

ENTRE CUEVAS PAISAJE  
PREHISTORIA Y CONTEMPORANEIDAD

*e D a p*

**0 8**

diciembre 2015



32

1/5



**eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio. N° 08. AÑO 2015**

Revista de periodicidad anual

**Dirección:**

Juan José Vázquez Avellaneda

**Dirección [www.arquitecturaypatrimonio.com](http://www.arquitecturaypatrimonio.com):**

Ferran Ventura Blanch

**Secretaría técnica:**

Laura Carreño Naranjo

**Comité Científico:**

Juan Agudo Torrico. *Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla*

Nuria Álvarez Lombardero. *AA. Londres*

Santiago Cirujeda Parejo. *recetasurbanas*

Román Fernández-Baca Casares. *Director LAPH*

José Morales Sánchez. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Eduardo Mosquera Adell. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Samira Oudihi. *UDA. ENA de Rabat*

Antonio Pizza de Nanno. *ETSA-UPC de Barcelona*

Teresa Rita Lopes, *FCSH Universidade Nova de Lisboa*

Alfredo Rubio Díaz. *Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga*

José Ramón Sierra Delgado. *ETSA. Universidad de Sevilla*

Miguel Ángel Tabales Rodríguez. *EUAT. Universidad de Sevilla*

Ahmed Tahiri. *Presidente de la Fundación al-Idrisi*

**Comité editorial:**

Laura Carreño Naranjo

Julia Clara García Ferrón

Rosa Estrada López

Pablo Marqués Monsalve

Juan José Vázquez Avellaneda

Ferran Ventura Blanch

**Producción y Diseño:**

© taller de jva

**Edita:** avellaneda & ventura editores

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. ETSA. Universidad de Sevilla

ISSN: 1888-8836. Depósito Legal: SE-3321-2008

# e D a p 0 8

DOCUMENTOS de ARQUITECTURA y PATRIMONIO  
www.arquitecturaypatrimonio.com

## Sumario

5 Editorial

### 6 EXPLORACIONES

8 Arquitectura vernácula vs ciudades sostenibles,  
*por Ferran Ventura Blanch*

16 Conjeturas acerca de la caverna como arquitectura,  
*por José Joaquín Parra Bañón*

28 Iconografías. De La Pileta y El Gato en Benaoján,  
*por Juan José Vázquez Avellaneda*

40 Tacet. Tacet. Tacet, *por Julia Moreno Campos y Lucía Leva Fuentes*

46 Una propuesta de intervención: Manifestaciones prehistóricas en el entorno de la antigua Laguna de La Janda,  
*por Ramón Cao Rondán y Pablo F. Luque Guillén*

56 Una oportunidad milenaria. Centro de Interpretación de la Prehistoria de Andalucía. Musealización de la Cueva del Tesoro y Parque Arqueológico. Rincón de la Victoria. Málaga,  
*por Luis Machuca Casares y Blanca Machuca Casares*

66 La venganza horizontal. Exordio al metraje, *por Bruno Delgado Ramo*

### 92 ARCHIVO ECP entre\_cuevas\_paisaje

94 Archivo ECP\_Revisitando “La Pileta a Benaoján”,  
*por Julia Clara García Ferrón*

100 Archivo ECP\_Acciones en La Pileta y El Gato,  
*por Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López y Pablo Marqués Monsalve*

114 Archivo ECP\_En Montejaque-Benaoján,  
*por Laura Carreño Naranjo, Rosa Estrada López y Pablo Marqués Monsalve*

122 Créditos



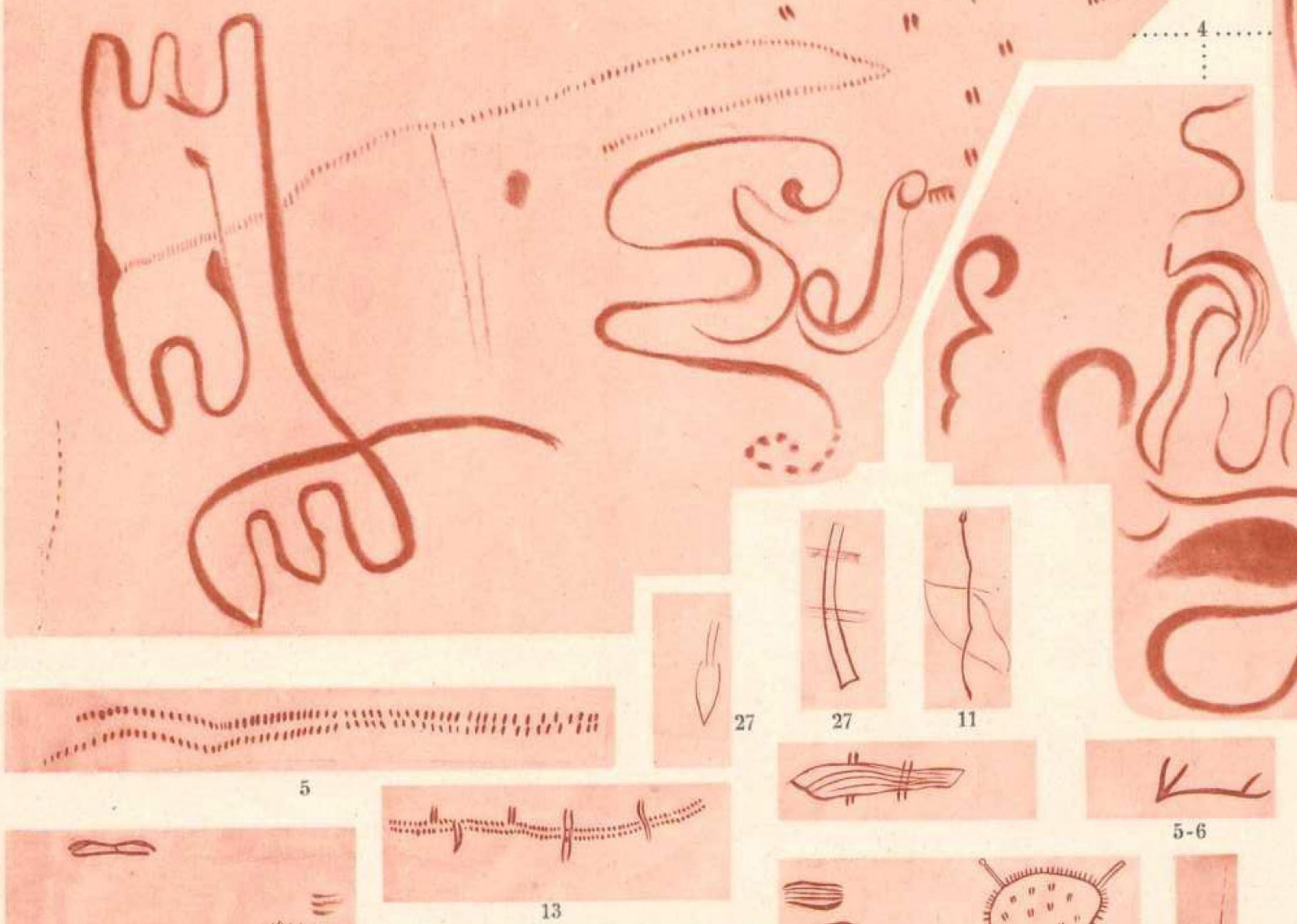
## Editorial

Las cuevas prehistóricas, como cápsulas del tiempo, han ido apareciendo a los ojos de los humanos modernos gracias a una serie de hallazgos, en la mayoría de los casos casuales, para mostrar tras la oscuridad y el silencio de milenios, un mundo fascinante de sueños olvidados de la infancia de nuestra especie. Desde el descubrimiento de la Cueva de Altamira en 1868 al de la Cueva de Chauvet en 1994, un largo recorrido de exploraciones en la Tierra, se han realizado por gentes del lugar, paseantes y un sin fin de especialistas que han podido desarrollar, gracias a ellas, sus distintas disciplinas. El arte contemporáneo encontró un gran estímulo de libertad y creación cuando se dio a conocer ese mundo de símbolos y gestos, naturaleza exuberante impresa sobre las paredes y techos de las cavernas.

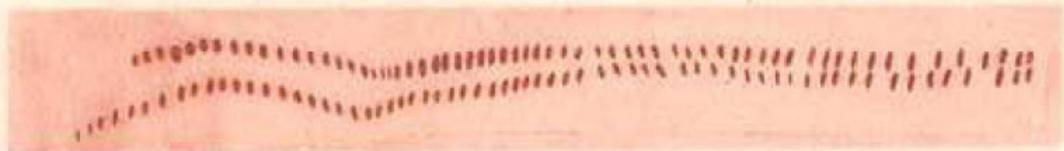
Lugar mítico de luces y sombras, entre la realidad y la representación, las cuevas se han venido resistiendo a su accesibilidad, público consumo e interpretación patrimonial, dando lugar a las recientes “neocuevas” y a todo tipo de réplicas en paneles, sucedáneos que al menos pueden garantizar la conservación de los originales. Asomados desde sus aberturas, dejando atrás el tiempo geológico de sus rocas, aún es posible conectar, gracias a sus entornos ambientales, con la mirada primigenia de nuestros antepasados y con la del incierto futuro.

Este número de eDap, acoge distintas investigaciones y proyectos relacionados con este particular paisaje patrimonial. De manera preferente, se muestran trabajos que se centren en la Cueva de La Pileta y en la Cueva del Gato, en el río Guadiaro, que se incluyen en nuestro habitual archivo\_eDap.

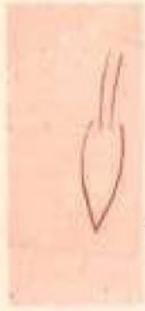
## EXPLORACIONES



4



5



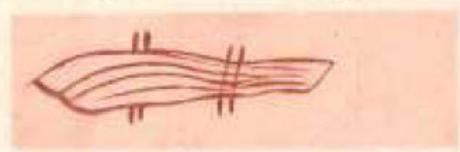
27



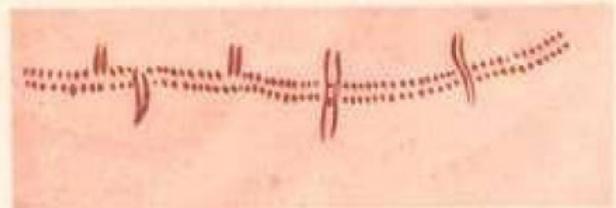
27



11



5-6



13





Fig. 1. Imagen del Barrio de las cuevas en Guadix. Granada.

## Arquitectura vernácula vs ciudades sostenibles

Ferran Ventura Blanch

*Lo que hace falta no es una nueva forma de construir, sino una nueva forma de vivir.*

Bernard Rudofsky<sup>1</sup>

En 1938, el austriaco Bernard Rudofsky titulaba con este lema a un artículo de la revista Domus que en ese momento dirigía. Un pequeño texto bajo el subtítulo de “Comentarios en el diseño para una casa en la Isla de Procida” se convirtió en un manifiesto sobre su pensamiento, y sirvió de base conceptual para futuros desarrollos en su trabajo. Posteriormente lo usaría como subtítulo de su última exposición, *Sparta / Sybaris*,<sup>2</sup> que se inauguró en el Austrian Museum of Applied Art de Vienna -su ciudad de origen- un año antes de su fallecimiento en 1988.

En 1964, se publicaba el libro “*Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*”<sup>3</sup> tras la realización de la exposición

1. RUDOFSKY, Bernard. “Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere”. Domus 123, Marzo. Milán. 1938.

2. RUDOFSKY, Bernard. *Sparta / Sybaris*. Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not. Vienna. 1987.

3. RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects*. Museum of Modern Art. New York. 1964.

con el mismo nombre en el Moma de New York. Cuarenta años después, en 2004 se inauguraba una exposición en Barcelona que recibía el nombre de “*Los otros arquitectos*”,<sup>4</sup> enfocada a la investigación de las arquitecturas generadas por seres vivos ajenos a los humanos. Cuatro años más tarde pasado ya su centenario, son el Architekturzentrum de Vienna en colaboración con el Getty Research Institute de Los Angeles y el Canadian Center for Architecture de Montreal, los que recuperan a Rudofsky y su libro mostrando una renovada exposición de su obra, y volviendo a darle vigencia a sus investigaciones. Bajo los dos títulos de sendas exposiciones -sin conexión alguna entre ellas- se esconde una forma contemporánea de entender la arquitectura.

En “*Los otros arquitectos*”, se realiza un repaso histórico a las construcciones realizadas por todo tipo de seres vivos desde 550 millones de años atrás hasta la actualidad. Aquí se evidencia que las construcciones no están necesariamente ligadas a la inteligencia, y que el hombre no es el único capaz de levantar estructuras complejas. La exposición sostiene que, “*mientras los humanos son arquitectos, el resto de animales son unos extraordinarios constructores*”, radicando la diferencia en la selección cultural de unos y la natural de otros,

4. *Los otros arquitectos*. Catálogo de la exposición. Gustavo Gili. Barcelona. 2004.

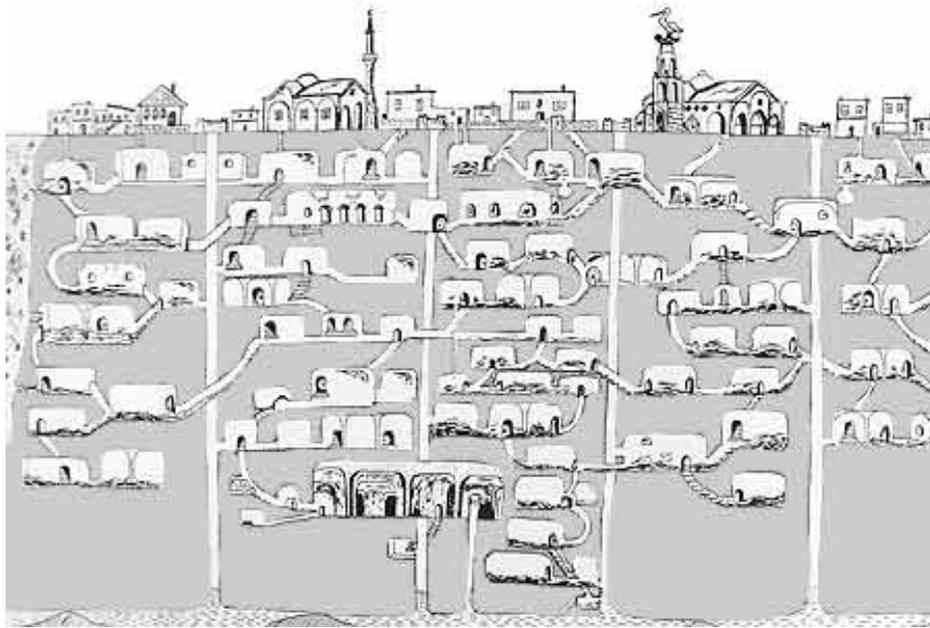


Fig. 2. Sección de la ciudad subterránea de Derinkuyu. Capadocia. Turquía.

mientras que nuestra capacidad por aprender e innovar, nos ha llevado a superar y mejorar cualitativamente las construcciones puramente funcionales. Juhani Pallasmaa<sup>5</sup> defiende además que a menor tamaño del animal constructor, más grado de sofisticación tiene la construcción que realiza. La eficiencia y la sofisticación son las estrategias de los procesos de evolución de la arquitectura animal.

Rudofsky en *“Arquitectura sin arquitectos”*, realiza una exposición similar pero no centrada en el comportamiento de otros seres vivos, sino en las distintas actitudes que se han desarrollado a lo largo de la historia y del territorio a la hora de construir; comprendiendo la naturaleza, aprovechando los recursos que nos ofrece e incluso las instalaciones, desarrollando técnicas acordes según la situación geográfica y cultural. Para él, la arquitectura verná-

5. PALLASMAA, Juhani. *Animal architecture*. Museum of Finnish Architecture. Helsinki. 2002.

cula es una arquitectura sin genealogía, basada en el conocimiento y respeto a las tradiciones, aprendida por el método prueba-error y desarrollada con lo exclusivamente necesario para subsistir durante la vida útil acordada, que en muchos casos ha permanecido hasta nuestros días superando a otras arquitecturas.

Desde las campañas sobre las cubiertas de viviendas en China, donde vivían unos 30 millones de habitantes (3 millones en la actualidad), hasta ciudades enteras bajo el suelo, llegando a dieciséis plantas excavadas, como es el caso de Capadocia (Turquía), pasando por las cercanas casas cueva de Guadix (Granada), la arquitectura subterránea se puede considerar como la semilla de la arquitectura. Sus constructores decidieron no tener que enfrentarse a la naturaleza, para pasar a formar parte de ella, adaptándose a sus condiciones climáticas y topográficas, identificando las situaciones de mayor confortabilidad para el desarrollo de sus actividades, sin violentar al territorio.

Entrar, horadar, vaciar, excavar, introducir, penetrar, sondear, sumergir, adentrar, ahondar, cavar, perforar, profundizar, todas ellas nos hablan de un alto grado de compromiso con el territorio. Al igual que podemos ver en el proyecto de Eduardo Chillida para Tindaya esta decisión de sustraer en vez de agregar, también construye espacio, un espacio de la contracción o la contra-acción. Siendo éste el que puede permitir que los avances tecnológicos no acaben por derrocar un modelo ya de por sí, mal gestado.

*“Vivir, es estar en el mundo”*, bien sea en situación superficial o bajo tierra, “la casa” es el dispositivo mediante el cual nos relacionamos con el mundo. Por tanto el espacio geopolítico no podría ser asumido sin la conexión que se establece con la casa y sus interrelaciones. El caso de la arquitectura excavada que aquí se estudia, nos permite liberar la superficie de la corteza terrestre y disponer de una cantidad de espacio superficial disfrutable mayor.

La duplicidad del territorio productivo, y la necesidad de cobijo por las condiciones extremas de estos emplazamientos, han contribuido a la generación de estos espacios. De aquí podríamos concluir que la arquitectura



Fig. 3. Imagen de la ciudad de Shibam. Yemen. “La Manhattan del desierto”.

excavada ha sido un gran ejemplo de arquitectura sostenible tradicional por su propia forma de concebirse, incorporándose al territorio como parte integrante, consumiendo el mínimo de recursos energéticos, no consumiendo terreno superficial, aprovechando las inercias térmicas, etc.

“*Old Walled City of Shibam*”, o más conocida como “*el Manhattan del desierto*”, es otro gran ejemplo de la construcción de la ciudad como ecosistema dentro de un territorio hostil, hablamos del caso de la ciudad amurallada de Shibam en Yemen. Ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1982<sup>6</sup> y al que consideran como “*el ejemplo más antiguo y mejor conservado de planificación urbana basado en el principio de construcción vertical*”. En pleno desierto, junto al cauce del río Hadramaut, se erige esta ciudad eminentemente vertical construida en adobe, basada en un planeamiento urbano riguroso sobre la base reticular, pero con una maleabilidad suficiente como para crear

6. ICOMOS. Lista de Patrimonio Mundial nº 192. 1982.



Fig. 4. Imagen de las calles interiores de la ciudad de Shibam. Yemen.

en ella una de las más bellas ciudades construidas por el hombre. Unos 7.000 habitantes conviven dentro de sus murallas aún en pie, que la definen como ciudad amurallada y la muestran como fortaleza defensiva fruto de su emplazamiento al borde del río, que obligaba a la concentración de la población en el menor espacio posible dentro de una estructura compacta.

Algunos datos del lugar:<sup>7</sup>

Área: 7 hectáreas

Densidad de población: 1.000 habitantes / hectárea

Población total: 7.000 habitantes

Edificaciones: 437

Alturas: más baja 5, más alta 11 (36,5 metros)

7. Datos obtenidos en: <http://www.shibam-udp.org>

En 1839, los británicos se instalaron en la región de Adén, donde se ubicaba el mejor puerto de la zona, desde el cual podían ejercer una vigilancia discreta de Turquía y la India, para controlar todas las rutas. En 1925, Gran Bretaña reconoció la independencia y en 1934 firmó un tratado que garantizaba su soberanía. Aprovechándose de los tratados que tenían con tribus de las zonas circundantes, los británicos convirtieron Adén en un protectorado, y en 1937 en colonia británica. En 1967 se retiran las tropas británicas, y se proclama la República Popular de Yemen del Sur, el primer estado comunista árabe de la historia. En 1990, el Norte y el Sur se fundieron en un solo estado, con el nombre oficial de República del Yemen.

Pero ese Manhattan ubicado en el cruce de los tres continentes del Viejo Mundo, ya tiene varias candidatas para llevarse el preciado título turístico de la Península Arábiga. Candidatas también para ser incluidas dentro del catálogo que nos mostraba Deyan Sudjic en su libro *“La arquitectura del poder”*,<sup>8</sup> donde nos relata como la arquitectura ha sido históricamente usada como un instrumento de propaganda política y como símbolo de la imposición de los más poderosos.

La arquitectura ha sido siempre un instrumento de poder y de colonización del espacio y del tiempo, y esto con frecuencia pasa desapercibido. Estamos sumidos en un proceso donde todo vale, hasta el punto que en cualquiera de nuestras ciudades se han difuminado los límites entre lo rural y lo urbano. Pero ahora las acumulaciones de capital vestidas de crudo, nos vuelven a mostrar la definición de límite, recreando el concepto de insularidad.

Esta concepción contemporánea de lo insular, no usa solamente el emplazamiento marítimo, sino que hay situaciones cuyos territorios son igual de inestables pero igual de atractivos para convertirse en lugares con gran capacidad de expansión. El desierto se ha convertido en uno de estos espacios donde intentando emular al oasis, se vuelcan una serie de programas para enriquecer un territorio anodino. Una especie de sumideros financieros donde sus gestores, siendo conscientes de que esas acciones quedan reflejadas

8. SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder : cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Ariel. Barcelona. 2007.

en lo anecdótico, y viendo posible que se hagan certeras las especulaciones sobre el “pico del petróleo”, se hacen planteamientos que intentan buscar la construcción de una serie de ciudades sostenibles especializadas que aporten futuros ingresos, anticipándose al fallo del sistema actual.

