicaciones. En suma, promueve actividades en torno a la interpretación musical, pero también referidas a la investigación, enseñanza y difusión del patrimonio musical histórico. En 2003 Úbeda y Baeza fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, cuestión que a su vez retroalimenta la difusión del festival, que pertenece a la Red Europea de Música Antigua desde 2007. Según se informa en la web del festival<sup>1</sup>, en la actualidad, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FEMAUB) está organizado por la Junta de Andalucía, la Diputación de Jaén, los Ayuntamientos de Úbeda y Baeza y las Universidades Internacional de Andalucía, de Jaén y UNED (a través del Centro Asociado de Úbeda). Se suma la colaboración del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el Centro Nacional de Difusión Musical y el Obispado

---

**1** <https://festivalubedaybaeza.com/>



**Figura 1.** Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, diciembre de 2017, realizada en el Congreso Internacional “De España a Nuevo México” celebrado en Baeza. Fuente: S. Sarfson

de Jaén, entre otras entidades públicas y privadas, lo cual pone en evidencia la importancia que tiene este certamen en la proyección de la zona. El festival ha recibido numerosos reconocimientos públicos entre los cuales se puede mencionar *Mejor Institución Cultural de Andalucía* recibido en 2005.

La dirección artística del festival ha estado regida por el Ayuntamiento de Úbeda a través de la Asociación Cultural “Amigos de la Música” (1997-1998), José Manuel López (1999), Rodrigo Checa Jódar (2000-2006) y por Javier Marín López (desde 2007 y continúa hasta el presente).

En palabras de su actual director artístico, el Dr. Javier Marín López,

*A lo largo de sus veinte años de existencia, el FMAUB ha conseguido posicionarse como uno de los festivales especializados de mayor proyección en*

*el ya consolidado campo de la música antigua. Más allá de lo anterior, se ha convertido en un instrumento vivo de acción cultural, turística, educativa y socio-económica.* <sup>2</sup>

En los últimos años, este festival ha desarrollado temas monográficos en cada una de sus ediciones, ya fuera la figura, obra y contexto de un compositor (por ejemplo Francisco Guerrero en 2001, Cristóbal de Morales en 2004) o bien líneas de repertorio más amplias tales como la música de los siglos XVII (2002) y XVIII (2003), la música colonial hispanoamericana (2005) y la música en las catedrales andaluzas (2006), pero también ha adoptado centros conceptuales complejos tales como la cuestión del mecenazgo en la música (2007), las relaciones entre música y guerra (2008), las actividades musicales de las minorías (2009), la cultura musical de Portugal (2010), la dialéctica entre tradición y modernidad (2011), las músicas urbanas (2012), los repertorios coloniales hispanoamericanos (2013), las músicas del Mediterráneo (2014).

Por otra parte, a partir del año 2001 este festival ha incorporado la realización de actividades académicas, muchas de ellas en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía en su campo “Antonio Machado”. Se han realizado cursos de interpretación musical especializada, cursos de musicología, congresos, talleres y encuentros, que han reunido a expertos y alumnos de procedencia internacional. Se procura que las actividades académicas tengan una temática análoga a la de cada uno de los ciclos de conciertos, de manera que se puedan interrelacionar las distintas perspectivas que se tienen desde la interpretación, la investigación, la enseñanza y la difusión del patrimonio musical.

Todo ello contribuye a que las bellas e históricas localidades de Úbeda y Baeza se dinamicen y reciban visitantes en torno a esta nutrida actividad, que se completa con grabaciones discográficas y publicaciones. Asimismo, las actividades se han extendido a otras muchas localidades cercanas, entre las cuales están Linares, Andújar, Segura de la Sierra y tantas otras de la provincia de Jaén.

---

**2** Marín López, J. (2016), “Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza (1997-2016)” en Marín López, J. y Sánchez López, V. (eds), *Las edades de la música*, Jaén: Sociedad Provincial de Artes Gráficas, p. 7.