Varios ejemplos nos han mostrado últimamente esta apuesta por la construcción de nuevas ciudades desde la nada, todas ellas en territorios que ya de por sí las hacen incomprensibles, a lo que Lebbeus Woods ha denominado *“Delirious Dubai”*,<sup>9</sup> en honor a uno de sus principales autores.

Koolhaas, como el gran ideólogo de la contemporaneidad, es uno de los encargados de crear estas nuevas ciudades. Ras Al Khaimah es la denominada “Ciudad en el desierto”, aquí nos propone una metrópoli de alta densidad para 150.000 habitantes, donde busca poner en práctica aquel concepto que aún tenemos grabado como “ciudad genérica”. Certeramente se ha decidido no llevar a cabo por ahora dicha construcción.

Algunos datos del lugar:

Área: 120 hectáreas

Densidad de población: 1.250 habitantes / hectárea

Población total: 150.000 habitantes

En Dubai se reproduce otro ejemplo, pero en este caso sobre el mar, una isla igualmente de forma cuadrada, con una densidad similar a la de Manhattan, ciudad tan estudiada por él, concebida también como el distrito financiero de Waterfront City.

Su rival Abu Dhabi, y su también rival Norman Foster, se plantean enverdecer el desierto, y están ya construyendo la nueva ciudad sostenible denominada Masdar City, para mayor ironía, “la fuente” en árabe, a lo que habría que aclarar, no significa fuente como aparato del que brota agua, sino fuente como fundamento u origen de algo. La característica caótica y a la vez ordenada de la ciudad árabe, fruto de la espontaneidad, las condiciones

9. WOODS, Lebbeus. “Delirious Dubai” 2008 <http://lebbeuswoods.wordpress.com/>

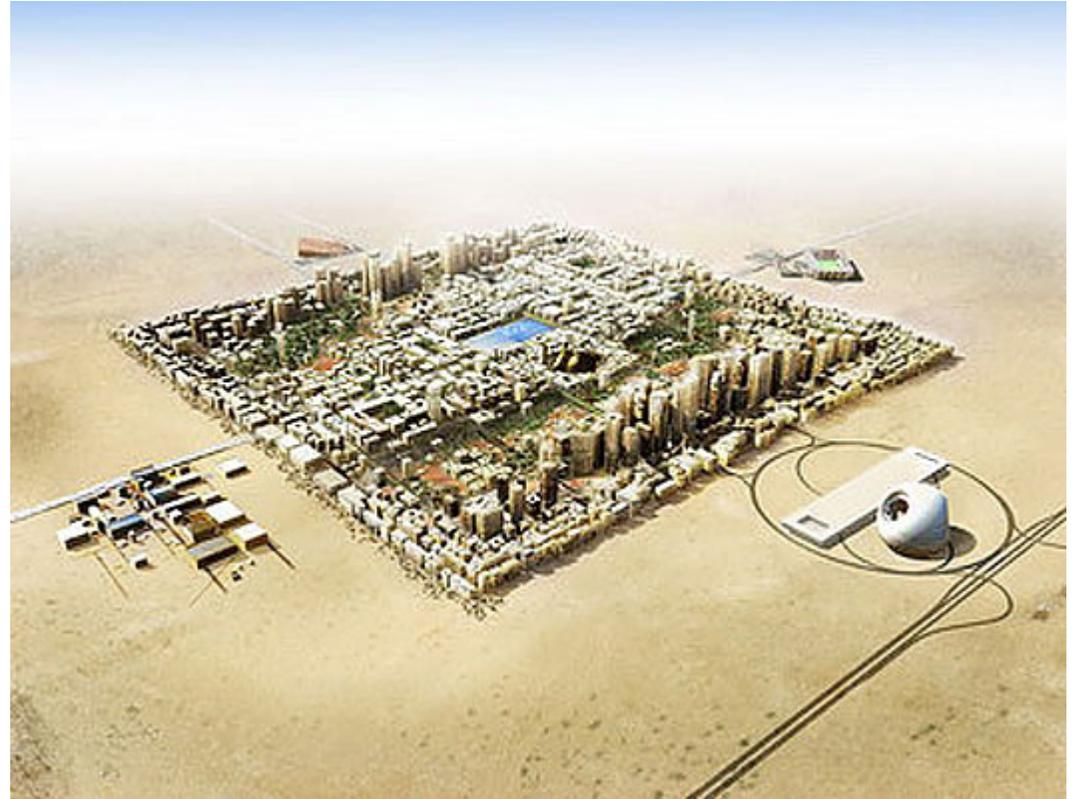


Fig. 5. Imagen de las futuras calles interiores de la ciudad de Masdar. Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos. Foster & Partners. 2007-2023. Fig. 6. Imagen aérea del Masterplan Ras Al Khaimah. Emiratos Árabes Unidos. OMA-Rem Koolhaas. 2007.

climáticas y sus ciudadanos, son las pautas seguidas para la construcción de la ciudad. Toda esta sabiduría milenaria acaba ahora encerrada en una cuadrícula perfecta limitada por un nuevo muro, igualmente inquebrantable como el de las ciudades amuralladas estudiadas. Nombrada como la primera ciudad sostenible del mundo, la ciudad verde del futuro, ciudad ecológica, ciudad cero emisiones, utopía hecha realidad, etc. Una ciudad considerada ya como ejemplo de STB, y que será la que marque las pautas de como hay que actuar en el futuro urbano.

Antes de llegar a la construcción de los grandes emblemas de ciudades sostenibles, los excedentes de producción buscaron salida en la organización de eventos deportivos que retroalimentarán los excedentes existentes. Ejemplos de esto son la construcción de circuitos permanentes de velocidad como el de Sakhir en Barhein, Yas Marina en Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos) o Losail en Doha (Qatar). Éste último, se encargó de organizar el primero de la nueva moda de Grandes Premios nocturnos, donde para poder retransmitir el Gran Premio a una hora razonable para los dormilones

habitantes que estamos en una zona horaria de mayores beneficios, es necesario contradecir y poner en jaque a todo un sistema de funcionamiento. Un artificio creado para un evento acotado en un espacio de tiempo de tres días al año. En 2008, se inició el primer Gran Premio nocturno de Motociclismo, desde ese momento se unió la Formula 1 y demás competiciones.

Pero al final, como siempre, se acaba imponiendo la realidad, y la naturaleza engulle al artificio, como podemos apreciar en la pequeña ciudad abandonada de Kolmanskop en la desértica región del Namib, que una vez abandonada por sus habitantes en 1956, tras explotar las minas de diamantes, fue devorada por el sediento desierto intentando recuperar lo que era suyo.

La autoregulación hasta ahora ha conseguido equilibrar los delirios de grandeza y las osadías llevadas a cabo por las incontrolables aspiraciones de poder, pero actualmente se nos recuerda desde varios colectivos ecologistas que hace tiempo se sobrepasaron ciertos límites difíciles de recuperar. Las catástrofes naturales empiezan a asolar diversos territorios a lo largo del planeta, que se manifiestan como los nuevos reguladores.

Kenneth Boulding<sup>10</sup> y posteriormente Buckminster Fuller<sup>11</sup> formularon la expresión “*spaceship Earth*” (astronave Tierra). Y Yona Friedman nos la recuerda como: “*Estamos abandonados en una nave en el espacio cuyas reservas son limitadas y somos los únicos responsables de nuestra supervivencia. Hacia una organización político-técnica que gobierne la nave*”.<sup>12</sup>

En el campo de la arquitectura, la búsqueda de una vuelta a la sostenibilidad (se habla de vuelta ya que entendemos que la arquitectura ha sido sostenible hasta que la energía nos ha posicionado ajenos a ello) se enfrenta a varios retos: la recuperación de prácticas tradicionales de reciclaje de materiales, comprensión del territorio, del lugar y los paisajes fundantes, aprovechamiento directo de la energía solar y protección contra ella, ventilación

natural, inercia térmica, educación social, etc. Su puesta en funcionamiento pasa por la superación de que no hay detrás una industria que pueda capitalizarlo, mientras que hay numerosas industrias interesadas en fabricar y vender “*bestias de chatarra*” de dudoso y aún negativo rendimiento energético y medioambiental, en un análisis completo de su proceso de fabricación y uso, que están encargadas de paralizar cualquier iniciativa investigadora que pudiera desmontar el negocio de la sostenibilidad.

La tarea que tenemos por delante para afrontar este nuevo paradigma, parece ser la siguiente: ¿cómo dejar atrás el tiempo de los slogans de desarrollo infinito, de las eco-cities, del patrimonio cultural, del turismo cultural, de la STB ambiental y otros pequeños conceptos de moda? (seguramente inofensivos pero que distraen continuamente la mirada de los problemas reales) para poner de relieve, que en nuestro trabajo investigador y de búsqueda acerca de unas nuevas condiciones en la ciudad contemporánea, son necesarias algunas líneas de fuerza para una renovación de la “habitabilidad” y de la idea “residencial del ser humano sobre la tierra” en todo el campo del espacio geopolítico.

10. BOULDING, Kenneth. “The Economics of Knowledge and the Knowledge of Economics”. American Economic Review. 1966.

11. FULLER, R. Buckminster Operating Manual for Spaceship Earth. 1969.

12. FRIEDMAN, Yona. Utopías realizables. Gustavo Gili. Barcelona. 1977.



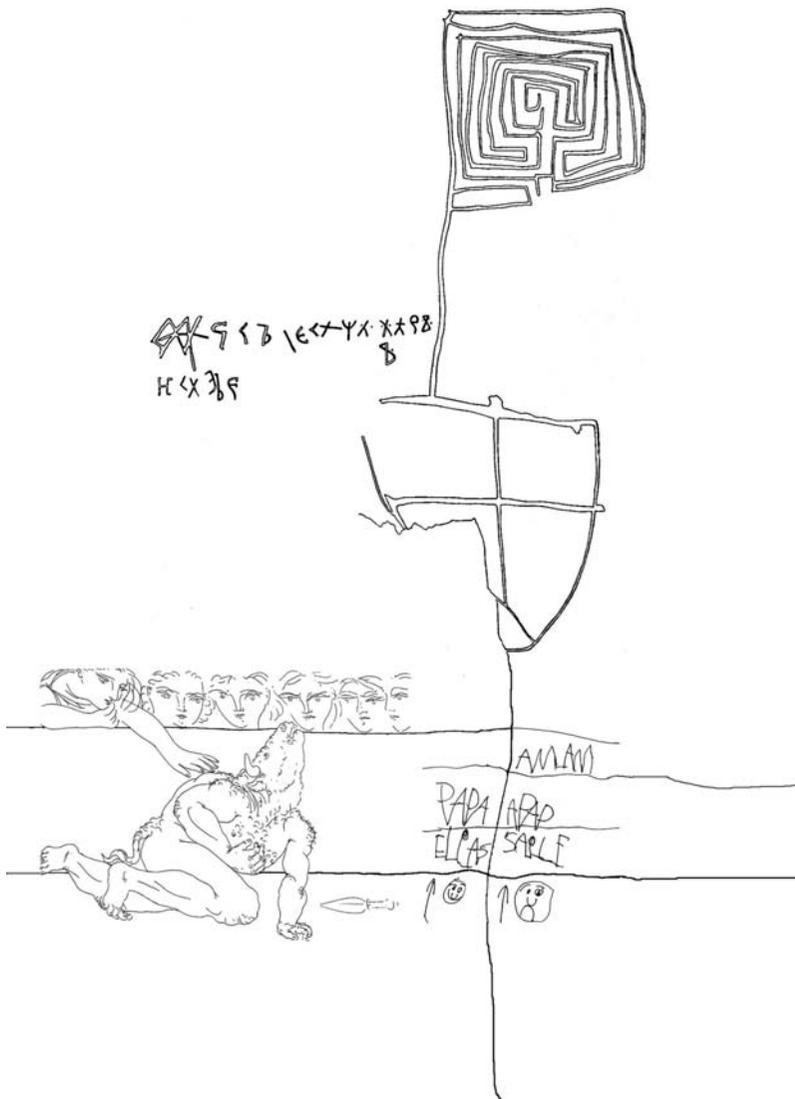


Fig. 1. Elías Parra, Collage para Arquitecturas terminales, teoría y práctica de la destrucción, 2009.

### Resumen / Abstract

La carencia de una nomenclatura idónea para denominar las cavidades de la arquitectura, de palabras suficientes para definir sin equívocos cada uno de sus senos y de sus penetraciones, sus diversas oquedades, los diferentes tipos de orificios que la horadan en todas direcciones, el conjunto de sus aberturas y sus hendiduras, las heterogéneas habitaciones en las que se cumple y los múltiples vacíos que la ahuecan y la hacen habitable, condiciona y limita la posibilidad de distinguir, siquiera nominalmente, una gruta de una cueva, y una cueva de una caverna. Este déficit de términos precisos no justifica, sin embargo, que en el diccionario general de la arquitectura no aparezcan ni el sustantivo cueva ni el nombre común caverna: ni que la teoría arquitectónica no las haya considerado asuntos de su competencia, ni que los glosarios de los usos y de las formas de cobijo no las hayan incluido en su nómina. A pesar de tanta ausencia y de tan excesiva pérdida, entre el académico que proyectó la Atlántida como arquitectura concéntrica y quien propuso excavar una montaña para venerar en la Basílica de Sainte Baume a María Magdalena hay un sendero, un hilo conductor, una similar inquietud por lo subterráneo y por lo venéreo: quizá un túnel secreto por el que también transitaron Frank Kafka, José Saramago y Ernesto Sábato, o alguna de sus criaturas: tura de turas.

*The lack of an appropriate naming convention to refer to the architecture cavities, of enough words to define unequivocally each one of the various cavities, the different types of holes that pierce it in all directions, the combination of its openings and fissures, the heterogeneous rooms in which it ends and the multiple spaces that hollow it out and make it inhabitable determines and limits the possibility of distinguishing, nominally at least, a grotto from a cave and a cave from a cavern. This shortage of specific terms, however, does not justify the absence of the nouns "cave" and "cavern" in the general architecture dictionary, or that the architectural theory has not considered them an area to be within its scope, or that the glossaries of the different types of shelter have not included them in their list. In spite of this absence and of such a significant loss, between the academician who projected Atlantis as concentric architecture and whoever proposed to dig out a mountain to worship Mary Magdalene in the Sainte-Baume cave there is a trail, a common theme, a similar curiosity for the underground and the venerable world: maybe a secret tunnel through which Frank Kafka, José Saramago and Ernesto Sábato, or some of their creatures, also travelled: tura de turas.*

## Conjeturas acerca de la caverna como arquitectura

José Joaquín Parra Bañón

*Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas.*

Julio Cortázar en el Capítulo 73 de Rayuela

### Cuevas, grutas, cavernas: Arquitecturas

La cueva, una tura; la gruta, otra tura; la caverna, otra nomenclatura con tura: la arquitectura, pura conjetura. Las conjeturas acerca de la caverna como arquitectura (arquitectura sin arquitectos, arquitectura negativa) comienzan con la detección de que la teoría arquitectónica, salvo contadas excepciones, no le ha prestado una atención especial al asunto de la cueva en la creencia de que quienes de ella deben de ocuparse son las disciplinas afines a la prehistoria, la paleontología, la arqueología o la antropología. La historia universal de la arquitectura, a menudo, se inicia después de la cueva, en la cabaña o en otras formas de cobijo construidas con estructuras leñosas, y a partir de ellas se formula la dudosa idea de progreso arquitectónico, del hombre que mejora a cada paso y cada vez con mayor eficacia un medio ambiente que es agresivo hacia él con la intención de adaptarlo a sus conveniencias, a sus necesidades o a, en las sociedades opulentas, sus deseos.

No pocas historias culturales de la arquitectura son narradas como un proceso de selección natural y de domesticación, sometido a inexorables leyes de evolución que hacen avanzar a formas y a técnicas elementales desde la simplicidad de lo imprescindible hasta la inabordable complejidad de las sobras del presente; hipótesis que intentan demostrar que el Renacimiento no puede conducir a otro lugar que al Barroco, que la cabaña es la humilde antepasada del palacio o que el grutesco es una reinterpretación lúdica de las cuevas calcáreas enriquecidas con estalagmitas y estalactitas de escayola policromada. En la historia académica y oficial de la arquitectura no tiene cabida aquello que no sea consecuencia del proyecto: en ella es, en consecuencia, inadecuada, inoportuna, impertinente la cueva: la caverna, una obscenidad. No le interesa, por tanto, el hecho arquitectónico que es, por ejemplo, elegir una piedra en la que sentarse, un árbol al que subirse para mirar el horizonte o un lugar en el que realizar un sacrificio. No le interesan, si no hay evidentes transformaciones formales, las arquitecturas naturales que son usadas por el hombre tras provocarles cambios inapreciables, mínimas adaptaciones, como puede ser el caso de algunas cuevas, aunque la idea de la cueva, de una u otra manera, disimulada o puesta de manifiesto, haya estado siempre presente en la arquitectura.

Tal vez hasta el momento en el que el fuego no entró en la cueva (o en la gruta para transformarla nominalmente en cueva según las convenciones del ámbito patrimonial), la casa no empezó a entenderse o a llamarse hogar. Marco Lucio Vitruvio al inicio de *Los diez libros de arquitectura* asocia el origen del lenguaje y el de la arquitectura al descubrimiento y al dominio del fuego; también en otros mitos se propone esta vinculación. El fuego controlado y sus señales son indicios inequívocos de la arquitectura habitada: la chimenea es uno de los símbolos de la casa; el humo conducido es uno de los primeros signos del espacio confortable. La cueva es el sitio germinal del fuego; de la llama protegida de los vientos; de las pavesas a salvo de la lluvia; de las cenizas y los rescoldos con los que calentar la noche; de los tizones y las teas para transportar la luz. La cueva es el primer sitio de la fragua, la casa del herrero, la fábrica de Hefestos, y luego de Vulcano, la residencia de los transformadores de la materia de los que, a través de Dédalo, sugiere Piero di Cosimo en *Vulcano y Eolo* (h.1485-1490, National Gallery of Canadá, Ottawa), y vindica Mircea Eliade en *Herreros y alquimistas*, procede la arquitectura en la mitología mediterránea.

La cueva natural (a la que en la teoría disciplinar sobre el patrimonio llaman gruta), prehistórica, es arquitectura desde el momento en que es elegida para habitar por la especie, desde que opta por establecerse y lentamente comienza allí dentro a ser humana: la cueva es el útero de la humanidad, el lugar arquitectónico de la gestación de la especie en la que nos estamos convirtiendo. La cueva es el primer lienzo, el soporte de la primera huella intencionada de una mano: el primer suelo y el primer techo con los que se establecieron relaciones afectivas, el primer medio ambiente que se acondicionó, el escenario en el que se situó la primera puerta. Solo cuando las cuevas naturales fueron insuficientes o parecieron inadecuadas, comenzó la excavación, la perforación horizontal del suelo, la arquitectura como destrucción, el artificio y la desnaturalización del exterior. La cabaña es la forma de habitación que sucede a la cueva primigenia, a la cavidad genética que por el uso se transformó en caverna.

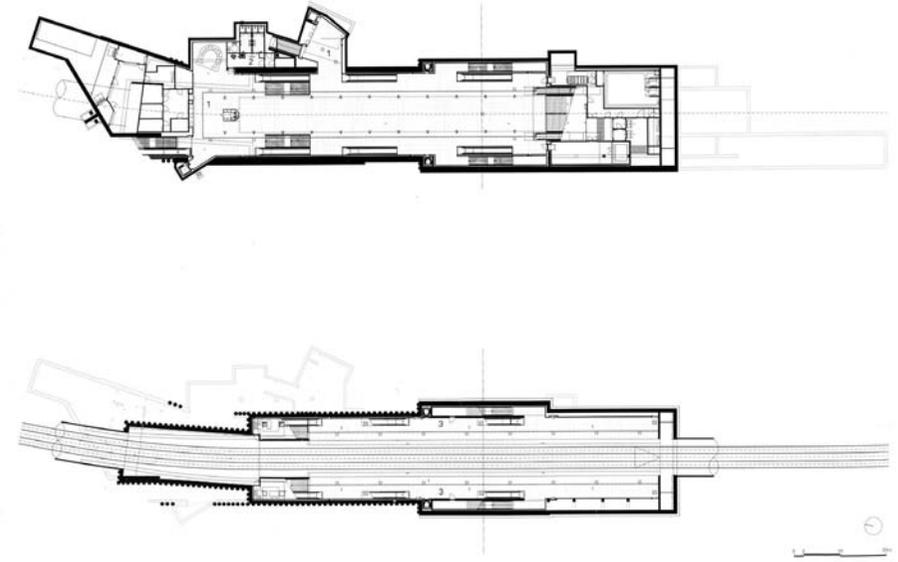


Fig. 2. Álvaro Siza Vieira, Estación de metro São Bento, Oporto, 1997-2005.

### Nomenclatura de las cavidades

Aunque los diccionarios generales no se extienden en la definición del sustantivo cueva (los diccionarios técnicos que se ocupan de la arquitectura ni siquiera lo incluyen) y se limitan a hacer referencia a su carácter de cavidad subterránea, sin considerar cuál es su origen, si natural o si artificial, ni atender a cuál es su función o su forma, prescindiendo de cuestiones esenciales relativas a su tamaño y a otros asuntos de la geometría, cual es la proporción entre el ancho y el largo, cualquier conocedor de los rudimentos esenciales y de la terminología de los orificios sería capaz de añadirle algunas características adicionales a las cuevas que permitieran diferenciarlas de, por ejemplo, los pozos o los túneles, de las minas y de los cráteres. Con la cueva latina, con «cavus», asocia el castellano lo hueco. La cueva es, ante todo, una oquedad subterránea, una ausencia que puede llegar a adquirir la consideración

arquitectónica de habitación; es un vacío vinculado a lo cilíndrico, delimitado inferior, lateral y superiormente (envuelto) por una única superficie continua (carece de aristas), que tiene al final una obstrucción que cierra el paso y que comienza con una abertura que hace a ese vacío frontalmente accesible. Es consecuencia de la supresión de una masa lineal de materia terrestre causada, entre otros posibles agentes, por un venero de agua, por un desplazamiento tectónico (aunque es entonces cuando se debiera denominar gruta) o por una perforación humana intencionada. Si una cueva es una cavidad producida en la tierra, la gruta es una oquedad practicada en la roca: una y otra, cueva y gruta, interiores, hilos de espacio enterrado, ausencias vermífugas sepultadas en el seno terrestre.

No cualquier abertura practicada o producida en la materia se puede definir con la palabra agujero: término que proviene de aguja, que deriva del objeto que provoca la cavidad y que responde a su forma. Para que el sustantivo sea oportuno es necesario que la abertura, al menos en su origen, tenga un contorno de apariencia redondeada y que dimensionalmente prevalezca la longitud sobre el ancho, si es que se está llamando longitud a lo que en función de la posición del agujero se podría llamar profundidad u hondura, y ancho a lo que, si fuera estrictamente circular, debiera denominarse calibre. No toda cueva es, según lo anterior, un agujero, aunque la mayoría de ellas tengan algo que ver con él; tampoco es un orificio, como sí lo es una puerta o un esfínter. Para distinguir entre un agujero y un orificio algunas definiciones recurren al origen y a la regularidad formal de la abertura (de los labios, por llamarlos metafóricamente, de la oquedad que inauguran). Así, un agujero, contradiciendo su filiación con la aguja, sería una abertura generalmente producida por una causa natural o por una razón accidental, y que por no responder ni a una intención ni a un deseo de la razón, presenta bordes imprevistos e irregulares: un perímetro en el que resulta dificultoso o imposible reconocer la forma elemental que lo regula, en cuyo trazado es complicado reconocer una curva o un polígono reglado. Un orificio, sin embargo, es o bien una abertura intencionada derivada del pensamiento geométrico (con-

secuencia del proyecto, producto de la ideación), y en consecuencia, que es artificial y está causada por una acción humana, sea o no practicada con la intermediación de alguna herramienta, o bien una abertura que aunque tenga un origen no atribuible a una mentalidad destructora, se produce para cumplir un fin predeterminado o un pequeño conjunto de funciones específicas. Un orificio es entonces, desde su consideración formal, más regular que un agujero y, cultural y lingüísticamente, según aclaran algunos diccionarios a mano, así el de la Real Academia de la Lengua Española como el de María Moliner, menos vulgar. Arquitectónicamente un orificio es consecuencia de un proyecto, mientras que un agujero es consecuencia de un accidente o, de acuerdo con Marcel Duchamp, a propósito de la fractura de su *Gran vidrio*, de la participación productiva del azar.

Por esta razón no es casual que la palabra orificio se la hayan apropiado, en gran medida, las ciencias técnicas y aquellos saberes que más tienen que ver con la biología, y que hayan renunciado a usarla con propiedad las disciplinas que se ocupan de la conformación terrestre, bien sea la cartografía o la espeleología, resultando imposible tanto encontrar un mapa del norte de la provincia de Almería en el que leer *Orificio de Los letreros* en vez de *Cueva de Los letreros*, nombre con el que comúnmente se alude a este lugar, aunque tampoco de una cueva se trate sino de una cavidad de profundidad despreciable frente a la desmesura dimensional de su fachada, cavidad que es apenas un socavón en una pared rocosa, como igualmente es difícil oír a un espeleólogo referirse a los peligros del orificio por el que acaba de dejar caer la cuerda para bajar a profanar algunos misterios telúricos. Si en vez de al espeleólogo, que siempre que piensa en orificios no se le ocurren más que los orificios humanos, no los abiertos por los seres humanos sino los que en los cuerpos de los humanos están abiertos desde que nacen, unos para que el primer aire aspirado los haga vivir, otros para que ese aire primero les permita llorar, y así cada uno de ellos programado para cumplir con una misión genética que le posibilite traficar con el mundo, misión o cometido que, es innecesaria su demostración, a menudo se tiende a violar imponiéndole el

cumplimiento de funciones para las que no estaba inicialmente previsto; si en vez de al espeleólogo o a la espeleóloga se espía ahora al minero, tampoco se le oirá decir que entra al orificio a excavar o que desciende al agujero a extraer minerales, salvo que piense que la mina, que es como a diario la llama, también podría convertirse en su sepultura y entonces, por despecho y para ofenderla, la llame despectivamente agujero. Y sin embargo una mina, cualquier mina corriente que algunos horadaron o que alguien abrió para sacar lo que estaba escondido en el subsuelo, al igual que los túneles, aunque con otra intención, tiene más de orificio que de agujero.

El orificio artificial responde a una causa pronunciable, a un motivo que lo origina, como es el pasar de un lugar a otro, en el caso de los túneles, perforando lo que se interpone entre los extremos, o dejando un hueco, interrumpiendo en un lugar la continuidad de la materia para que, por ejemplo, sirva de puerta. Un túnel es una puerta profunda que, sabiendo que se trata de un túnel porque acaso desde el inicio, incluso antes de entrar, puede verse al fondo, recortada en la oscuridad, su salida, tampoco nadie podría llamar con propiedad cueva, al igual que no es aconsejable llamar cueva a la mina si se ve emerger de ella a alguien empujando una carretilla con las manos y la cara tiznada de negro. Aunque no obstante, ni la artificiosidad ni la intencionalidad, y ni siquiera la funcionalidad, son preceptos suficientes para evitar llamar cueva al túnel o a la mina, que en su esencia son modalidades de cueva porque de la definición de cueva, aunque parcialmente, participan. Cosa distinta es la costumbre, o como en este caso, la fertilidad del lenguaje cuando inventa palabras más precisas que permiten eludir lo genérico y diferenciar entre diversos tipos de cavidad, como es el caso de las cuencas, mineras o no.

Una sima es una cavidad grande y muy profunda abierta en la tierra que, por su desmesura, puede recordar a los abismos y, por la verticalidad de sus paredes, a los precipicios. Un socavón no es una sima pequeña, porque si así fuera adjetivada dejaría en ese instante de ser una sima, sino un hoyo resultante del hundimiento del suelo por haberse producido una oquedad

subterránea; también es la denominación de una cueva excavada en una ladera. La sima y el socavón, para serlo, tienen que haber sido provocados por causas naturales, por un desprendimiento o por una depresión accidental. Un cañón es un tipo de tubo y, en consecuencia, una forma que tiene que ver con los cilindros huecos. Si el tubo es corto, se le llama caño, que como la caña, la cánula, el canuto, el canal, el canalón y la cañería, deriva de la «canna» latina; no así el cañón que alude a los caminos estrechos entre montañas que generalmente discurren por los cauces de los ríos. Una cueva no es un tipo de tubo porque la misión principal de los tubos, al igual que la de los pasillos, es comunicar, servir de conducto para que la materia pueda pasar de un sitio a otro, mientras que la función de la cueva no está relacionada con la comunicación de los extremos sino con el acceso y con la estancia. Los tubos conectan, como los túneles, aquello que se encuentra en cada uno de sus extremos: a Thomas Bernhard, cuenta él mismo en *El aliento* (1978), le conectaron uno al pulmón para trasegar los humores infecciosos desde su cuerpo hasta un tarro de pepinillos en vinagre. El latín llama fístula al tubo; el español académico define fístula como cañón por el que pasa el agua y también como conducto ulcerado, acepción que las ciencias médicas precisan diciendo que para ser fístula, sea congénita o adquirida, el conducto ha de ser una comunicación patológica que ponga en contacto anormal dos órganos entre sí o con el exterior. Las fístulas son una advertencia sobre los peligros de las comunicaciones innecesarias, sobre los riesgos de excavar cuevas aleatorias: al abrirlas sin prevención, que es como decir sin proyecto, pueden liberarse a la superficie las fuerzas infernales recluidas (contra su voluntad, proponen los mitos y las religiones celestes) en el subsuelo, o se puede despertar a los espectros de su sueño y a las alimañas de su hibernación, o haciendo ampliaciones en el sótano de “El Centro”, es posible encontrar, como le sucedió a José Saramago en el vigésimo apartado de la novela del año 2000 que tituló *La caverna*, con los habitantes, aún en vigilia, de la caverna platónica.

Las cavernas son competencia de la arquitectura (Giovanni Battista Piranesi, Fernando Higueras, Álvaro Siza, Peter Zumthor, Félix de Azúa



Fig. 3. Hans Memling, San Jerónimo, 1485-90, óleo sobre tabla, 87'8 x 59'2 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea. Fig. 4. Hans Memling, San Jerónimo con el león, 1485-90, óleo sobre tabla, 37'0 x 24'5 cm, Colección privada.

en su *Autobiografía sin vida* a propósito de Chauvet y Altamira y no Juan Navarro Baldeweg por la neocueva): una forma esencial de la arquitectura y un concepto arquitectónico relacionado con el de habitación, vinculado a la noción elemental de cavidad, de seno, de ámbito humanizado, de cobijo, de resguardo, de caja en la que no es posible diferenciar entre cerramiento y estructura, entre límite y frontera. La caverna, como la habitación o la caja, es una idea que puede adoptar formas diversas, materializarse con un aspecto diverso. La caverna es la cueva habitada por el hombre, la oquedad domesticada por la especie, el vacío en la materia terrestre que es usado como

arquitectura por alguien que lo elige como refugio, como residencia, como estancia provisional. La caverna, demuestran la arqueología y la antropología, fue una de las arquitecturas primarias, uno de los lugares elementales en los que guarecerse. No la caverna al completo sino su limen, apenas lo que hace en ella de umbral, el tramo hasta donde llega la luz diurna. La caverna no se extinguió tras la invención de la cabaña, tras la sustitución como residencia del espacio lineal (preexistente) por el espacio centralizado (proyectado). La caverna sobrevive disimulada en otras formas arquitectónicas, transformada, por ejemplo, en las distintas versiones de celda que se conocen. La iconografía de san Jerónimo, entre otras, demuestra esta teoría, tanto si se atiende a las versiones grabadas por Alberto Durero o a las pintadas por Hans Memling () como si se lee el artículo de Alison y Peter Smithson: las primeras imágenes muestran a Jerónimo penitente, quizá martirizándose al golpearse con una piedra, arrodillado en la boca de la caverna que eligió como domicilio; las segundas exhiben a Jerónimo reflexivo, sentado en su escritorio, dentro de la celda cavernaria que le sirve de residencia monacal.

San Jerónimo, san Antonio y otros tantos eremitas escuálidos y simbólicamente vestidos con harapos, dice la tradición cristiana, usaron la cueva como lugar de retiro y como arquitectura alegórica del hombre solitario y aislado, del célibe que no tiene trato afectivo con las cosas que lo rodean. Dice Isidoro de Sevilla en el libro XV de *Etimologías* que “*monasterio es la habitación de un solo monje: en griego mónos significa «solo», y stérion «residencia»*. Es decir, «*habitación de un solitario*». A una congregación de habitaciones para solitarios es a lo que con el tiempo se le llamó monasterio, y luego, cuando las formas elementales fueron organizándose en estructuras residenciales más complejas y necesitaron de otras dependencias en las que posibilitar la comunión de lo urbano, convento. Pero es en la celda, en el dormitorio escueto y rudo, en el cuarto mínimo, en la habitación oscura y enclaustrada en la arquitectura en la que persiste la memoria de la cueva original, de la cueva primera que una vez civilizada pasó a tener la consideración de caverna.

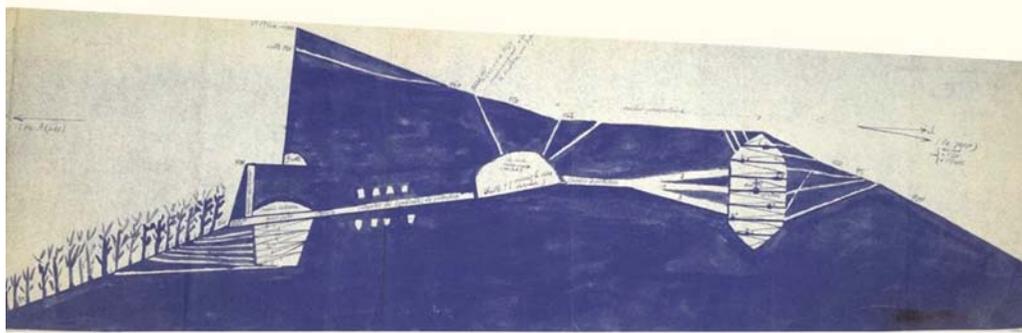


Fig. 5. Edouard Trouin, propuesta de la Basílica La Sainte-Baume para Le Corbusier, 1948. Fig. 6. Le Corbusier, propuesta de la Basílica La Sainte-Baume para Edouard Trouin, 1948.

En el concepto de caverna reside la idea de espacio habitado, no así en el de cueva, que remite a lo desocupado, a la habitación en potencia, a la posibilidad de un lugar apto para ser habitado por el hombre para satisfacer alguna de sus necesidades o su voluntad, o simplemente que es susceptible de serlo por tener unas condiciones mínimas para ello, y que por el acto, solo por ser usado como cobijo, se transforma en arquitectura. La historia o la potencialidad de la habitación es la que convierte, en definitiva, a una cueva en una caverna (o, según otros, a una gruta en cueva). Y una caverna, tal vez con más intensidad que otras formas habitables, es un esquema y, tal vez, un resumen de la arquitectura y una hipótesis del universo.

### Topología de la cueva

Una cueva es una puerta profunda, la más profunda y la más oscura, o una sucesión de innumerables puertas que modifica a quien las atraviesa. En la cueva excavada por la mano del hombre el acto fundacional es la construcción de la puerta. Solo la arquitectura negativa, la de la supresión de la materia, se inicia con la horadación de la puerta, con la boca del agujero, con la inauguración y la destrucción del limen. La puerta y la cueva son formas genitivas y germinales de la arquitectura.

En la idea de cueva reside lo horizontal: rechaza, en principio, la posición vertical. La cueva es la arquitectura antónima de la torre. No hay cuevas verticales así como no hay pozos horizontales. En la cueva y en el pozo es posible reconocer también una cierta posición, un principio formal que es determinante. Un pozo siempre es un hoyo, una abertura natural o artificial, de apariencia redondeada que penetra perpendicular en la superficie de la tierra, más o menos dirigida a su centro. Un pozo no es una cueva, aunque uno pueda estar dentro del otro y el otro dentro del uno; puede haber un pozo dentro de una cueva o un pozo ser una parte interior de una cueva; puede haber una cueva dentro de un pozo o ser una parte interior de un pozo una galería; para ser cada uno lo que es, ha de comenzar siéndolo y no serlo después. En cuestión de pozos y de cuevas el principio es lo que más importa: son las primeras trayectorias lo que los denominan. Es la apariencia la que le asigna uno u otro nombre a la abertura, y será el posterior análisis quien matice la aproximación inicial, quien vaya proponiéndole otros términos más adecuados a la aventura de intentar definir con palabras las cosas, de buscar la huella de la arquitectura en las formas que parecen ajenas a ella.

De las cuevas solo se puede dibujar una parte: son, al completo, inexpresables. Son, como la Kore griega de la que habló Giorgio Agamben en *La muchacha indecible*, como la Perséfone del lexicógrafo alejandrino Hesiquio,

indecibles. Nunca ha habido, y quizá nunca haya, palabras precisas para todo, aunque combinándolas con mayor o menor acierto siempre se puedan encontrar unas pocas de ellas capaces de expresar lo que se pretende decir, o siquiera de aproximarse, de decir algo de lo que se piensa o se cree pensar mientras se avanza en el proceso de la comunicación. El diccionario de la arquitectura, que pone nombres a cada una de las partes, por menudas que sean, del orden dórico, no tiene más nombre para la cueva utilizada como casa primigenia que el de casa-cueva. Una cueva habitada por un ser humano, quizá por una persona, es una cueva a la que el habitante puede referirse llamándola casa, hogar si se pone poético o si tiene el fuego encendido, o, como aquí se propone, simplemente caverna.

La cueva, más que una cuestión formal es un asunto topológico, la cualificación de una parte del espacio. Este espacio está caracterizado fundamentalmente, con independencia de sus condiciones térmicas u olfativas, de sus dimensiones y de su geometría, por una ausencia: la de la luz. La cueva es un espacio oscuro, sombrío; una transición desde la luz inicial a la oscuridad final, y también, en sentido contrario: un nacimiento al día desde la noche. Sus deficiencias lumínicas se van acrecentando conforme la cueva se va haciendo más profunda, adentrándose en lo negro, humedeciéndose. Será esta carencia, esta enemistad con la luz natural, este distanciamiento de la claridad del día y su hermanamiento con la sombra absoluta y la umbría más rotunda, la responsable de una buena parte del entendimiento simbólico de las cuevas. En ellas habita la noche y sus peligros, y sus criaturas y sus miedos. Los laberintos más antiguos de los que se tiene memoria son cuevas ramificadas, sistemas de intrincadas galerías: esquemas del temible interior cavernoso de la tierra. Así, el petroglifo de Luzzanas, en Cerdeña, grabado en roca a la entrada de la gruta hace más de 5000 años, es un mapa y una advertencia, la cartografía para profanar y salir indemne del submundo y un amuleto contra el peligro de extraviarse en su seno. Las cuevas de Gortina, en las que el mítico Minos estabulaba sus bueyes y su toro blanco, tiene su réplica positiva en el también laberíntico (dedálico) Palacio de Cnosos ex-

cavado por Arthur Evans, con su sistema de cuevas paralelas, en una de las cuales podría haber instalado su estudio parisino Le Corbusier.

La cueva elemental es, ante todo, una ausencia de luz y, en este sentido, un espacio negativo. Es una merma porque en cuanto a construcción es resultado de una supresión de la materia, de restarle una parte tubular a una informe totalidad compacta; porque es un interior que se adentra, que penetra, que hurga, que horada; porque su dirección primordial es la que va de adentro afuera. Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* dice acerca de las cuevas en el Libro XIV, aquel que trata sobre la tierra y a sus partes, en el capítulo que titula *Montes y otros nombres de lugar*, que: “«*Lustra*» (cueva) son las oscuras guaridas de las fieras y los cubiles de los lobos; por eso a las «*lustra*» se las denomina también «*lupanaria*». Es palabra creada por antífrasis, ya que precisamente tienen poca claridad («*inlustrare*»)". En *Sobre los lugares inferiores* añade: “«*Specus*» (cueva) es un lugar horadado bajo tierra y que puede contemplarse". Es decir, que las cuevas son lugares habitados por animales, y en especial por el lobo, pero sobre todo, que son lugares subterráneos y oscuros, faltos de luz, no ilustrados. La cueva es cueva, propone Isidoro, porque es un lugar que carece de luz en su interior y que puede ser contemplado superficialmente desde el exterior. El etimólogo, al tratar sobre las cuevas bajo los epígrafes que dedica a los *Montes y otros nombres de lugar* y a *Sobre los lugares inferiores* está insistiendo en la consideración de la cueva como lugar, como forma específica y capaz de conformar un lugar diferenciado vinculado a la orografía de los montes y a las posiciones inferiores respecto a un exterior prevalente.

Las cuevas son oscuras: negras. El negro es el color de los agujeros y de los orificios, la puerta por la que pueden escaparse confundidos los colores. Renoir, ya viejo, contempló con perplejidad los cuadros que su amigo Matisse le enseñaba; estaba en descuerdo con el uso pictórico que este hacía del color negro porque creía que usarlo era una manera aberrante de hacerle agujeros al lienzo. Cuando Lucio Fontana horada o rasga los suyos, cuando corta el lienzo blanco con una herida vertical, está introduciendo el negro en su pintura, dejando que la oscuridad del fondo y de la sombra afloren a

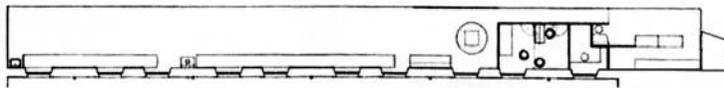


Fig. 7. Petroglifo en la Tumba del Laberinto, Luzzanas, Cerdeña, 3000 a.C.

Fig. 8. Francesco Borromini, Escalera en el Palacio Barberini en Roma, 1625-33. Fot: J. J. Parra.

Fig. 9. Planta del Palacio de Cnosos en Creta. Fig. 10. Planta del estudio de Le Corbusier en el número 35 de Rue de Sèvres, París, por A. Rüeg y B. Tomen.

la superficie pictórica. La ciencia ha demostrado con sus fórmulas y con sus telescopios sin lentes que la explosión termonuclear de una estrella puede provocar un agujero en el universo. Poética o innecesariamente, y al contrario de cómo los intuyera El Bosco en el *Paraíso*, la astrofísica ha denominado a estas ausencias agujeros negros: negros a esos fenómenos que suceden en un universo negro y vacío en el que la luz y la materia no son significativos ni siquiera desde un punto de vista estadístico.

La cueva es el ámbito del sueño, de las realidades que no necesitan la luz para existir o que no depositan en ella su confianza para conocer. La cueva es el territorio, la arquitectura de los ciegos, del cíclope, del topo y del murciélago, de Polifemo y de Minotauro: de Picasso en 1934 para la “Suite Vollard” (*Minotauro ciego ante el mar conducido por una niña*; *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*; *Minotauro ciego guiado por una niña I*, 22.9.1934; *Minotauro ciego guiado por una niña II*, 23.10.1934; *Minotauro ciego guiado por una niña III*, 4.11.1934).

### Platón en el cinematógrafo

Aunque podrían citarse fragmentos de la *Teogonía* de Hesíodo en los que los dioses genéticos nacen y pasan su infancia en una caverna, o párrafos de los *Nueve libros de Historia* de Heródoto en los que se conmemoran ciudades cavernosas, fundadas sobre redes de galerías sinuosas, o construcciones verosímiles en las que quien entra se extravía y jamás encuentra la salida, es Platón el primero que usa la caverna como residencia, como estancia y como una metáfora que expandirá su eco hasta *La caverna* saramaguiana sepultada bajo un centro comercial de anillos concéntricos, pasando, entre otros lugares memorables por *La obra* (que algunos traducen como *La construcción*, o como *La madriguera*) que Franz Kafka dejó inconclusa a su muerte.