**Figura 2.** Puerta Baja de Daroca. Fuente: S. Sarfson

## 5. CURSO Y FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE DAROCA

En 1979 comenzó como una conmemoración de Pablo Bruna (1611-1679), *El ciego de Daroca*, compositor que fuera organista de la Colegial Basílica de Santa María de dicha localidad y a su vez maestro de otros importantes organistas (Muneta, 2002).

Se fundó a partir de una felicísima idea del organista, clavecinista y profesor José Luis González Uriol y del musicólogo P. Pedro Calahorra, a quienes consideramos Maestros de Maestros. En la página web del Festival encontramos textos de Pedro Calahorra que merecen ser citados tanto por su contenido y como por su estilo de prosa poética:

*Fue a mediados de los 70. Se comenzaba a mover el mundo de las ideas. Había una ebullición en muchas cabezas que se preguntaban, cada uno desde su posición cultural y artística, de pensamiento y de que algo, ¿qué hacemos?" El profesor José L. González Uriol planteó en alta voz esta pregunta por aquel tiempo. Y además indicó la dirección por donde creía que se debía comenzar. La*

*respuesta indicaba esa dirección. El punto de partida de ese mover algo en el mundo de la música en Aragón llevaba a Daroca. Una vez más, Daroca se convertía en destino. Había una figura y una fecha que propiciaban el comenzar algo positivo y hermoso: se acercaba la conmemoración del tricentenario de la muerte del famoso organista Pablo Bruna, el Ciego de Daroca, ya mencionado, nacido en esa ciudad en 1611 y fallecido en la misma en 1679. Un extraordinario punto de partida, el 24 de junio de aquel 1979 se reunieron en Daroca numerosas agrupaciones corales de Aragón para iniciar ese homenaje que iba a perdurar durante muchos años marcando una ruta indeleble hacia Daroca como destino, con la Música como bagaje.<sup>3</sup>*

Según Roures Navarro (2019), los cursos y festival de música antigua de Daroca son referentes tanto en el ámbito del perfeccionamiento interpretativo como actúan también como muestra musical de repertorio.

En este festival, que nació entrelazado con el curso internacional de música, desde el comienzo se buscó integrar las actividades musicales de enseñanza e interpretaciones públicas con el hecho de compartir vivencias con la población de la localidad. Desde que existe este certamen, la llegada de músicos, profesores, estudiantes, investigadores, dinamiza la vida cotidiana de Daroca en el verano aragonés y es a su vez punto de partida de nuevos proyectos que se van sustanciando después del período concreto de su celebración. El encuentro funciona como punto de intercambio de experiencias musicales, ideas de investigación, descubrimientos musicológicos y técnicos que impulsan la calidad interpretativa, la investigación referida a la recuperación del patrimonio musical, las iniciativas de protección patrimonial, la enseñanza musical.

En este sentido, desde el comienzo ha sido fundamental el apoyo de la Institución Fernando el Católico<sup>4</sup> tanto en la posibilidad de realización de este curso y festival,

---

**3** Calahorra, P. (2008), "También hoy, destino Daroca". <https://musica-antigua-daroca.es/>

**4** La Institución "Fernando el Católico" es una entidad cultural dependiente de la Diputación Provincial de Zaragoza y adscrita al Consejo Superior de Investigaciones Científicas a través de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales. Fue creada el 14 de febrero de 1943 para promover la "alta cultura aragonesa".

como en su línea de publicaciones referidas a música antigua española. Las colecciones *Polifonía aragonesa* y *Tecla aragonesa*, y la *Revista Nassarre de Musicología* son ejemplos de estas publicaciones que crecen cada año con la incorporación de nuevas investigaciones sobre repertorio histórico. Es muy importante referir que estos libros y revistas científicas tienen una distribución de alcance internacional gracias al intercambio que la Institución Fernando el Católico tiene con las principales universidades, conservatorios y centros de investigación en humanidades en todo el mundo, cuestión que incide en su alto impacto académico.