Es en el Libro VII de *República* donde Platón refiere la que después se ha denominado «Alegoría de la caverna». *República*, escrita a principios del siglo IV a.C. contiene diez libros; es en ella donde con mayor claridad y extensión el filósofo establece su teoría sobre la «Idea del Bien», donde

por primera vez se enuncia una teoría de la ciencia y donde, en relación con su concepto de sociedad, se formula una teoría sobre la educación. Es sobre la educación sobre lo que hablan Sócrates y Glaucón allí: el primero le propone al segundo que se imagine una determinada situación, que vea el escenario que le va a describir y que atienda a la escena al tiempo que sigue sus argumentos manifestando su acuerdo o su desacuerdo con los actos y con las actitudes de los personajes. No se trata de la narración de una historia con moraleja sino del relato de una representación que persigue comunicar, mediante referencias formales, un pensamiento; de la puesta en escena que Sócrates proyecta en la imaginación analítica de su discípulo Glaucón.

El escenario, el sitio, la arquitectura primera en la que se va a desarrollar la historia ejemplar es en una caverna, un lugar ocupado por dos personajes encadenados. Platón dibujará el escenario con pocas líneas: “una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz”; son escasos los datos que aporta para que el lector pueda hacerse una idea cabal de cuál es la disposición de los elementos que ocupan este escenario en pendiente; dice que hay un muro, una pared que probablemente impide la visión de los actores desde el exterior, y un fuego, una fuente luminosa que va a proyectar las sombras de los personajes sobre el fondo de esa caverna cinematográfica. En el sentido del acceso, descendiendo hacia lo más profundo, si se trazara la sección producida por un plano vertical en la cavidad, lo que primero que se encontraría es el paramento ortogonal a las paredes de la caverna, luego el fuego a ras del suelo, y después los personajes, que le dan la espalda a la boca del orificio. Por el exterior pasan figuras que, debido a la intensa luz solar del día, proyectan sus siluetas sobre la pantalla en la que se ha convertido el fondo de la caverna. La pendiente del suelo y la altura del muro han sido calculadas para que la cota de la entrada coincida con la coronación del muro, de modo que la imagen se proyecte en el fondo de la caverna sin ser entorpecida.

Platón, evidentemente y ser consciente de ello, está anticipando una sala de proyección en la que conviven, y quizá se superponen, las sombras

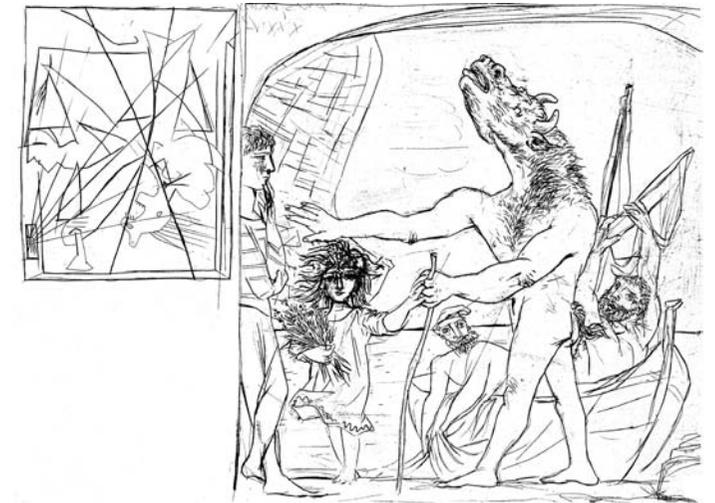


Fig. 11. Picasso, Minotauro ciego guiado por una niña en la noche (Suite Vollard), noviembre 1934.  
Fig. 12. Picasso, Minotauro ciego guiado por una niña I (Suite Vollard), 22.9.1934.

de los actores interiores arrojadas por el fuego y las sombras de los actores exteriores causadas por la claridad solar. Los dos personajes enclaustrados son espectadores de la misma representación sombría; ambos desconocen la procedencia y la causa de las sombras, unas en movimiento y otras estáticas; ambos creen que no se trata de una representación, sino que esa y no otra



Fig. 13. El Bosco, El Paraíso: Ascenso del Santísimo, 1500-04, óleo sobre tabla, 86,5 x 39,5 cm, Palacio Ducal, Venecia.



Fig. 14. Bernard Rudofsky, Tungkwang, Honnan, en Architecture without architects, 1964.

es la apariencia de la realidad que les es posible conocer (y que para ellos es única). El escenario arquitectónico, que es lo que aquí ahora más interesa, es una cámara oscura, “una morada subterránea en forma de caverna”, y en consecuencia, en cuanto a morada, es un lugar habitado, y en cuanto a caverna, una forma subterránea.

Opinan algunos críticos de Platón que en esta alegoría la caverna es el ámbito de lo visible en el que vivimos, de la realidad perceptible por la luz que emana del sol contenido en la lumbre del fuego; que fuera de la caverna está el ámbito de lo inteligible, de las ideas, de aquello que es perceptible a la

luz de la razón y del entendimiento y que, por tanto, el paso de las tinieblas de la caverna a la luminosidad del exterior no es más que el proceso de la educación. A José Saramago en *La caverna* le interesa, más que la extrañeza, la inmutabilidad de la escena, la pervivencia de la situación cavernaria en la que los personajes permanecen prisioneros asumiendo como su realidad las sombras chinescas que proyecta otra realidad; situación agravada porque, según el relato platónico, aun en el caso de que los encadenados fueran liberados y tuvieran la posibilidad de conocer la causa de las imágenes que consumen, preferirían seguir en la caverna convencidos de que la causa es el efecto, de que la ficción es lo que sucede en el exterior.

Platón es el inventor occidental de las salas de proyección del siglo XX, el primer promotor de salas cinematográficas. Un cine es una cueva negra e inclinada en la que al espectador, como a los personajes del filósofo, le sujetan el cuello para impedir que mire hacia atrás y no se distraiga de lo que sucede al frente, en la pantalla de la representación que por el arte de las sombras y de la noche figurada pronto deja de ser el lugar del espectáculo para convertirse en la ventana del mundo. Quien entra en una cueva se separa del mundo; también quien penetra incauto en un cine. Son formas de abstraerse, de distanciarse, de proyectarse; o de quedar atrapado. El terror del solitario que cae en un pozo seco, o el del perdido que se despeña por una grieta y grita auxilio sin respuesta, es similar al de aquel a quien castigan a pasar una temporada prisionero en un cine vacío; y no es el miedo genérico a la oscuridad, sino el pánico a la oscuridad encerrada e inequívocamente habitada; porque la que engendra criaturas es la noche y no la luz, que solo colabora, en ocasiones, a hacerlas visibles.

El cuarto oscuro, la cámara oscura, es el lugar de la revelación, en el que cualquier destello puede ser percibido. Es un lugar mágico, quizá sagrado, que exige que el que va a ser iniciado permanezca al margen del entorno, que la arquitectura que lo circunda no sea un acontecimiento significativo, no tanto por el riesgo de que esta con sus formas pueda distraerlo como porque es necesario ocultar los artificios de los que se vale para construir ese escena-

rio y así preservar sus secretos. Lo importante de la caverna de la Sibila no es la forma ni la cuantía del espacio, sino la certeza de que se está allí y de que es precisamente en ese punto del universo donde puede suceder lo que se va buscando. Es en ese punto, en ese recinto cuya estrategia es la de disolver los límites impidiendo saber donde se encuentran, donde únicamente puede manifestarse lo oculto.

Durante un tiempo el filósofo (el arquitecto que proyectó Atlántida) no les permite a sus personajes conocer lo de dentro, el interior en el que residen. Han sido privados de la curiosidad: emasculados de la capacidad analítica, del libido de conocimiento. Son insensibles a todo lo que acontece fuera de su campo óptico, a lo que no aparece como representación delante de sus ojos: para ellos no tiene sentido la palabra detrás ni alrededor. Para ellos, que ni siquiera saben que están dentro de esa conjetura denominada caverna, no sucede o nada significa la arquitectura: esa cortazariana *“tura de turas”*.

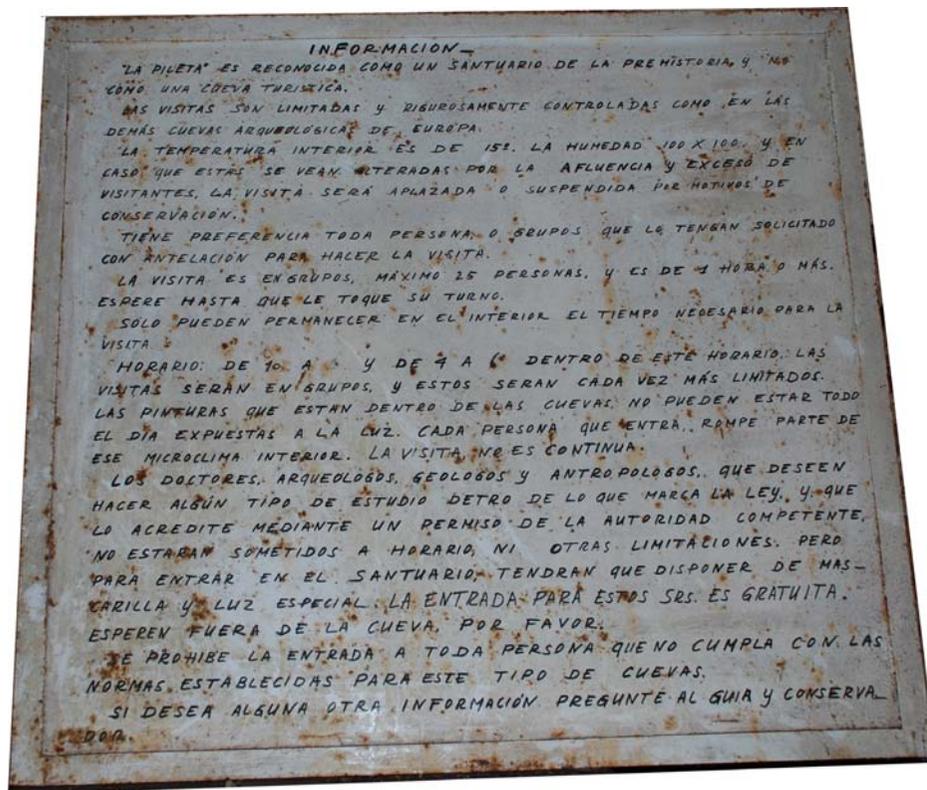


Fig. 1. Letrero informativo en el interior de La Pileta. /jva/

## Resumen / Abstract

El río Guadiaro es un paso natural que ha sido utilizado históricamente como conexión entre el Estrecho de Gibraltar y el interior peninsular, a través de la Serranía de Ronda. La línea de ferrocarril Bobadilla-Algeciras realizada por la *Algeciras-Gibraltar Railway Cia* entre los años 1890-1892, aprovechando el cauce del río, estableció una conexión que llegó a tener una dimensión internacional ya que puso a ciudades como Ronda, Algeciras o Tánger, al alcance de viajeros procedentes de Europa. En el entorno de la Sierra de Líbar, abiertas en las laderas orientales que se asoman al Guadiaro, y en las proximidades de la localidad de Benaoján, se sitúan dos de las más importantes cuevas prehistóricas del sur de la Península Ibérica como son las cuevas de La Pileta y El Gato. Estas cuevas fueron escenarios de una serie de exploraciones e investigaciones de las que ha quedado un rico conjunto de imágenes y textos que van desde la pintura paisajista del romanticismo decimonónico andaluz, a los primeros estudios del arte parietal prehistórico, la paleontología y la ingeniería hidráulica, entre otros. De la mano de M. Barrón, H. Breuil, H. Obermaier, W. Verner, J. Cabré, J. Bullón, etc., es posible descubrir un patrimonio exquisito que se suma al propio valor de las cuevas y el paisaje serrano. La trascendencia que tuvieron estos trabajos en el arte y la cultura contemporánea, al descubrirse que la huella dejada por los humanos primitivos no estaba tan lejos de los asuntos que agitaban la modernidad, son expuestos en algunas conexiones hechas entre las obras de Breuil, Le Corbusier y el escritor George Bataille.

*The Guadiaro River is a natural crossing that throughout history has been used as a connection between the Strait of Gibraltar and the interior of the Iberian Peninsula, through the Ronda mountain range. The railway line Bobadilla-Algeciras, built by the Algeciras-Gibraltar Railway Cia between 1890 and 1892, taking advantage of the riverbed, established a connection that went on to have an international scope, since it made cities such as Ronda, Algeciras, or Tangier accessible to travellers coming from Europe. In the surroundings of the Líbar mountain range, opening on the Eastern mountainside near the town of Benaoján are two of the most important prehistoric caves in the South of the Iberian Peninsula, La Pileta and El Gato caves. These caves were the settings of a series of explorations and researches of which a rich combination of pictures and texts has remained, ranging from the landscape paintings of the Andalusian nineteenth-century Romanticism to the first studies on the prehistoric parietal art, paleontology and hydraulic engineering, among others. Through M. Barrón, H. Breuil, H. Obermaier, W. Verner, J. Cabré, J. Bullón, etc., it is possible to discover an exquisite heritage adding to the value of the caves and the mountain landscape. The importance that these works had on the art and on the contemporary culture, since it was discovered that the trace left by the primitive humans was not too far away from the affairs that shook the modernity, is exposed on several connections found among the works by Breuil, Le Corbusier, and writer George Bataille.*

## Iconografías. De La Pileta y El Gato en Benaoján

Juan José Vázquez Avellaneda

1. La carretera MA-505 discurre por un estrecho desfiladero sobre la cota 750 m. dejando hacia poniente las formaciones rocosas del Puerto o Cerro de Tavizna. La imagen es la de una cantera que hubiese sido sometida a un trabajo de talla y un posterior proceso de dispersión de las piezas monolíticas. Este puerto, en su vertiente noroeste, recibe al río Guadares por la Cueva del Hundidero, pasando a formar parte del Sistema Hundidero-Gato por el que recorre de forma subterránea algo más 4 km., hasta desembocar en el río Guadiaro. Dejando atrás Montejaque, se transita en unos pocos kilómetros sobre la cota 550 m. por un pequeño y tranquilo valle, el *polje* de Benaoján, orientado en dirección norte sur. El contraste de estos paisajes es parte de un mismo proceso geológico de erosiones, fracturas y sedimentaciones, propio de la formación kárstica de esta sierra situada en el margen oriental de Parque Natural de la Sierra de Grazalema, ya en la provincia de Málaga.

Una vez en Benaoján, tenemos la opción de tomar por la carretera MA-501 y manteniéndonos entre la cota 600 - 700 m., llegar a la Cueva de La Pileta abierta en la vertiente oriental de la Sierra de Líbar, de camino a Jimera de Líbar, o bien bajar hasta la cota 430 m. a orillas del río Guadiaro donde se sitúa la Estación de Benaoján-Montejaque. Por la ribera izquierda del Guadiaro un sendero que aprovecha tramos del camino viejo de Ronda, donde todavía son visibles trozos de la pavimentación antigua, se llega, atravesando

bajo un puente el ferrocarril Bobadilla-Algeciras, a la Cueva del Gato, en cuya abertura aparece en forma de pequeñas cascadas y remansos el río Guadares, para desembocar finalmente en el Guadiaro.

2. El ferrocarril Bobadilla-Algeciras, aprovecha el paso natural del río Guadiaro por el que discurre a lo largo de buena parte de sus 177 Km. para conectar el estrecho de Gibraltar con el interior andaluz a través de la serranía de Ronda. Se trata de una de las líneas históricas de ferrocarril que aún está en uso, aunque en estos momentos su destino no parece ser muy halagüeño, a pesar del interés cultural, paisajístico y estratégico que supone una infraestructura que aprovecha el primer paso al interior peninsular desde la costa mediterránea occidental. A partir de un proyecto del ingeniero Carlos Lamiable fue construida por la *Algeciras-Gibraltar Railway Cia* entre los años 1890-1892. El enlace con Bobadilla en esos momentos permitía conectar con otras redes de ámbito andaluz y nacional de la débil y fragmentaria red ferroviaria española.

El carácter cosmopolita e internacional que empezaron a tener ciudades como Ronda, Algeciras y Tánger, no sería ajeno a este ferrocarril que entre otros equipamientos construyó el hotel Reina Cristina de Algeciras en 1902 y el Reina Victoria de Ronda en 1906, disponiendo asimismo de cone-



Fig. 2. Carretera MA-505 por el Cerro de Tavizna. Fig. 3. Vista del *polje* de Benaoján. Fig. 4. Línea Algeciras-Bobadilla a su paso por la estación de Montejaque-Benaoján. Fig. 5. Calzada del camino viejo de Ronda a orillas del Guadiaro. /jva/ Fig. 6. Ferrocarril Algeciras-Bobadilla a su paso por la Cueva del Gato. Fig. 7. Algeciras. Estación del puerto.

xiones marítimas con Gibraltar, Tánger y Ceuta. En 1912 el *Morocco Express* que utilizaba esta línea, conectaba a París con el extremo sur peninsular, a las puertas del continente africano<sup>1</sup>.

El encuentro de Bullón con Verner o Breuil y Obermaier, que veremos más adelante, y la presencia de otros viajeros por estas latitudes, no serían ajenos a esta infraestructura. La imagen del paso del ferrocarril antiguo delante de la Cueva del Gato sigue siendo muy explícita sobre la relación de esta infraestructura con el paisaje y el patrimonio de la zona. La implantación de la ciudad romana de Acinipo al norte de Benaoján, atenta a ese paso estratégico hacia el litoral, el gran pez de La Pileta, el curso del agua aún por El Gato, la fracasada Presa de los Caballeros, los estudios de paleohidrología en el Guadiaro, etc., conforman un puzle muy fértil.

3. La entrada a la Cueva del Gato, en la actualidad, es un espacio equipado para el ocio -el *homo ludens* parece mantener aún su presencia en el lugar- organizado por el Parque Natural de la Sierra de Grazalema, que aprovecha el entorno del denominado “Charco Frío” creado por la salida del río Guadares por la boca de acceso a la cueva. En su interior se conocen distintos ámbitos y cavidades de piedra caliza que se distribuyen a lo largo de unos 10 Km., identificados por nombres como: *Sala de los Gours*, *Plaza de Toros*, *Los*

*Toriles*, *Galería de la Ciénaga*, *Lago Doble*, *Lago Largo*, *Cabo de las Tormentas*, *Galería del Aburrimento*, *Sala de las Dunas*. La entrada está prohibida reservándose el acceso de forma exclusiva a grupos de espeleología con el correspondiente permiso previo, lo que no impide que se produzcan visitas de forma descontrolada a pesar del peligro que implica adentrarse por el complejo sistema hidrológico subterráneo, sin un conocimiento suficiente.

La Cueva del Gato estuvo habitada al igual que otras próximas de la serranía de Ronda como La Pileta y Ardales desde la prehistoria. El abate Henri Breuil, que ya había realizado su exhaustivo estudio sobre La Pileta, también la visitó en la década de los años veinte del siglo pasado, encontrando un dibujo antropomorfo esquemático, lo que confirmaba huellas humanas del paleolítico datadas entorno a 17.000 - 14.000 años de antigüedad, es decir de la época intermedia de las catalogadas en La Pileta por él mismo. El Gato es una cueva con muy escasa presencia de pinturas rupestres, algo que es posible que sea producto de las condiciones ambientales de una cavidad sometida al paso del agua y del viento. Recientes investigaciones arqueológicas han hallado la figura de un ciervo pintado en color ocre y en mal estado de conservación<sup>2</sup>.

En el umbral de la gran abertura de la cueva, el cauce del río está regulado por un pequeño muro de hormigón que sirve de mirador hacia su

1. TORNAY DE CÓZAR, Francisco. “La línea de ferrocarril inglesa Algeciras-Bobadilla”, en PH n° 55, octubre 2005. p. 57. Véase también MILLÁN RINCÓN, Juan. “La implantación del ferrocarril en Andalucía”, en PH n° 55, octubre 2005. pp. 39-46.

2. CANTALEJO, Pedro, MAURA, Rafael, BECERRA, Manuel. *Arte rupestre prehistórico en la Serranía de Ronda*. Ronda 2006. pp. 60-62. El conjunto de la obra permite una perspectiva completa sobre La Pileta, El Gato, Ardales y su enclave geográfico.



Fig. 8. La Cueva del Gato con el Charco Frío en primer plano.

Fig. 9. Acceso a la Cueva del Gato vista desde un abrigo lateral. /jva/

oscuro y húmedo interior. Todo este sistema hidrológico subterráneo fue objeto de distintas intervenciones de ingeniería desde comienzos del siglo XX, que contaron con estudios previos de distinto signo sobre la viabilidad de ejecutar un embalse en la parte superior del sistema por la Cueva del Hundidero. Estas intervenciones comienzan por encargo de la compañía *Sevillana de Electricidad*, a la empresa sueca *Sociedad Anónima Sueca de Sondeos en Diamante*, que realiza la Presa de los Caballeros entre 1922-1924. El embalse de Montejaque como también se conoce, nunca llegó a funcionar de forma idónea debido a las continuas filtraciones provocadas por la naturaleza caliza del sistema kárstico. Ni siquiera la canalización realizada entre ambas cuevas en 1929 pudo solucionar las surgencias de agua en todo el sistema. Una vez más la Tierra parecía reclamar lo que es suyo, en este caso sería el de la propia formación geológica de esta sierra, siempre activa e incansable, hecha por la acción del agua sobre la piedra.