## 6. FESTIVAL MURIBALTA-RIBERA ALTA DEL EBRO

---

En contraste con los festivales anteriormente nombrados, de sólida raigambre y tradición, hemos querido referir un festival que sólo tiene tres años desde sus inicios y que por ahora tiene una proyección local pero creciente, aunque con una búsqueda de calidad musical y académica que resulta prometedora de un futuro impacto aún más amplio. Surge a partir de la labor de la Fundación Patrimonio Sonoro y de los hermanos Carlos y Miguel Bonal Asensio, músicos dedicados a la música antigua. En su página web enuncian los fines de esta asociación, que tienen en cuenta la promoción del arte musical en Aragón a través de la realización de conciertos y conferencias, *relativas a la musicología histórica y la "interpretación históricamente informada" (1500-1800)*.<sup>5</sup> También refieren la importancia del trabajo de los artesanos constructores de instrumentos musicales de tipo historicista, así como el impulso a la investigación musicológica centrada en el patrimonio musical histórico hispánico, la realización de publicaciones y grabaciones discográficas y audiovisuales, jornadas musicológicas, talleres pedagógicos. Asimismo se hace explícito el interés en *favorecer e incrementar el desarrollo social, turístico y cultural de Aragón en general y de Alagón y su comarca (Ribera Alta del Ebro) en particular*.<sup>6</sup>

Es notable que las actividades de este Festival se distribuyen a lo largo de un calendario anual y van involucrando diversos proyectos tales como la realización de documentales

---

5 <https://muribalta.com/la-asociacion/>

6 <https://muribalta.com/la-asociacion/>

(hasta ahora se han realizado dos en torno a músicos nacidos en Alagón: uno de ellos dedicado a Miguel Arnaudas (1869-1932) y el otro acerca de Florencio Lahoz (1815-1868).

Este joven festival también cuenta con el apoyo de importantes instituciones entre las que se encuentran la Diputación Provincial de Zaragoza, la Archidiócesis de Zaragoza, el Instituto de Estudios Turolenses, la Institución Fernando el Católico, todos los ayuntamientos de la Ribera Alta del Ebro, etc. Llama la atención que se tiene en cuenta una tríada formada por música, patrimonio y gastronomía con una intención explícita de dinamizar la vida cultural y social de las localidades que conforman la Ribera Alta del Ebro, y con la finalidad de que la música contribuya a la cohesión social especialmente a través de la difusión de un patrimonio musical que no es usual que esté al alcance de la población en estas zonas más rurales. Con una alta presencia en los medios periodísticos locales, en la edición de este año el festival ha celebrado 72 eventos: conciertos, talleres didácticos y proyecciones a lo largo de 17 municipios de la mencionada comarca.

## 7. CONCLUSIONES

---

Los festivales musicales que tienen un interés especial en la música antigua, con especial énfasis en la música española, son ejemplos en los que la actividad concertística sistematizada en forma de festival reúne la posibilidad de impulsar la interpretación musical especializada, pero también la investigación musicológica, la recuperación del patrimonio musical histórico, la transferencia de la investigación, la enseñanza musical como perfeccionamiento interpretativo, las actividades didácticas escolares y para público en general, y todo esto puede contribuir a dinamizar y promover territorios que pasan a tener una importancia cultural en el contexto académico, musical y hasta turístico.

Los festivales que aquí se nombran son ejemplos de otros muchos que centran su interés en la recuperación y difusión del patrimonio musical a través de conciertos, pero que no dejan de lado la relevancia de la formación musical: intérpretes ya formados de todas partes del mundo acuden a estos cursos altamente especializados en materias singulares tales como el clavecín, la viola de gamba, o la transcripción de música del renacimiento. La actividad de estos festivales se amplía con las grabaciones

discográficas o audiovisuales, las retransmisiones radiofónicas o televisivas, así como la realización de jornadas de investigación que impulsan aún más el conocimiento y la interrelación de perspectivas diferentes como suelen ser las de intérpretes y musicólogos. Asimismo, los festivales son una plataforma para el encuentro con el público: la música debe sonar para ser experimentada y conocida, y aunque el repertorio se refiera como *música antigua*, en cuanto a que la fecha de su composición es anterior a 1800, en definitiva, siempre que se interpreta resulta presente y contemporánea, y recupera su carácter de arte efímero que se desarrolla en el tiempo gracias a la labor de los intérpretes y se construye en la vivencia de los oyentes.

Para finalizar, estos festivales integran la posibilidad de dinamizar en mayor o menor medida estas localidades ubicadas en cierta forma en la periferia, alejadas de las metrópolis más importantes, y contribuyen así a la calidad de vida de su población.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

---

- CARPINTERO, A. (2015). La presencia musical de Jorge Fresno (1937-2015), *Revista de Musicología* 39 (2), 783-789. <https://www.jstor.org/stable/24878589>
- DE LA OSSA, M. (2023). La semana de música religiosa de Cuenca (1962-1923): la importancia de la acústica y los espacios. *Tecniacústica* 2023, 1-6. [https://documentacion.sea-acustica.es/publicaciones/Cuenca23/Abs\\_4.pdf](https://documentacion.sea-acustica.es/publicaciones/Cuenca23/Abs_4.pdf)
- DEVESA FERNÁNDEZ, M. *et al.* (2012). Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales. *Eure Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales* 38 (115), 95-115.
- DEVESA FERNÁNDEZ, M. (2019). Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto. *Trans Revista transcultural de Música* 23, 1.23.
- GUEVARA ALONSO, A. (2022), Herramientas de comunicación online en el ámbito profesional de la música antigua en España: evaluación del uso e impacto, Repositorio de la Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/181949>

- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (2022). Me enamoran en Jaén: Reseña del libro XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* 226, 227-246.
- MARÍN LÓPEZ, J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, V., eds. (2016), *Las edades de la música, XX Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza*, Jaén: Sociedad Provincial de Artes Gráficas.
- MARÍN LÓPEZ, J. y MAZUELA ANGUITA, A., eds. (2021). *Me enamoran en Jaén: XXV aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, Diputación Provincial de Jaén.
- MUNETÁ MARTÍNEZ DE MORENTÍN, J. (2002), Las capillas de música en las Colegiatas de Aragón durante los siglos XVI al XIX, *Musiker* 13, 2002, 83-100.
- ROURES NAVARRO, S. (2019), La enseñanza del bajo continuo en los estudios superiores en España, *Tazzet Revista de investigación musical* 1, 107-131.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, V. (2016), "Los conciertos didácticos desde la mirada del programador", en LAG LÓPEZ, N. (ed), *Educación musical, de la teoría a la práctica*, Madrid: Procompal, 77-92.





Este volumen de *Arte y Memoria* está coeditado por el **Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH)** de la Universidad de Zaragoza (España) y por la **Universidad de Ibagué** (Colombia), además colabora el grupo de referencia **Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP)** de la Universidad de Zaragoza. En este sexto libro de la colección **Arte y Memoria**, proseguimos con nuestras investigaciones, muy vinculadas con las relaciones entre el arte y la memoria, y, en esta ocasión los artículos tendrán una línea estratégica de investigación principal: *“el patrimonio cultural una herramienta contra la despoblación y el patrimonio cultural al servicio de la memoria colectiva para rescatar la identidad local mediante la incorporación y desarrollo de nuevas tecnologías”*, con una visión local y global.

**a,m** Grupo de Investigación  
**Arte y Memoria**

**IPH** Instituto de Patrimonio  
y Humanidades  
**Universidad Zaragoza**

Ediciones  
Unibagué

**Universidad  
de Ibagué**  
*Comprometidos con el desarrollo regional*

 **campus  
iberus**



Observatorio Aragonés  
de Arte en la Esfera Pública

*Grupo OAAEP, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER*



Cofinanciado por  
la Unión Europea

Programa Fondo Europeo de Desarrollo Regional Aragón 2021-2027  
*Construyendo Europa desde Aragón*

**GOBIERNO  
DE ARAGON**  
Departamento de Educación,  
Ciencia y Universidades



Unidad predepartamental  
de Bellas Artes  
**Universidad Zaragoza**

1 5 4 2



Servicio de  
publicaciones  
**Universidad Zaragoza**

1 5 4 2