La Cueva del Gato también, como le ocurren a otras cuevas prehistóricas, dispone de un imaginario propio, gracias al cual el mundo de lo tangible es proyectado en otra realidad que quiere despejar aquello de desconocido y misterioso que tiene y que es consustancial a la mirada humana. El pintor sevillano Manuel Barrón y Castillo, exponente destacado de la pintura paisajística andaluza del S. XIX, director de la escuela de BB. AA de Sevilla y autor

de un conjunto de obras dedicadas a paisajes urbanos de ciudades como Sevilla, Cádiz o Málaga, realizada así mismo una serie de obras dedicadas a la Serranía de Ronda. Las ciudades, sus alrededores y los parajes serranos comparten en su obra, una cierta luz pálida e incluso tenebrosa, que le confieren un aire de estado de alma romántico, que queda sublimado por la afición que le produce la propia mirada. La Serranía de Ronda le permite además, en obras como *Lavanderas al pie de la ciudad de Ronda* y *Contrabandistas en la serranía de Ronda* y las distintas versiones sobre la cueva del Gato, mantener su inicial gusto por escenas costumbristas que no serían ajenas al conjunto de estereotipos asignados a lo español como periferia oriental.

En *La cueva del Gato* (1860) y *Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato* (1869), Barrón utiliza la embocadura de la cueva como enmarque de la escena, aprovechando la rugosidad y el carácter agreste de las rocas, para enfatizar la acción que se desarrolla en la impresionante abertura de la cavidad y su acceso inmediato. Entre una versión y otra, lo primero que puede llamar la atención, es la transformación que se opera en el paisaje que sirve de fondo a ambos cuadros. Si en el primero podemos ver un cerro picudo, una cascada y un remanso de agua, que lo haría más cercano a algunos elementos naturales del lugar, aunque manteniendo una distancia notable con el mismo, en la versión de 1869, el paisaje se transforma en una geografía inventada o rememorada de otras visiones registradas por el pintor, geografía que en cualquier caso es menos amenazante que la primera. Hay que destacar que las embocaduras, así mismo se transforman en consonancia con el paisaje de fondo, de tal manera, que las fracturas de las piedras, la rugosidad de las mismas y el contraste de luces y sombras proyectadas sobre ellas, que caracteriza la primera versión, quedan muy difuminadas en la segunda que incluso disminuye la parte interior en sombra de la cueva. Otro aspecto destacado entre ambas obras sería el de la continuidad narrativa que presentan ambas, con la evolución de los personajes participantes de la acción. Salvo las cuatro figuras de la izquierda, el bandolero que apunta en dirección contraria, la mujer con el niño y el bandolero erguido en primer plano, que mantienen



Fig. 10. *La cueva del Gato*. Manuel Barrón y Castillo (1860).

Fig. 11. *Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato*. Manuel Barrón y Castillo (1869).

las mismas posiciones, las demás figuras muestran momentos sucesivos de un ataque de la Guardia Civil a ese reducto, desde su aproximación en la de 1860, hasta el momento del asalto, en el cual ya podemos ver caído a uno de los bandoleros de la partida, en la de 1869. Se ha apuntado, en algunos trabajos sobre Barrón, la existencia de una tercera visión del Gato, donde el paisaje vuelve a transformarse e incluso se ha señalado una obra del pintor Juan Pérez Villamil firmada en 1858, sobre la cueva, que podría estar inspirada en bocetos o trabajos del paisajista sevillano, anteriores a los cuadros conocidos. En este sentido hay que recordar que la docencia de Barrón en la escuela de Bellas Artes, produjo toda una serie de copias de sus propias obras por parte de los alumnos, como algunas que se conservan sobre las vistas del Paseo de las Delicias a orillas del Guadalquivir.

La narración de Barrón podemos tomarla si se quiere como un relato moralizante, donde la imagen romántica de bandoleros y paisajes agrestes de la serranía andaluza, presentada como algo irreductible, se domestica gracias a la acción de la fuerzas del orden y la ley. Tan cerca y tan lejos Barrón, como los humanos que utilizaron las cuevas prehistóricas para tomar sus paisajes cotidianos de cazadores, pescadores y recolectores, como motivos para hablar de sí mismos. En este sentido, podemos recordar al agente comercial Bernardo Soares, del *Libro del Desasosiego*, que contradiciendo al romántico Amiel cuando afirmaba que los paisajes son estados de alma, proponía la inversión del enunciado, es decir, que los estados de alma son paisaje y por tanto reflejo de nuestra capacidad de estar en el mundo, de *objetivar* y *crear* en cada momento<sup>3</sup>. Estados de alma convertidos en paisaje los de Barrón, caracterizado por un tiempo histórico, el de la sociedad burguesa utilitaria que “eligió en el sentido de los embalses”, en una “Europa (que) se empeño en una red de vías férreas”, en palabras de George Bataille, y en la que el tema

3. PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona 1984-1991. Trecho 33, pp. 51-52. “Dijo Amiel que un paisaje es un estado de alma, pero la frase es una felicidad indolente de soñador débil. Desde que el paisaje es paisaje deja de ser un estado de alma. Objetivar es crear, [...] Más certeza sería decir que un estado de alma es un paisaje; habría en la frase la ventaja de no contener la mentira de una teoría, sino tan solamente la verdad de una metáfora.”

central del paisajismo romántico, la naturaleza, donde “el enfrentamiento podía parecer más radical, no ofrecía tampoco más que una posibilidad de evasión provisional (además, el amor a la naturaleza es, en realidad tan reconocible con el primado de lo **útil**, es decir del mañana, que ha sido el modo de compensación más propagado -y el más anodino- de las sociedades utilitarias: nada hay evidentemente menos peligroso menos subversivo y, en fin, menos salvaje, que el salvajismo de los peñascos).”<sup>4</sup>

El cartel de “Prohibido el Paso” en la entrada a la Cueva del Gato, o el decadente estado de la presa de los Caballeros por la Cueva del Hundidero, parecen mostrar una “parte maldita” en la naturaleza que se resiste al impulso del progreso.

4. La Cueva de La Pileta fue descubierta por José Bullón Lobato en 1905, cuando se internó por la que era conocida como Sima de Las Grajas o de Los Murciélagos en busca de abono para las tierras de labranza donde trabajaba. Descendiendo unos 30 m. desde esa abertura, que se convirtió en la primera entrada a la cueva, y después de sucesivas y continuadas exploraciones, se adentró en su interior para encontrar después de los excrementos de los murciélagos que la poblaban, un suelo cubierto de huesos, fragmentos de cerámica y en las paredes de sus sucesivas cavidades una cantidad muy considerable de pinturas y trazos que denominó “letreros” y de ahí el primer nombre que tuvo La Pileta, Cueva de los Letreros. En la primavera de 1909, el coronel retirado e inválido Willoughby Verner, que vivía en Gibraltar, movido por su afición a la ornitología y conociendo de la existencia del lugar como enclave de poblaciones de “chovas”, tuvo la ocasión de acceder al interior de la cueva, lo que sin duda debió de producirle un gran interés, no tanto por su fauna como por todo lo que ya conocía Bullón. W. Verner motivado por las impresiones “altamente conmovedoras y pintorescas”, en palabras de Henri Breuil, publicó una serie de artículos “contados con mucho humor” en la *Saturday Review* entre septiembre y octubre de 1911. Serán estos textos

4. BATAILLE, George. “Baudelaire” en *La literatura y el mal*. Barcelona 2010. pp. 52-53.

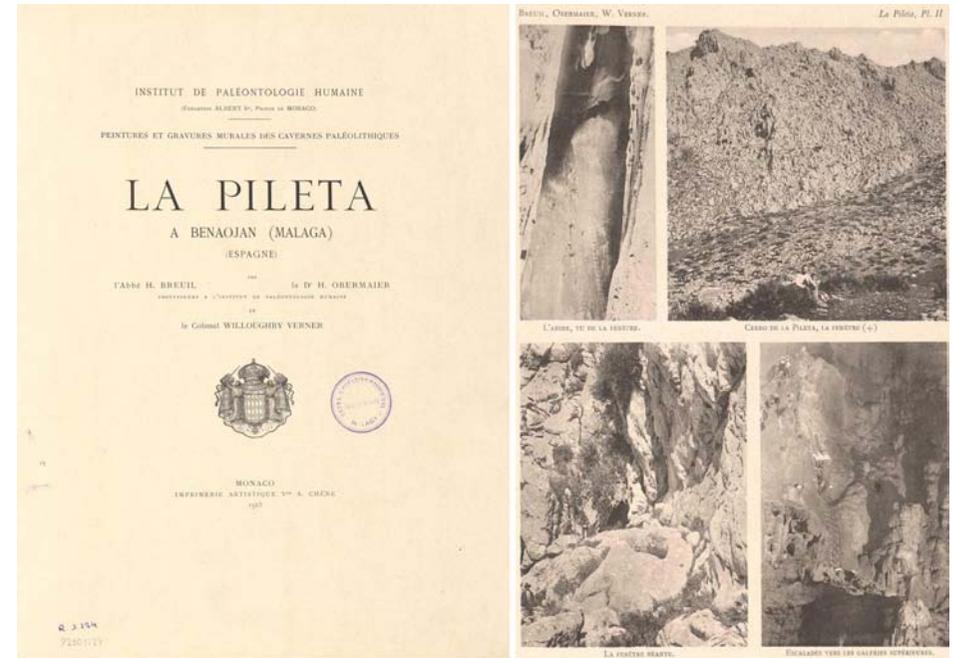


Fig. 12. *La Pileta a Benaojan. (Malaga). (Espagne)*. Página de inicio.

Fig. 13. Plancha II de *La Pileta a Benaojan. (Malaga). (Espagne)*, con fotografías de la exploración.

los que moverán al abate Henri Breuil y su colega Hugo Obermaier, pioneros en el estudio del arte rupestre francés y español, a organizar una expedición a la cueva cuya primera visita se realiza en marzo de 1912 y en las que están acompañados según especifica Breuil en el *Avant-Propos* de *Pileta a Benaojan (Malaga) (Espagne)* por Paul Wernert de Estrarburgo y Juan Cabré Aguiló.<sup>5</sup> Fruto de la exploración detallada que realizan, atribuible en su mayor medida a las tareas realizadas por Breuil, Obermaier y Verner, contando con el apoyo de Bullón, se publica en Mónaco en 1915 con el patrocinio de la Fundación Alberto I de Mónaco, la obra *La Pileta a Benaojan (Malaga) (Espagne)* que firman el abate H. Breuil y el doctor H. Obermaier como profesores del

5. BREUIL, Henri, OBERMAIER, Hugo, VERNER, Willoughby. *La Pileta a Benaojan (Malaga) (Espagne)*. Mónaco 1915. La introducción de esta obra, *Avant-propos* está firmada por H. Breuil.

Institut de Paléontologie Humaine y el coronel Willoughby Verner, que será obra de referencia y de difusión internacional de La Pileta. En 1924 Tomás Bullón, hijo de Juan Bullón, descubre después de retirar un conjunto de piedras que taponaban una bóveda de la cueva, la entrada que desde entonces ha servido como acceso a su interior, mejorando notablemente la primera de la Sima de Las Grajas. Ese mismo año el gobierno español declara a La Pileta como Monumento Nacional y nombra a Tomás como guarda oficial, realizándose algunas pequeñas obras de acceso y cierre de la entrada.

Este conjunto de circunstancias que acontecen en La Pileta en los inicios del siglo pasado y los actores que participan en sus primeras exploraciones, conforman un *retablo* diverso que permite no solo entender la situación actual de La Pileta, sino que así mismo, nos remiten a los inicios de los estudios sistemáticos sobre el arte prehistórico de la Península Ibérica: a la colaboración entre descubridores autóctonos e investigadores nacionales e internacionales, con la participación de instituciones franco españolas, al alcance que tuvieron en su momento en el ámbito nacional, y al desigual destino que alcanzaron los calcos, láminas, fotografías, levantamientos topográficos, memorias y publicaciones, que se realizaron sobre un conjunto muy numeroso de estaciones arqueológicas prehistóricas, de las que La Pileta sin duda es la más rica del arte parietal del sur peninsular.

En este *retablo*, podemos empezar por su descubridor José Bullón y por extenso de sus herederos, que mantienen la custodia, conservación y la gestión de las visitas de la cueva hasta la actualidad. Se trata de un hecho singular que hace que aún podamos asistir en nuestros días a una relación directa con una parte importante de la cueva, con sus impresionantes formaciones geológicas y con el conjunto de dibujos y trazos amarillos, rojos y negros pintados sobre sus paredes. Si de por sí el original provoca una fuerte impresión, acostumbrados en la actualidad a todo tipo de réplicas, no es menor el efecto que produce la visita en pequeños grupos alumbrados por lámparas de petróleo, que de forma cambiante entre sombras proyectadas hacen aparecer las figuras y símbolos pintados de sus distintas cavidades y salas. Otros

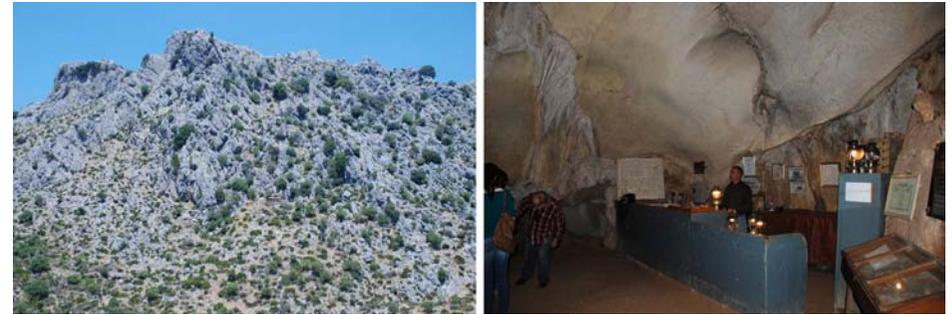


Fig. 13. Vista del acceso a La Pileta. Fig. 14. Control de acceso en el interior de La Pileta. /jva/

elementos menores como la puerta de entrada, el mostrador de la recepción ya en el interior de la cueva y algunos paneles y letreros conservados como enseres familiares por los Bullón, en su austeridad son todo ejemplo de la microhistoria moderna de la cueva en sus últimos cien años. No en balde, en la publicación de José Bullón Giménez sobre La Pileta con motivo del centenario de su descubrimiento podemos leer: “Nosotros nos sentimos orgullosos de no tener grandes entidades, ni grandes latifundios, solo lo necesario para vivir. Pero el “boquete” sigue intacto a la vista del mundo científico, que es el que verdaderamente tiene opinión razonable. Si el abate Breuil pudiera visitarla en el día de hoy, la impresión de verla tal cual estaba sería mayúscula. Podría comprobar que se cumplió la promesa de cuidarla.”<sup>6</sup> Si el actual sistema de custodia y consumo de la cueva puede valorarse de forma negativa en atención a los actuales protocolos patrimoniales de conservación de estos bienes, no debería menospreciarse nunca la fidelidad que su actual situación muestra con su pasado más reciente. A nuestros ojos, por contraste, la obra *La Pileta a Benaolan* no deja de sorprendernos por la ausencia de cualquier mención a la figura de Bullón. Ninguna referencia se hace al mismo. En el ya citado *Avant-Propos* de la monografía, el relato comienza con el coronel Willoughby Verner, y apenas se agradece la colaboración prestada para posibilitar las visitas a la cueva, al propietario de las tierras “Don Joaquín Ortega” y

6. BULLÓN GIMÉNEZ, José. *Cueva de La Pileta. Monumento Nacional desde 1924. Acontecimientos históricos más importantes sobre La Pileta y la familia Bullón (1905-2005)*. Ronda 2006. p. 26.



Fig. 15. Juan Cabré en el Monasterio de San Juan de Duero. (Soria) hacia 1911. Fig. 16. La familia de Juan Cabré fotografiada por él mismo en el yacimiento del Cerro de El Castillo (Ávila) hacia 1930.

al director de la línea férrea Bobadilla- Algeciras, “Monsieur Morrison” que facilita alojamiento al abate en unas instalaciones desocupadas aledañas a la estación de Jimera de Líbar. Incluso la conocida fotografía de José Bullón con su hijo Tomás con el perfil montañoso y la sima de Las Grajas al fondo señalada con una cruz, es identificada con el pie de foto: *Cerro de La Pileta, la fenêtre (+)*.

Siguiendo con Juan Cabré Aguiló, diríamos que su figura se proyecta con una cierta sombra de olvido, casi espectral, con libreta en mano asoma aún entre las ruinas del claustro del Monasterio de San Juan de Duero de Soria, como salido de una novela gótica, en una fotografía tomada hacia 1911. Con estudios artísticos y formado por Breuil en arqueología como becario del Institut de Paléontologie Humaine, Juan Cabré desarrolló un trabajo ingente de exploración sobre un conjunto muy amplio de estaciones arqueológicas paleolíticas a lo largo de toda la península, de las que dejó constancia en calcos, láminas, fotografías, memorias y publicaciones que constituyen hoy un archivo muy importante sobre los primeros estudios del arte rupestre en nuestro país. Compañero de Breuil y Obermaier en La Pileta como en otros muchos yacimientos y con los que firmará algunas publicaciones, su trabajo queda unido a la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, un organismo que se funda en 1912 y al que le corresponde un periodo

de descubrimientos, estudios y exposiciones sobre el arte rupestre en España muy fructífero. Obras como *El arte rupestre en España* (1915) o *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo sur de España (Laguna de La Janda)* (1914) son una buena muestra de su trabajo, más allá de las colaboraciones hechas con Breuil. Juan Cabré en unión con Francisco Benítez Mellado y en menor medida con Eduardo Hernández-Pacheco, serán autores de una importante colección de calcos, dibujos y fotografías realizados para la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, que se han conservado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales -curiosamente ninguno atribuible Breuil-, sobre un centenar de estaciones o localidades. La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas estuvo funcionando hasta 1939, durante ese periodo se celebró la Exposición de Arte Prehistórico Español en 1921, en Madrid, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Durante la guerra civil muchos calcos fueron utilizados para fines diversos, al finalizar la guerra Cabré fue depurado temporalmente, los estudios sobre arte rupestre pasaron a ser un tema marginal y es ahora en los últimos años cuando empieza a recuperarse del olvido esta memoria reciente.<sup>7</sup> Además del material dibujado por Cabré, se han conservado sus trabajos fotográficos -parece ser que fue Breuil quien le facilitó su primera cámara-, que constituyen un material documental y humano de gran valor, dada la mirada poliédrica del autor, que recoge en cada estación arqueológica, la presencia del paisaje, sus gentes, sus actividades, las autoridades, investigadores y trabajadores que participan en cada exploración, y hasta su propia familia que le acompaña en algunos de esos viajes y estancias.

Quedarían por decir algunas palabras sobre los otros tres actores que coinciden en La Pileta en marzo de 1912, Breuil, Obermaier y Verner y que firman como coautores la monografía de 1915. Los títulos en los que estos

7. SÁNCHEZ CHILLÓN, Begoña. “Los inicios de la documentación gráfica del Arte Rupestre en España: La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.” En *Cuadernos de Arte Rupestre*, pp. 34-51. Véase asimismo BELTRÁN FORTES, José. “La arqueología en España durante la primera mitad del siglo XX. Apuntes sobre el marco institucional.” En *Historia de la arqueología en el norte de Marruecos durante el período del Protectorado y sus referentes en España*. Sevilla 2008, pp. 19-37.

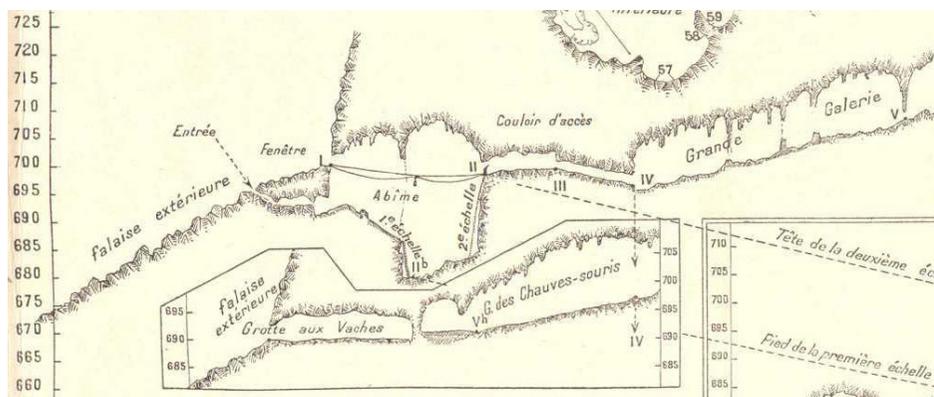


Fig. 17. Detalle de la entrada a La Pileta en el *Plan et Profil de la caverne de La Pileta* de Verner.

autores dejan constancia de sus exploraciones, en muchos casos compartidas, se refieren a una amplia geografía de estaciones prehistóricas, cantábricas, pirenaicas, del Levante español y otras. En el entorno de La Pileta habría que incluir las referidas a la Laguna de la Janda y a Gibraltar. A título individual, obras como *My life among the wild birds of Spain* (1909) de Verner, *El hombre fósil* (1916) de Obermaier o *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne* (1952) de Breuil, siguen siendo referencias imprescindibles para conocer el carácter polifacético de estos pioneros en los que concurría un interés por distintos saberes: la arqueología, la geología, el naturalismo, la paleontología, la etnografía y las artes plásticas, se dan la mano en sus investigaciones. Estas experiencias, le sirvieron a Breuil para ocupar la cátedra de Prehistoria en el Collège de France en 1929 y a Obermaier la de Historia Primitiva del Hombre en la Universidad Central de Madrid en 1922 que dejará tras la guerra civil.

*La Pileta a Benaojan (Malaga) (Espagne)*, ahora a los cien años de su publicación debemos considerarla como un auténtico *monumento* que se suma al propio valor de la cueva. El trabajo de campo desarrollado durante más de cuarenta días, entre el 20 de marzo y el 15 de abril de 1912,<sup>8</sup> queda expuesto

8. RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro, BELTRÁN FORTES, José. "Arqueología de Andalucía. Algunos ejemplos de actividades arqueológicas en la primera mitad del siglo XX." En *Historia de la arqueología*



Fig. 18. Panel del Gran Pez.

Fig. 19. Fotografía de la pared con el Gran Pez. De *La Pileta a Benaojan*.

en el norte de Marruecos durante el período del Protectorado y sus referentes en España. Sevilla 2008, pp. 54-56.

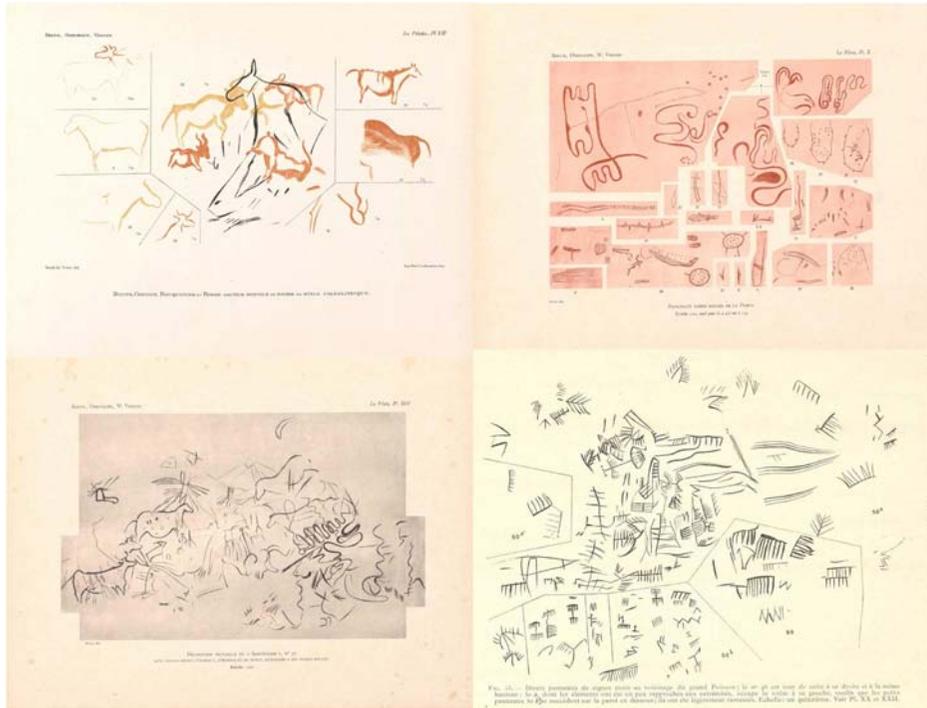


Fig. 20, Fig. 21, Fig. 22. Planchas VIII, X y XIII de *La Pileta a Benaojan*.  
Fig. 23. Signos negros próximos al Gran Pez.

en una obra que se inicia con un levantamiento topográfico en planta y sección de la cueva, denominado *Plan et Profil de la caverne de La Pileta* firmado por W. Verner, en el que aparecen el acceso, los medios auxiliares utilizados para su recorrido, triangulaciones, la ubicación de cada uno de los paneles estudiados y una identificación de las distintas salas y galerías con nombres como son: *Abîme, Galerie de Las Grajas, Le Labyrinthe, Nef Centrale, Thermopyles, Galerie des Bouquetins, galerie des Tortues, Salle des Serpents, Le Sanctuaire, Cama de la Reina Mora, Salle du Grand Poisson*. Hay que considerar que este plano se convierte en un auténtico plano-guía que espacializa el conjunto del texto desde la *Description de la Caverne*<sup>9</sup> al inicio, a toda la clasificación de las pinturas

9. Op. cit. 5, pp. 5-15.

establecida según la superposición de los trazos observados en las paredes, desde las más antiguas a las más recientes según sus colores: amarillas, rojas y negras.<sup>10</sup> En cada uno de estos grupos y atendiendo a la morfología y a los temas de cada una de las pinturas, se establecen subdivisiones, desde las más antiguas serpentiformes realizadas con los dedos, hasta los signos y símbolos más esquemáticos, “le régime de un schématisme absolu”, pasando por un conjunto muy amplio de formas zoomórficas, naturalistas, referidas a una fauna diversa de caballos, serpientes, rinocerontes, ciervos, cabras, moluscos y peces, con el Gran Pez como un motivo que se considera muy escaso en el repertorio conocido del arte rupestre. En todos estos casos, las referencias a otras cuevas para establecer por comparación dataciones e interpretaciones son continuas. De esta manera, en el capítulo VII *Comparaisons et Conclusions*<sup>11</sup> de forma resumida se nombran a Hornos de la Peña, Altamira, Gargas, Croze à Gontran de Tayac, La Pasiega, Font-de-Gaume, Portel, Niaux, entre otras del ámbito cantábrico y pirenaico principalmente, estableciendo para las pinturas de La Pileta un periodo que abarca el auriñaciense (Aurignac), el magdaleniense (La Madeleine, Dordoña) y “jusqu’ en plein Néolithique”. Es decir, un periodo de 40.000 a 7000 años, aunque en la monografía no se apunta ningún tipo de datación en años. *La Pileta a Benaojan*, se completa con una *Liste des Planches* en la que se incluye un abundante material fotográfico y de reproducciones a escala de las pinturas, con una desmesura casi comparable al gran palimpsesto dejado por el incipiente *homo sapiens* durante milenios en La Pileta.

5. Las publicaciones ilustradas del abate Henri Breuil sobre el arte parietal de la cuevas prehistóricas, iniciadas en la segunda década del siglo pasado, fue un auténtico acontecimiento en los medios intelectuales y artísticos europeos, y de forma destacada en Francia. Amédée Ozenfant después de una visita a las cuevas del entorno de Eyzies la califica como “la plus forte secousse

10. Op. cit. 5, pp. 16-56.

11. Op. cit. 5, pp. 57-62.

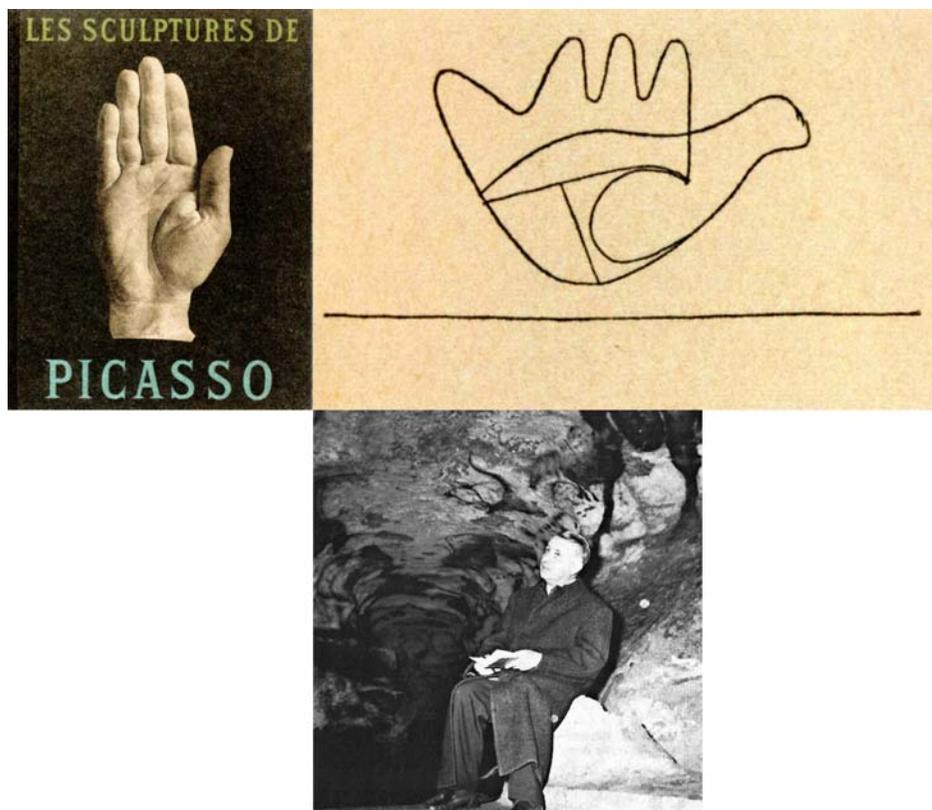


Fig. 24. Portada de *Les sculptures de Picasso*.

Fig. 25. *La Main ouverte* en *Modulor 2*. Le Corbusier.

Fig. 26. George Bataille en Lascaux.

de leur vie”, como un “choc prodigieux”. Ozenfant con Jeanneret publican en *L'Esprit nouveau* en 1922 un artículo titulado *De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui*. Ente los motivos del arte rupestre que sin duda parecen fijar una mayor atención en los círculos artísticos de la vanguardia histórica, es el de la impresión de la mano en positivo o negativo sobre las rocas de las cavernas, el que se convierte en un tema recurrente: Manos y guantes vemos en André Breton, manos en las fotografías de Man Ray, en los mármoles de

Giacometti, en las manos torcidas por el trabajo de Léger, en los collages de Max Ernst, en la mano de Picasso fotografiada por Brassäi para la cubierta de *Les sculptures de Picasso* de 1948. Los calcos y reproducciones de Breuil, presentaron a los ojos de la modernidad el gran salto dado por el *homo faber*, que con la utilización de sus manos no solo es capaz de fabricar utensilios y herramientas sino que además produce otros objetos, dejando una huella que se sitúa más allá del tiempo de lo utilitario y del trabajo, asuntos que sin duda resultaban de actualidad en un tiempo histórico dominado ya por la lógica del capital.

Le Corbusier dibuja una versión de *La Main ouverte* en 1951, que publica en *Modulor 2*, en la que una mano abierta es a la vez un ave que vuela sobre una línea de horizonte. Marie-Jeanne Dumont indagando sobre la génesis del motivo que llegó a convertirse en una especie de firma artística del arquitecto, señala algunos textos que formaban parte de la biblioteca del mismo y que demostrarían una relación evidente entre el tema elegido, sus múltiples representaciones y las referencias del mismo al arte de las cavernas y al entendimiento antropológico moderno de las sociedades primitivas. De esta manera Dumont señala dos títulos de la biblioteca corbuseriana como: *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques. La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)* de H. Breuil, L. Capitan y D. Peyrony, *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques. Les cavernes de la région cantabrique* de H. Breuil, H. Alcalde del Río y L. Sierra. Le Corbusier pues, conocedor de la obra de Breuil como conocedor asimismo del interés de George Bataille por asuntos relativos a la economía de las sociedades paleolíticas, y en concreto de su obra *La Part maudite* publicada en 1949 y que Bataille le dedica un ejemplar con el siguiente texto: “à Monsieur Le Corbusier, en témoignage d'admiration et de sympathie.”<sup>12</sup>

Algunos asuntos tratados por Bataille en esta obra, sobre el valor de la fiesta, de la risa, del derroche, de la prohibiciones y de lo sagrado, en las sociedades primitivas, tendrán un desarrollo por extenso en *La peinture*

12. DUMONT, Marie-Jeanne. “La Main ouverte. Du symbole politique à la signature artistique.” En *Le Corbusier. Mesures de l'homme*. París 2015. pp. 135-141.

*préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* publicada en 1955 después de sus visitas a esa caverna que “en las orillas del mundo industrial, a algunas horas de viaje de París”, le permite descubrir un arte tan próximo a nosotros que parece abolir el tiempo, “el símbolo de las eras que supieron del pasaje de la bestia humana al ser separado que somos.” Bataille se apoya en Breuil y de forma explícita en los *Quatre siècles d'art pariétal* para situarnos en la historia y más allá: “Parados delante de los frescos de Lascaux” no es posible pensar en seres casi animales, sino que en su vida tuvieron que llegar “a cierto nivel de exuberancia y de goce”, una vida transfigurada que es “bella y por esto mismo soberana.”<sup>13</sup> Se trata a ojos de Bataille de un importante *acontecimiento* en el que se produce “el paso del mundo del trabajo al mundo del juego”, de la fabricación de utensilios y de la primacía por asegurar el porvenir propia del tiempo del trabajo, al mundo de lo lúdico, del instante, del goce del presente como *valor de oposición* frente al primero.<sup>14</sup> Las pinturas de Lascaux no son pues una trasposición sin más del mundo cotidiano de cazadores, recolectores de sus autores, el escritor francés nos advierte de una *laguna* propia de los paleohistoriadores que desde sus disciplinas especializadas, atendiendo solo a los documentos de su especialidad, olvidan a menudo el mundo de las *prohibiciones* sobre las que se basan estos humanos, prohibiciones que tienen que ver con aquello que interfiere con el orden de cosas inherentes al trabajo. “El mundo de Lescaux, tal como procuramos entreverlo, es ante todo un mundo regido por el sentimiento de la prohibición”, dirá, y aquello que produce esas interferencias en el mundo del trabajo son dos: la muerte y la reproducción sexual. Se inaugura así una relación distinta entre hombres y objetos unos *sagrados* y *prohibidos* y otros *profanos*, *tratables* y *accesibles*. El nacimiento del arte se asocia así al del *juego*, que tiene una finalidad en sí mismo, para Bataille, siguiendo a Hui-zinga, al *homo sapiens* sería mejor denominarlo como *homo ludens* que deja su huella en esas pinturas como testimonio de la *transgresión*, de la *fiesta*, del

13. BATAILLE, George. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba 2003. pp. 25-35.

14. Op. cit. 13. pp. 38-41.

*sacrificio* sobre el que basa sus relaciones con los objetos y con los otros seres humanos.<sup>15</sup>

Ahora, las cuevas prehistóricas más famosas como Altamira, Lascaux, Chauvet y otras, se han convertido en objetos aparte de nuestro tiempo, objetos *cuasi sagrados*, encapsulados en la oscuridad del interior de la Tierra, resistiéndose a nuestra mirada son sustituidos por otros objetos más tratables, accesibles, dispuestos al consumo y a la comodidad del visitante del siglo, gracias a distintas neocuevas, réplicas, documentales, filmes, y toda clase de reproducciones. Las cuevas de La Pileta y El Gato en este panorama se presentan aún como situaciones anómalas, ricas en historias remotas y contemporáneas, como lugares propicios para el juego y la transgresión, en un futuro que siempre estará por venir.

15. Op. cit. 13. pp. 41-54.

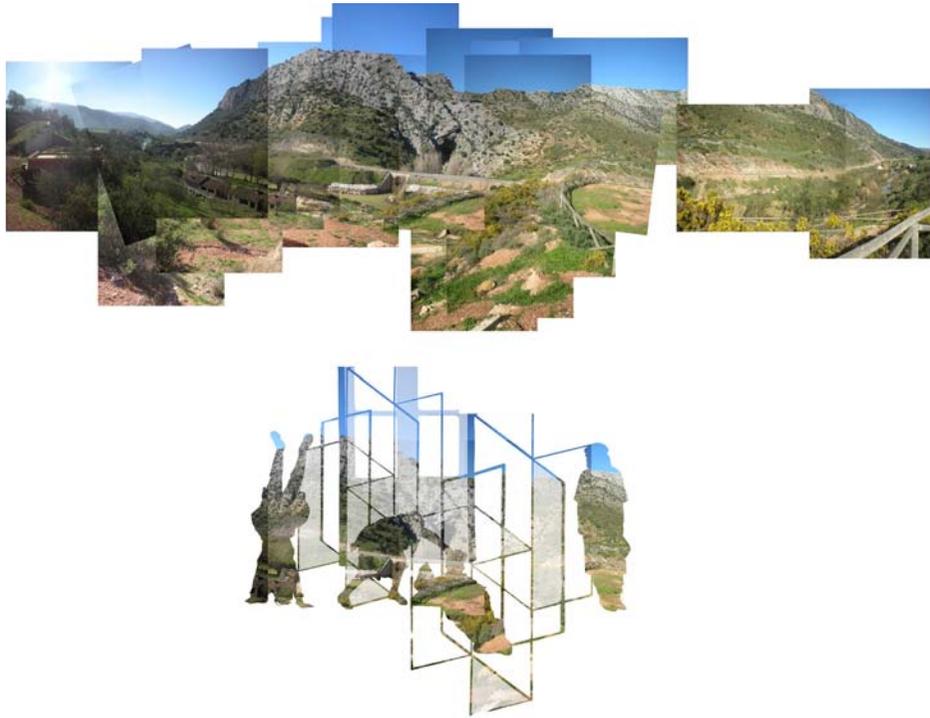


Fig. 1. JUEGO. Mirada hacia la cueva del Gato. Elaboración propia.

## Tacet. Tacet. Tacet

Julia Moreno Campos / Lucía Leva Fuentes

### Archivo y territorio

#### *El juego de los comienzos*

¿Cuál fue el punto de partida de este ejercicio?

¿El primer viaje en autobús en el que recorrimos los diferentes ambientes de un territorio ‘marcado’?

¿Fue, tal vez, la evocación de un lugar por la palabra en la presentación del curso?

¿Una imagen?

¿Una foto satélite?

¿Quizá una leve impresión en el recuerdo asociado a la voluntad de hacer?

Es difícil determinar los puntos exactos en los que se desencadena el proceso porque, al igual que ocurre con los registros territoriales, se superponen y entremezclan realidades y representaciones, capaces de formar una nube cambiante que como una escafandra rodea nuestra cabeza.

Sin embargo, habrá que destacar la ‘apertura’ que supuso el enunciado, o hablar de inexistencias e indeterminaciones que –como agujeros negros– manchaban el amplio margen de maniobra que contenía métodos y pro-

ducción de materiales diversos.

Este proceso, poco habitual en los ejercicios de la escuela de arquitectura, despliega la necesidad de cosechar e imaginar herramientas que construyan una plataforma de interacción clave en el desarrollo del proyecto.

Ese soporte surge bajo la forma de un archivo.

#### *Plataformear*

Cada deslizamiento por la plataforma requiere la escucha de los sonidos que evocaron las primeras palabras sobre aquella ‘situación’ que comenzaba a construirse. La curiosidad reclama entonces identificar y familiarizarse con sus lugares, con su clima, con sus ambientes y modos de vida, buscando –como el explorador– claves, indicios, trazos o geografías que van acumulándose y procesándose en sus sucesivos descartes o acoplamientos; fotografías, dibujos, pequeños escritos, tickets de autobús, sobrecillos de azúcar, escaneos de vegetación... Todo aquello que nos dé una pista, que nos evoque o acerque a esa situación que se va construyendo en un ir y venir, y que se inserta en un recorrido continuamente ampliado –en este caso de Benaoján, previamente de Corbones– más allá los pasos titubeantes de los primeros años.

Imaginar

La ‘piel’ territorial de Benaoján se despliega entonces para desvelar las huellas de las continuas antropizaciones en fragmentos extraídos de ejercitaciones presentes. Los ambientes encajan unos en otros como ‘muñecas rusas’ en una relación más que dimensional, haciendo significativas dichas huellas hasta explicitar su intencionalidad, pues han construido una multiplicidad de relatos propios con los que dominan su espacialidad, temporalizándola.

Esa acumulación de impresiones—que se presentan como un imaginario cambiante y procesual que alcanza a conformar figuras provisionales, pronto deshechas—encuentra en la materialidad del archivo, en sus posibilidades de almacenamiento, la ‘piedra de toque’ para que la imaginación pueda convertirlas en imágenes fijas.

En ella se expresa el deseo que impulsa al proyecto: las ‘intenciones’, como voluntades, conforman gradualmente las identidades cambiantes de éste, que gracias a un interfaz que incluye las representaciones del territorio encuentra la inserción adecuada.



Fig. 3. DESEO. Puente a la entrada de la cueva del Gato. Elaboración propia.

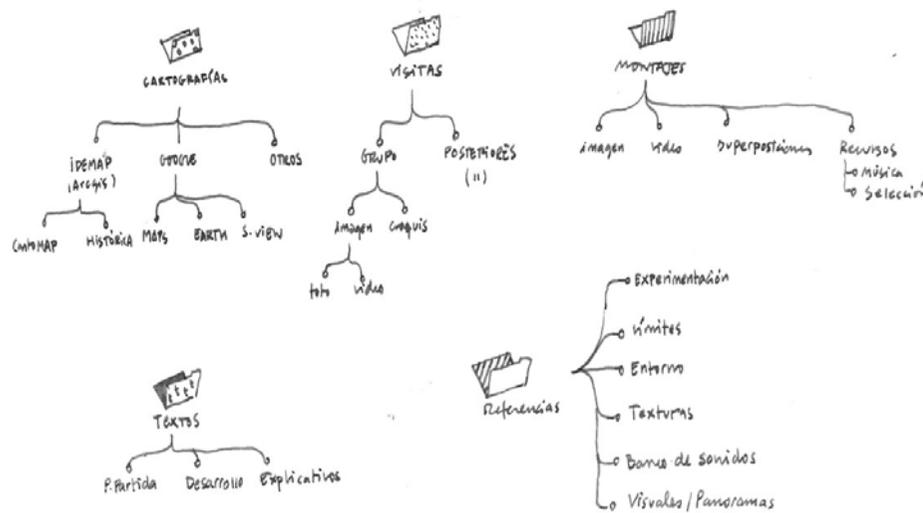


Fig. 2. ESQUEMA. Elaboración propia.

Mapeado de la forma del texto

Vías

Las líneas-eléctricas-sobre-las-vías-se-curvan-como-ondas-tras-las-ventanas-del-tren.-Introducen-un-ritmo-frenético-que-desdibuja-los-contornos-del-paisaje-convirtiéndolos-en- apenas-una-mancha-de-color-a-nuestro-paso.

La-velocidad-desmedida-devuelve-a-la-retina-una-realidad-casi-líquida.-Me-traslado-entre-dos-puntos-al-instante-y-olvido-la-distancia-como-variable-de-mi-viaje.-El-ritmo-acelerado-de-este-proceso-me-adormece-y-enturbia-la-presencia-de-lo-de-afuera.

De-pronto-el-horizonte-es-el-pasajero.

*Asfalto*

La aproximación por carretera genera un espacio más íntimo. Sin querer, el entorno se impregna en la memoria de la música con la que converge por azar.

Emerge tímidamente el clima como primer modo de interacción.

El territorio revela una suerte de jerarquía al impedir la velocidad constante, y desvela una espacialidad más nítida que sin embargo sólo puede registrarse desde una posición latente.

*Caminar*

El escenario cambia el afuera y el adentro. mi posición respecto al paisaje

Y se inicia el camino. aparece de nuevo

va configurando una y otra vez los límites de la perspectiva.

La cadencia del paso pierde y se encuentra

por completo al suprimir Una vez con los pies en la tierra, pierde la capacidad de delimitarlo.

Un registro que desaparece y tras cada pisada

marca un panorama que se mientras se avanza despacio.

*Mirar*

La mirada se centra o en el suelo terroso, absorber demasiado cielo.

tratando de registrar los procesos de cambio

hacia la derecha, o se detiene un instante para Las imágenes se superponen

de un territorio que sigue siendo el mismo.

*Grabar*

En la retina y tras la pantalla se suceden las interacciones con el medio.

En ambos archivos el tiempo puede invertirse y descomponerse para cuestionar relaciones inverosímiles.

*Lo inesperado*

El camino queda interrumpido como resultado del estrago de las lluvias. El puente está roto.

El acceso, vedado. La pregunta; ¿cómo avanzar?

En el transcurso se pueden descubrir y describir nuevas formas de desplazamiento. El caminar erguido deja paso al vaivén torcido e inestable sobre una línea de rocas.

*La cueva*

El conjunto de imagen sobre imagen para estructurar una escena. Aparición de vídeo sobre imagen para trasladar la experiencia.

*La máscara de recorte*

El vídeo se descompone para ver a través de los ojos del insecto. El escenario fractal, casi confuso, pero incluso así más representativo que el formato plano.

Los tiempos alterados que confluyen para ver lo que no se ha visto, o para volver a ver lo que ya ha pasado junto a lo que está pasando.

*Imagen*

El paisaje de despedida que surge desde la consideración de sus multiplicidades –ya experimentadas durante el camino– es la perspectiva imposible de quien ahora encuentra una topografía de límites nuevos.

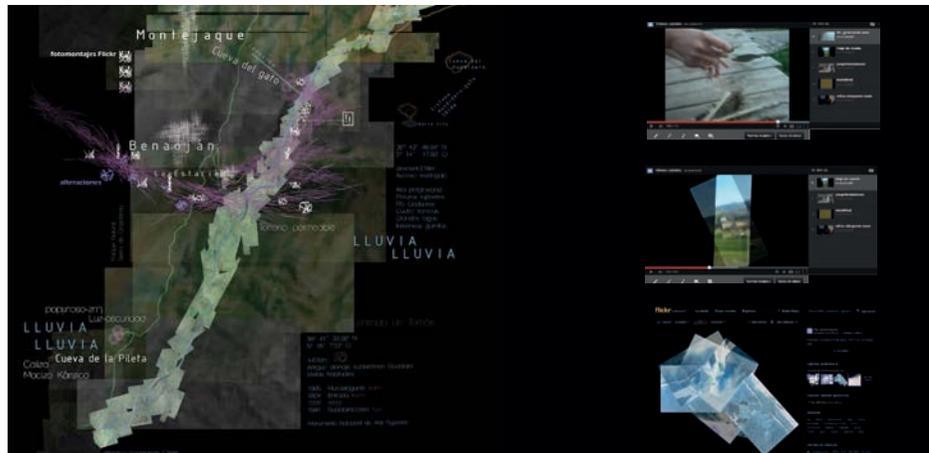


Fig. 4. SOPORTE TÁCTIL. Base cartográfica experimental. Elaboración propia.

### Paisajes en el tiempo

¿Cómo traer la Cueva del gato al presente? ¿Cómo conformar un espacio de recepción para esa venida? ¿Qué viajaría desde el pasado?

Nuestra interpretación media un camino para que ese pasado se haga presencia, y promueve su escucha construyendo las condiciones de recepción, mediante la elaboración de un soporte que pone en relación una realidad 1.0 (el territorio de Benaoján y Montejaque; su materialidad física, climática, productiva y social), con otra 2.0 (formada por una base de datos repleta de material audiovisual manipulado y procesado; un archivo creativo que desvela lo que permanecerá, a partir de la reconstrucción de un pasado sepultado por la aceleración temporal del presente, hasta ahora oculto).

Ese archivo de material enfatizado guarda las distintas esferas que en envuelven el lugar; su sonido, sus atmósferas, su discursividad, su fisicidad.

Este soporte se hace disponible al permitir un acceso directo del usuario al 'dispositivo'. La interacción sirve de umbral de entrada a un registro real o virtual del territorio, permitiendo una libertad de recorrido, facilitando el encadenamiento y puesta en relación de aspectos visuales de sus ambientes o paisajes, sus infraestructuras o modos de vida, y enlazando al receptor a diferentes plataformas de la red.

Esta doble estrategia de difusión/descubrimiento del escenario objeto de proyecto, partiendo de la base cartográfica manipulada que representa la superposición de capas desempolvadas durante el recorrido (trazas históricas, fotos aéreas, planos topográficos), supone la aparición de una dimensión 3.0.

En esta nueva dimensión se reúnen el espacio y el tiempo virtuales y físicos, dejando paso a una habitabilidad alternativa que sitúa el lugar de Benaoján en la red de actores y comunidades que apuestan por una ecología *por venir*.

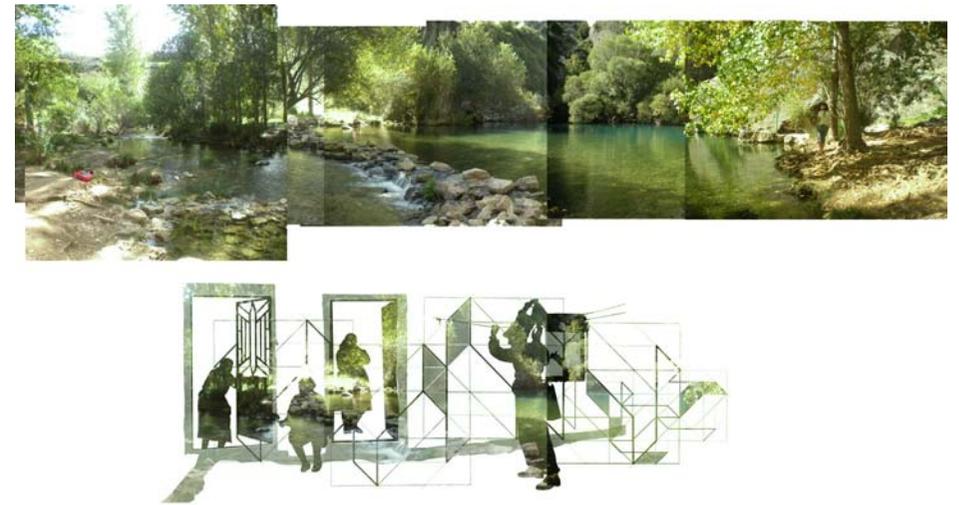


Fig. 5. FIESTA. El camino a la cueva del Gato. Elaboración propia.

## **Conclusión**

La extrañeza del paisaje hacia el intruso, que recorre su topografía en diferentes tiempos y sirviéndose de distintos medios para desplazarse por él –las máquinas, su propio andar, a veces sus manos, y continuamente su memoria o la de otros-, se convierte en el desafío que impulsa la narración del viaje.

Y la experiencia –propia, ajena, real, figurativa, literaria, audiovisual y cartográfica- se traduce en un cúmulo de relatos abiertos que en mayor o menor medida siempre buscan y cuestionan la presencia o la ausencia de la habitabilidad de cualquier espacio.

Desplegar lo oculto de ese proceder, explicitar sus modos y extender los imaginarios que nos hablan y caminan, es nuestra aportación a la pregunta por la forma de hacer.

## **Videos soporte del texto**

[1] <https://www.youtube.com/watch?v=IyZMLWwsPXc&feature=youtu.be>

[2] <https://www.youtube.com/watch?v=sFjoarQmmg4>

[3] [https://www.youtube.com/watch?v=118SBMH7c\\_w&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=118SBMH7c_w&feature=youtu.be)

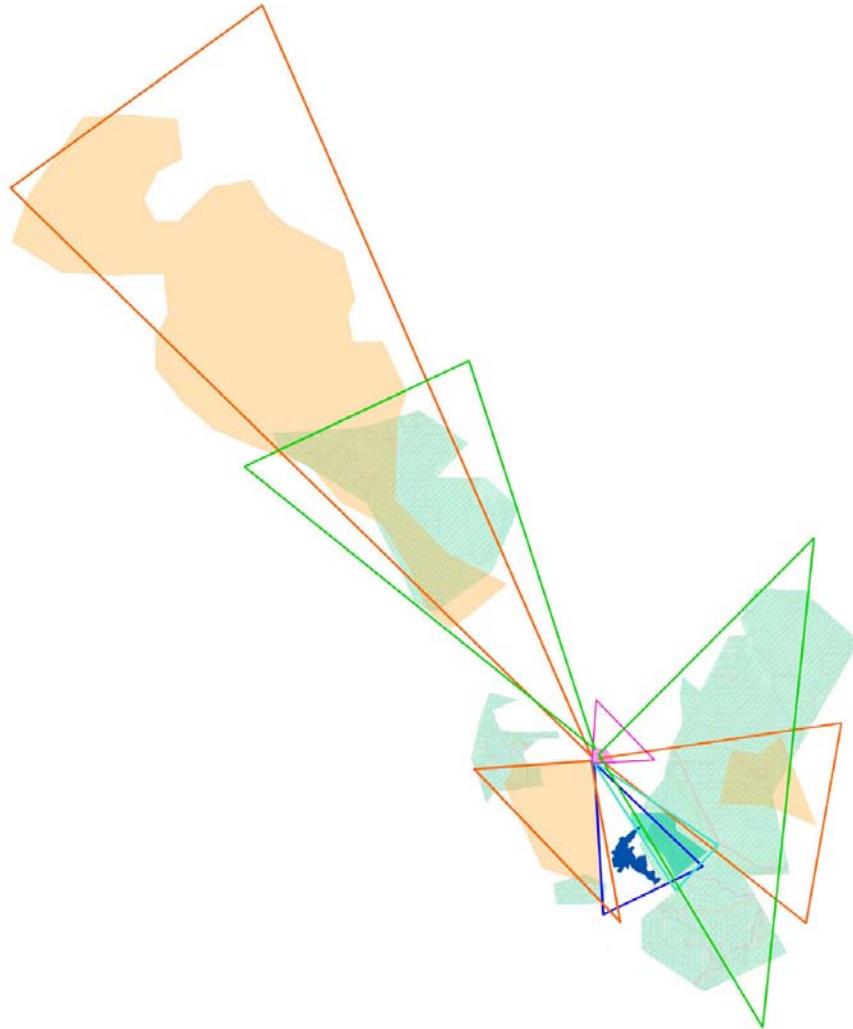


Fig. 1. “Sinergia y Patrimonio”. Triángulos patrimoniales. 2015. Elaboración propia.

### Resumen / Abstract

Dentro del ámbito de Medina Sidonia, objeto de estudio en la quinceava edición del Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla, hemos focalizado el Trabajo Fin de Máster en las Manifestaciones Prehistóricas en el entorno de la Laguna de la Janda. Esta síntesis deja entrever los trabajos llevados a cabo a la hora de justificar una de las propuestas de actuación realizadas: la primera de ellas, que solo mencionaremos, fue la creación de una Base de Datos que sistematice la información existente sobre el patrimonio prehistórico en Andalucía y que se propone como una herramienta de utilidad en los procesos de gestión del mismo y, en segundo lugar, la propuesta que se desarrolla en este trabajo, a través del proyecto de un Itinerario Cultural el cual crea una visión completa de un paisaje patrimonial muy rico en valores desde lo estrictamente cultural como natural. Asumiendo dificultades desde la falta de recursos económicos como el mutuo acuerdo entre propietarios de la tierra y las autoridades competentes, planteamos una llamada a reavivar la necesaria protección de este frágil patrimonio así como la creación de una sensibilización social a través de la transmisión de sus valores a la población.

*Within the scope of Medina Sidonia, studied in the fifteenth edition of the Master of Architecture and Heritage of the University of Sevilla, we have focused the Master's Thesis in prehistoric manifestations in the vicinity of the Laguna de la Janda.*

*This synthesis suggests the work carried out at the time to justify one of the proposals for action made: the first one, which only mention was the creation of a database to systematize existing information on the prehistoric heritage in Andalucía and proposed as a useful tool in the management of the processes and, secondly, the proposal that is developed in this work, through the project of a Cultural Route which creates a complete picture of a heritage landscape very rich in values from the strictly cultural and natural.*

*Assuming difficulties from the lack of financial resources as the agreement between land owners and authorities, we propose a call to rekindle the necessary protection of this fragile heritage and creating a social awareness through the transmission of values to the population.*

# Una propuesta de intervención: Manifestaciones prehistóricas en el entorno de la antigua Laguna de La Janda

Ramón Cao Rondán / Pablo F. Luque Guillén

Nuestro proyecto fin de máster, “*Patrimonio Prehistórico en la antigua Laguna de la Janda: Una propuesta de intervención en el Marco de las Iniciativas Europeas*”, constituye un trabajo que parte del estado de la cuestión del patrimonio prehistórico que se localiza en la antigua Laguna de la Janda (Cádiz) desarrollándose a posteriori una serie de propuestas focalizadas a paliar las deficiencias existentes en cuanto a la gestión patrimonial que se está llevando en la actualidad.

## Antecedentes.

La consecuencia de nuestro proyecto fin de master se basa en el Proyecto Patrimonial de Intervención que realizamos durante el año académico 2014/2015 bajo la tutela de los profesores Dr. D. Félix de la Iglesia Salgado y el Dr. D. Juan José Vázquez Avellaneda, teniendo como ámbito patrimonial a estudiar Medina Sidonia.

Durante el mismo, se efectuó un exhaustivo análisis sobre Medina Sidonia, pudiéndose observar que los límites de influencia del territorio asidonense van más allá de donde creíamos a priori. Detectándose la existencia de una serie de valores patrimoniales que tienen a dicha ciudad como punto de referencia, de tal manera, que es la propia ciudad la que se convierte en elemento de referencia para la comprensión de dicho entorno.

Por la complejidad del patrimonio y sus interacciones, se apostó por simplificar su visión a partir de la figura del “triángulo”, dicha idea partía de establecer una mirada siempre desde Medina Sidonia, que se convirtiera en todo momento en uno de sus vértices que se abren sobre el territorio, como elemento común que vincula todos ellos.

Estos triángulos englobaban tanto superficies territoriales como patrimonio material e inmaterial y van encajándose en una pieza central: Medina Sidonia, que era el nexo de unión de todos ellos. Es decir, aunque en un principio se establezcan zonas de trabajo que parecen salirse del ámbito de estudio, al analizarlos en profundidad van a ir surgiendo y estableciéndose una serie de relaciones que determinan la relevancia que ha tenido Medina Sidonia.

Esta manera de abordar el primer proyecto, se adoptó para discretizar la realidad patrimonial y facilitar su comprensión. De dicha interconexión nació el título que pusimos a nuestro primer trabajo: *Sinergia y Patrimonio*. Sin lugar a duda una diversidad de miradas que nos aportó el análisis e influencia del territorio asidonense.

Pues bien, partiendo del primer proyecto y para abordar el trabajo fin de master, nos parecieron más convenientes los “triángulos patrimoniales” dedicados a: la antigua Laguna de la Janda; las Manifestaciones Prehistóricas; y los Espacios Naturales.

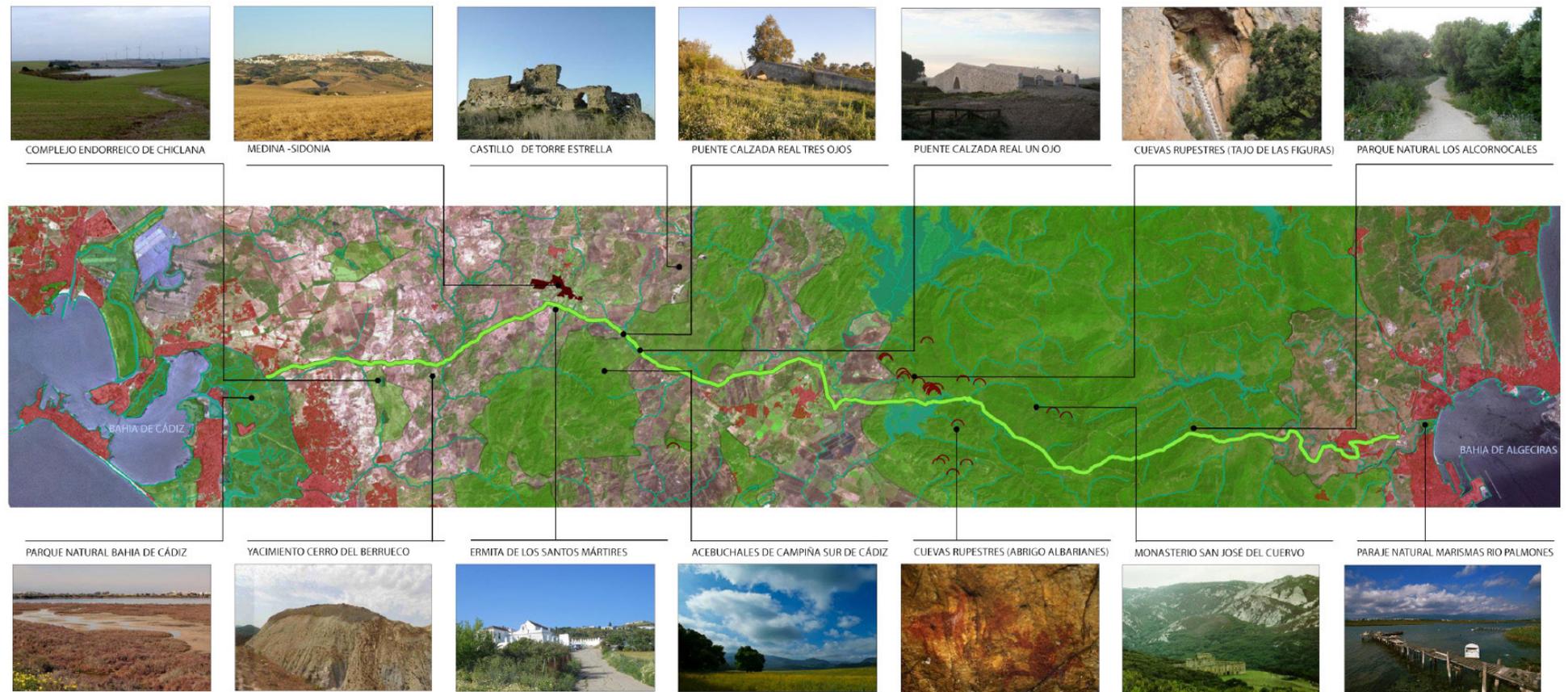


Fig. 2. “Sinergia y Patrimonio”. Corredor verde-patrimonial dos bahías. 2015. Elaboración propia.

El hecho y la justificación de elegir estos ámbitos tiene una clara explicación: el entorno de la Laguna de la Janda junto con los Espacios Naturales constituye un territorio eminentemente patrimonial por a lo que características paisajistas se refiere. Los Espacios Naturales en cuanto al Parque Natural de los Alcornocales así como el tramado de vías pecuarias donde destaca sobre manera la Cañada Real de Algeciras y que han sido aprovechadas parcialmente para el trazado del Corredor Verde Dos Bahías, constituyéndose en elementos articuladores del territorio que fue desde un inicio el punto que nos llevó a expandirnos más allá de Medina Sidonia.

Este territorio es objeto del desarrollo de un gran número de abrigos/cuevas pictóricas, así como de manifestaciones megalíticas, constituyendo una zona patrimonial de gran envergadura. Tanto es así que uno de sus abrigos más importante el Tajo de las Figuras fue incluido en el Itinerario Cultural para “Camino de Arte Rupestre Prehistórico” (CARP), 2010. Otros motivos son claves para determinar esta zona con una singular tipología artística conviviendo con otras, así le ha valido la denominación de “arte de la Laguna de la Janda”. Es por ello que este territorio constituye un marco incomparable en cuanto a patrimonio se refiere.

En definitiva, nuestro proyecto va más allá de la realización del estado de la cuestión de la zona, ya que profundizamos de lleno en la controversia existente en cuanto a la gestión del patrimonio prehistórico, basado en todo momento en un análisis de los elementos patrimoniales y la normativa existente.

Para ello, llevamos a cabo una delimitación de la zona para concretar el área de actuación y así poder plantear una serie de propuestas que estén acorde con el trabajo patrimonial que se están realizando en países vecinos, como en el territorio nacional.

### **Justificación del Ámbito de Actuación.**

Partimos con la premisa de que se trata de un territorio que integra un conjunto patrimonial diverso y de gran interés arqueológico e histórico, no

debemos de olvidar que las manifestaciones rupestres gaditanas constituyen un caso aparte del resto de las zonas españolas, porque el aspecto de sus pinturas presentaba ciertas diferencias con el arte esquemático<sup>1</sup>, pero al mismo tiempo, posee un indiscutible atractivo natural y paisajístico, ya que forma parte del Parque Natural de los Alcornocales.

De un estudio inicial que comprendía la totalidad de la Laguna de la Janda, se ha particularizado a la hora de realizar un análisis más específico, así como un diagnóstico, al ámbito correspondiente al entorno del Embalse del Celemín, para poder llegar a una mayor concreción en las medidas adoptar.

Se ha escogido un ámbito que se considera lo suficientemente expresivo del patrimonio existente en la Laguna de la Janda por ello el mismo comprende desde las estribaciones meridionales de Sierra Momia donde se localizan el Conjunto del Tajo de las Figuras, al norte, hasta la cuenca original de la Laguna de la Janda, al sur, ya fuera de los límites del Parque Natural de los Alcornocales, en sentido trasversal este ámbito queda circunscrito al valle del Celemín, ocupado actualmente de manera mayoritaria por el embalse del mismo nombre, quedando estructurado por las vías pecuarias correspondientes a la Cañada de la Jaula (Corredor verde) al norte y la Cañada Real de Algeciras al suroeste que le sirve también de límite, respetando así tanto el patrimonio existente como su relación con el paisaje, sobre todo el correspondiente a las dos depresiones mencionadas.

Ello no es óbice para que en las propuestas de actuación finales se haya tenido en cuenta la totalidad del análisis realizado ya que las mismas trascienden al ámbito descrito adquiriendo una dimensión territorial más amplia, tal como veremos al desarrollarlas.

Esta zona reúne todos los elementos que le da identidad propia, hablamos de elementos patrimoniales que tienen su máximo exponente en los abrigos/cuevas constituidos en tres grandes núcleos: el Conjunto del Tajo de las Figuras; Abrigo de los Albarianes y el Conjunto de seis abrigos en la

1. ACOSTA, P.: *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, p. 182.



Fig. 3. Vista del embalse del Celemín y Sierra Momia lugar donde se encuentra el conjunto rupestre del Tajo de las Figuras. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 4. Vista desde la cueva de El Arco. Fuente: Elaboración propia.

Finca el Carrizuelo dicha denominación proviene de la finca privada a la que pertenece estos bienes. Así como las necrópolis megalíticas situadas en el entorno del embalse del Celemín: los dólmenes de Breuil; los dólmenes del Celemín y los de Peñarroyo.

Es fundamental por lo tanto la comprensión en conjunto atendiendo a un análisis integral de los aspectos naturales y culturales, y así poder generar proyectos de gestión, donde las Universidades, Organismos Locales y Administraciones Públicas confluyan en una unidad de intereses. Por lo tanto esta delimitación territorial y las progresivas actuaciones siguen la concepción integral del patrimonio, donde lo natural y lo humano se funda en uno.

### **Propuesta de actuación: Itinerario Cultural.**

Los terrenos en los que se localiza nuestra propuesta se emplazan, al norte de lo que era la antigua Laguna de la Janda y a caballo entre los Términos Municipales de Benalup-Casas Viejas y Medina-Sidonia.

En la zona se detectan dos unidades paisajísticas netamente diferenciadas: al suroeste la llanura aluvial correspondiente a la cuenca del río Barbate que constituye el lecho de la antigua laguna de la Janda y al nordeste, ya dentro del Parque Natural de Los Alcornocales, las últimas ramificaciones de los

sistemas Béticos forman una serie de alineaciones serranas que siguen una dirección noroeste-sudeste, desde las estribaciones meridionales de Sierra Momia hasta la Sierra Blanquilla lindando ya con la depresión de la antigua laguna.

Los cauces fluviales se ajustan a esta conformación del terreno, discurrendo por los valles que surgen entre las alineaciones mencionadas. De tal manera nos encontramos el río Celemín, afluente del río Barbate, que separa entre si ambas sierras, destacando también, en lo que a este artículo se refiere, sus tributarios Garganta de la Cañada del Valle y el arroyo del Cuadro.

En general se detecta un acusado contraste entre la llanura, muy antropizada y con un uso inminentemente agrícola, y la sierra, con terrenos fundamentalmente adhesados, destinados a pastizales u ocupados con matorral.

Estos mismos valles fluviales son aprovechados por una serie de vías pecuarias que tradicionalmente han unido la vertiente atlántica con la mediterránea, la Cañada de la Jaula en el valle del río Celemín, o la Colada de la Pasada de los Chinos a los Hornillos, que discurre por el valle que forma la Garganta de la Cañada del Valle.

Al sur bordeando la orilla norte de la laguna, entre esta y la sierra, la Cañada real de Algeciras, conforma quizás el principal eje de comunicación que unía entre si ambas vertientes.

Esta situación ha variado sensiblemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, periodo en que se acabó desecando la laguna de la Janda y, en cambio, se embalsaron las aguas del río Celemín inundando parcialmente su valle, con notable incidencia, como ya veremos, sobre nuestro ámbito.

Las vías principales de comunicación, se han desplazado así mismo hacia el norte, Autovía Jerez los Barrios, o el sur, N-340 aunque tanto la Cañada Real de Algeciras como la Cañada de la Jaula, esta última tras su incorporación al Corredor Verde dos Bahías, permanecen como vías de comunicación secundarias.



Fig. 5. Detalle del Abrigo Tajo de los Albarianos, “arte de laguna de la Janda”. Fuente: [www.artedelestrecho.es](http://www.artedelestrecho.es). Fig. 6. Detalle de la cueva de las Mujeres. Fuente: [www.artedelestrecho.es](http://www.artedelestrecho.es).

Al superponer sobre este medio natural el patrimonio prehistórico observamos que el mismo sigue una lógica de implantación, ya que los abrigos y cuevas con pinturas rupestres se sitúan aprovechando las afloramientos rocosos a lo largo de las alineaciones serranas, en lugares prominentes y dominando por tanto los valles fluviales, en definitiva las zonas productivas, de caza o pesca, así como los pasillos de comunicación, esta especial relación de los abrigos con el paisaje será fundamental en la propuesta que realizaremos.

En primer lugar nos encontramos, al norte del embalse, el conjunto rupestre del Tajo de las Figuras, formado por un total de 8 abrigos, entre los cuales destaca el Abrigo que da el nombre al conjunto, cuyo mayor interés estriba en el estilo de sus pinturas, que son el máximo exponente de un estilo propio que trasciende tanto al esquematismo como al naturalismo que se da en otras partes de la península y que por ello se ha dado en llamar “*Arte de la*

*Laguna de la Janda*”. Ya en los años ochenta, los investigadores del arte rupestre de la Península Ibérica destacaron la identidad propia y rasgos particulares de dicho estilo<sup>2</sup>, hecho que tomó carta de naturaleza en el IIª Reunión de la Prehistoria Aragonesa celebrada en Barbastro en noviembre de 1987.

Abundan en este abrigo las figuras de cérvidos y las antropomorfas, en este caso esquemáticas, pero sobre todo destacan las representaciones de aves, muchas de cuyas especies son perfectamente reconocibles y que son representadas en distintos momentos vitales.

Aparte de las anteriores destacan en el conjunto otros abrigos como el de la Cueva del Arco o la Cueva Alta, que por su situación en la parte superior del cerro destacan desde lejos en el paisaje.

2. BALDELLOU, V.: “IIª Reunión de Prehistoria Aragonesa: La terminología en el arte rupestre postpaleolítico”, *Bolskan: Revista de arqueología del Instituto de Estudios Altoaragoneses* n° 6, Huesca 1989, pp. 5-14.

Así mismo nos encontramos otro conjunto de abrigos, mas disperso, formado por un total de 6 abrigos situados en la finca “El Carrizuelo” que, debido a su posición, miran bien hacia el Valle del Celemín, bien hacia la antigua Laguna de la Janda y entre los cuales quizás el mas interesante, pese al estado de conservación, es el Abrigo de la Cueva de las Mujeres, que debe su nombre a un panel en el que se representa una escena con varias figuras de mujer rodeando un rectángulo.

Entre los dos conjuntos anterior, de manera aislada en el Tajo de Los Albarianes, se emplaza un solo abrigo con el mismo nombre, que no obstante ofrece un gran interés por la singularidad y belleza de sus pinturas, muy bien conservadas, fiel exponente también del Arte de la Laguna de la Janda.

Aparte lo anterior en el valle del Río Celemín, por tanto hoy han quedado en la orilla del embalse, se sitúan varios conjuntos de monumentos megalíticos, con un estado de conservación muy variable que, además, se ven a menudo afectados por la cota de inundación del embalse: los dólmenes de Breuil, del Celemín y los yacimientos de Peñarroyo, siendo los primeros los primeros los que se incluyen en nuestra propuesta, donde todas las tumbas megalíticas halladas hasta el momento cuentan con estructuras tumulares y son éstas la que le aportan su carácter monumental, ya que en todos los casos, independientemente del tamaño de las galerías dolménicas, presentan grandes dimensiones y variable altura. Las estructuras tumulares presentan anillos de piedras de refuerzo perimetrales, incluido a veces con algunas lajas de contemplación<sup>3</sup>.

De todo el análisis anterior se concluye, como uno de los aspectos mas relevantes la singularidad de las manifestaciones rupestres, ya hemos mencionado que se considera como un arte propio de la zona, denominado como *Arte de la Laguna de la Janda* sin lugar a duda esta denominación constituye el elemento esencial que define estas representaciones frente al Arte

3. LAZARICH, M; RAMOS, A; BRICEÑO, E. et.ál.: “Las necrópolis megalíticas del entorno de la Laguna de la Janda (Cádiz)” en JIMÉNEZ, J. (coord.); et.ál. *VI Encuentro de Arqueología del suroeste Peninsular*, Ayuntamiento de Villafranca de los Barros, Villafranca de los Barros, 2013, p. 223.

Esquemático en base a su tendencia al naturalismo y a la variada representación de animales y escenas.

Respecto al soporte, hay que decir que las paredes de los abrigos rocosos son las que se utilizaron como lienzos para las pinturas, compartiendo, en la mayoría de los casos, los mismos paneles que el arte esquemático. No obstante, estas pinturas de tendencia naturalista denominado *Arte de la Laguna de la Janda* ocupan principalmente las zonas centrales de las cavidades, aunque también encontramos algunas de estas representaciones a la entrada; es decir normalmente se adaptan a los lugares más visibles y significativos<sup>4</sup>.

Hay que apuntar que no todos los abrigos con pinturas en la zona entran dentro de la denominación “estilo de la Janda” ya que en muchos de ellos aparecen manifestaciones al más puro estilo esquemático. Los puntos claves del desarrollo del “Arte Laguna de la Janda” son el Abrigo del Tajo de las Figuras (desarrollo de representaciones de herramientas, fauna) y el Abrigo Tajo de los Albarianes (representaciones de armas, actividades cinegéticas)

Este maridaje entre prehistoria, el medio natural y las vías de comunicación históricas resulta en un patrimonio insuficientemente conocido y valorado, en lo que las dificultades de acceso no solo a los propios abrigos sino a su entorno, tienen mucho que ver, por ello nuestra propuesta es la creación de un itinerario cultural que aproveche precisamente dichas vías.

Esta ruta enlazaría entre si los dos conjuntos rupestres descritos, así como el Abrigo del Tajo de los Albarianes y algunos de los conjuntos megalíticos, concretamente el formado por los dólmenes de Breuil.

La creación de un itinerario cultural se justifica por la necesidad práctica de posibilitar la accesibilidad a los bienes patrimoniales mencionados, que resultan ser actualmente inaccesibles al encontrarse mayormente en terrenos de titularidad privada, y tiene su fundamentación en la necesidad de poten-

4. LAZARICH GONZÁLEZ, M; CARRERAS EGAÑA, A. M<sup>a</sup>; RAMOS, A: “Arte Rupestre y Costumbres Funerarias Prehistóricas. Investigación, difusión y puesta en valor del Patrimonio Histórico del Parque de los Alcornocales, Cádiz” en PEINADO, M<sup>a</sup> A. (coord.) *I Congreso Internacional “El Patrimonio Cultural y Natural como Motor de Desarrollo: Investigación e Innovación”*, Universidad Internacional de Andalucía, 2012.



Fig. 7. Recorrido del Itinerario Cultural. Fuente: Elaboración propia.

en la Garganta de la Cañada del Valle hasta su tramo medio, donde se abandona para subir y atravesar directamente la cadena de cerros que lo separan de la antigua laguna de la Janda, es en estas estribaciones, perteneciente a Sierra Blanquilla, donde se sitúa el segundo conjunto de abrigos, el formado, entre otros, por el Abrigo de la Cueva de las Mujeres. Desde el mismo la ruta se prolonga descendiendo hasta su conexión, ya en el límite del Parque Natural, con la Cañada Real de Algeciras, en el entorno de la antigua laguna de la Janda, con idea de potenciar la relación entre dicho patrimonio y la antigua laguna, que estuvo en el punto de partida de este trabajo.

El Itinerario cultural no incorpora la Cañada Real de Algeciras, o las vías pecuarias que forman el corredor verde, salvo en un corto tramo de este último, pero a través de ellas forma una red de conexiones que trascienden a su propio ámbito, y que podríamos entender en un triple nivel:

1º El sistema general actual de comunicaciones, de ámbito provincial, que forma la Autovía A-381 de Jerez a los Barrios y la carretera N-340 de Puerto Real a Algeciras, uniendo las áreas metropolitanas de esta última y Cádiz.

2º La red de conexiones históricas, que podríamos entender también de ámbito supracomarcal, que forma la Vía Verde Corredor dos Bahías, y la Cañada Real de Algeciras, estas vías pecuarias se conectan prácticamente con las carreteras anteriores creando una trama de recorridos de carácter rural si bien con un ámbito de dimensiones equiparable al anterior, con el que se superpone y macla.

3º Formado por nuestro itinerario cultural, que recupera parcialmente un recorrido histórico, conectando entre sí ambas vías pecuarias y, a través de ellas el sistema general formado por la Autovía y la Carretera Nacional.

En la definición física del trazado se ha respetado, siempre que ha sido viable, el trazado original de las vías pecuarias preexistentes, aprovechando en la medida de lo posible los trazados históricos. Por tanto tan solo sería necesario ejecutar como nuevos caminos el acceso físico a las cuevas y, sobre todo, el sector del recorrido correspondiente a la parte norte de la an-

tigua colada, entre el embalse y el tajo de los Albarianes, por los motivos ya expuesto hemos estimado conveniente primar el trazado de la vía pecuaria que además es el mas directo, a otros recorridos alternativos por caminos preexistentes.

En resumen se propone la creación de un itinerario que, bajo el lema del patrimonio rupestre prehistórico, conecte y vincule hitos culturales con naturales reforzando la vinculación entre todos ellos.

En principio se propone por motivos de seguridad y protección, el acceso tan solo al interior de tres abrigos, cada uno relacionado con uno de los dos conjuntos en los que se concentra el patrimonio cultural: abrigos del Tajo de las Figuras y de la Cueva de las Mujeres así como al Abrigo del Tajo de los Albarianes.

La elección de las cuevas a visitar ha seguido el criterio de generar un hito de atención en cada uno de los tres ámbitos en los que se concentra el patrimonio dentro de nuestro recorrido, atendiendo a criterios fundamentalmente de calidad y entidad de las pinturas existentes en los mismos, considerándolas por tanto representativas de los conjuntos respectivos.

Aparte de estos tres, el itinerario incorporaría el entorno de algunos abrigos más no agotaría las posibilidades al no incorporar, la totalidad de los mismos, como tampoco de los monumentos megalíticos, sobre todo por dificultades de acceso, por conservación y por coherencia de trazado del recorrido,

Así mismo se incluye en el itinerario cultural una propuesta de una serie de miradores, que se abrirían bien hacia el entorno del Valle del Celemín, bien hacia el antiguo valle de la Laguna de la Janda. Teniendo en cuenta la importancia que en este itinerario se le ha dado a la vinculación del patrimonio rupestre con su entorno y con el paisaje los miradores se vinculan habitualmente con los propios abrigos que se visitan.

Este itinerario requeriría una inversión previa destinada a completar y rehabilitar la red de caminos, a la infraestructura necesaria para posibilitar la accesibilidad a los abrigos del Tajo de las Figuras y del Tajo de los Albarianes,

los accesos actuales no cumplen las condiciones necesarias para un uso público, así como para la protección del conjunto patrimonial.

El objetivo de la creación de este itinerario no sería otro que el aproximar las manifestaciones prehistóricas y tu entorno a la población a través de la sensibilización social acerca de sus valores, conservación y protección, por ellos las medidas de difusión del mismo y de los valores que comprende se consideran esenciales.

Dicha medidas comprenden propuestas de actividades a desarrollar tanto en el propio sitio, aparte del propio recorrido, como fuera de él, en colegios institutos o aprovechando el centro de interpretación “Cádiz Prehistórico” de Benalup-Casas Viejas.

En este sentido se propone aprovechar las infraestructuras existentes en el Área Recreativa del Celemín actualmente en desuso, como centro de recepción de visitantes así como a actividades divulgativas y de preparación para la visita al conjunto.

El desarrollo de la señalética y paneles explicativos es otro de los elementos que se incluye en el ámbito de la difusión del itinerario cultural, debiéndose incorporar al menos la siguiente:

- Señalización de información general, en el punto de acceso al itinerario, así como al final del mismo, en la confluencia con la Cañada Real de Algeciras.

- Señalización indicativa, a lo largo de todo el recorrido.

- Señalización de información a colocar en los diferentes miradores, en los diferentes elementos patrimoniales, así como en el interior de los tres abrigos a visitar.

Este itinerario requeriría una inversión previa destinada a señalización, a completar y rehabilitar la red de caminos y las edificaciones a utilizar del Área Recreativa y a la infraestructura necesaria para posibilitar la accesibilidad a los abrigos del Tajo de las Figuras y del Tajo de los Albarianes, los accesos actuales no cumplen las condiciones necesarias para un uso público, así como para la protección del conjunto patrimonial.

Consideramos la puesta en práctica de este itinerario cultural compleja, ya que la misma implicaría a diferentes administraciones, locales y autonómica, así como a los propietarios de los terrenos por los que discurre una parte sustancial del mismo, con los que por tanto sería necesario una labor previa de negociación, aunque creemos que sería una oportunidad inestimable para la puesta en valor de una parte importante del patrimonio cultural andaluz.

## Bibliografía

AA.VV. *Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz*, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Sevilla, 2014.

ACOSTA, P. *La pintura rupestre esquemática en España*, Universidad de Salamanca. Salamanca, 1968.

BALDELLOU, V., “IIª Reunión de Prehistoria Aragonesa: La terminología en el arte rupestre postpaleolítico”, *Bolskan*, 6, 1989, pp. 5-14.

BREUIL, H. y BURKITT, M.C., *Rock paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age art group*. Charendon Press. Oxford, 1929.

LAZARICH GONZALEZ, M. et. alii. “Las necrópolis megalíticas del entorno de la Laguna de la Janda”, *VI Encuentro de Arqueología del Suroeste Peninsular*, Villafranca de los Barros, 1993. pp. 208-230.

LAZARICH GONZALEZ, M. et. alii. *Redacción Documentación Expediente BIC Tajo De Las Figuras De Benalup-Casas Viejas Para Su Declaración Como “Zona Patrimonial”*, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Sevilla, 2010.

LAZARICH GONZALEZ, M. et. alii, “Arte Rupestres y Costumbres Funerarias Prehistóricas. Investigación, difusión y puesta en valor del Patrimonio Histórico del Parque Natural de los Alcornocales, Cádiz”, *Actas I Congreso Internacional: El Patrimonio Cultural y Natural como motor de desarrollo: Investigación e Innovación*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2012.

LAZARICH GONZALEZ, M. et. alii. “Las manifestaciones rupestres postpaleolíticas del Entorno de la Laguna de la Janda (Cádiz). Nuevas perspectivas de estudios”, *Ponencias del Seminario de Arte Prehistórico de 2011, Sección de Estudios Arqueológicos V, Serie Arqueológica Varia X*, Diputación Provincial de Valencia, 2012, pp. 181-207.

MAS CORNELLA, M. *Proyecto de Investigación arqueológica: las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla, 2000.

TOPPER, Uwe y Uta. *Arte rupestre en la provincia de Cádiz*, Diputación de Cádiz, 1988.



Fig. 1. Pintura esquemática en la Cueva del Higuero

## Una oportunidad milenaria. Centro de Interpretación de la Prehistoria de Andalucía. Musealización de la Cueva del Tesoro y Parque Arqueológico. Rincón de la Victoria. Málaga

Luis Machuca Casares / Blanca Machuca Casares

En las profundas galerías de las Cuevas del Cantal se conservan numerosas marcas grabadas y pintadas realizadas durante los siglos XVIII y XIX. Porque mucho antes de que se tuviera constancia científica de la existencia de la Prehistoria los malagueños visitaban las cuevas de Rincón de la Victoria por el simple placer de la aventura. Los habitantes de la Bahía de Málaga conservaron las leyendas y tradiciones que hablaban de la existencia en el interior de las cavernas, de monstruos, de volcanes, de pozos que bajaban al fondo del mar. Los historiadores de entonces compilaron y pasaron a los libros las leyendas que atribuían a estas cuevas: ser escondites de tesoros medievales, refugio del conocido político romano Marco Craso y que en su interior se mantenía el santuario fenicio de la diosa Luna, la Noctiluca de Mainake. Alguno de estos textos encendieron la imaginación de gente deseosa de encontrar tesoros como un suizo de la guardia vaticana que decidió, tras su jubilación, emprender esta aventura en estas cuevas. En una de sus exploraciones El Suizo murió sepultado dejando para la posteridad su apodo a una de las galerías.

Las leyendas de las cuevas atesoradas en los libros llegaron a las manos de otro entusiasta:

Manuel Laza, hombre culto y dedicado a la enseñanza, recibió de su tío como herencia la Cueva del Tesoro. Él sabía de la existencia de un historia-

dor francés que había descubierto pinturas rupestres prehistóricas. Tras un tiempo de búsqueda tomó una decisión para el resto de su vida y descendió a la profundidad de los orígenes del Cantal con el respeto a los clásicos y allí, en la búsqueda de ese pasado que había leído, topó con piezas arqueológicas que supo valorar pero que, por prudencia, compartió con los arqueólogos de Madrid, convirtiendo la Cueva del Tesoro en un importante yacimiento que disponía de una sala en el Museo Arqueológico Nacional.

El turismo también ha entrado en las cuevas y ha atraído a miles de personas. Tras más de treinta años, la oferta turística del municipio de Rincón de la Victoria que se vincula a sus yacimientos prehistóricos desea renovarse. Y quiere colocar como elemento clave de la identidad cultural de la Bahía de Málaga la Prehistoria de las Cuevas del Cantal.

Para desarrollar el proyecto, el municipio dispone de terrenos suficientes y aspira a reglar y ordenar los contenidos en un solo objetivo: conformar un espacio cultural que se convierta en referencia turística de la Prehistoria del Mediterráneo Occidental desde Rincón de la Victoria.

La configuración del espacio urbano y el propio edificio existente donde se enmarcan las cuevas deja mucho que desear, no están en sintonía con los tesoros patrimoniales que allí se encuentran. Esta despreocupación también se percibe en el resto de elementos urbanos y arquitectónicos municipales



físicamente puesto que no están conectadas entre sí y también por contenido tal como señalan los análisis prehistóricos. En la Cueva del Tesoro se ubica la gruta que Henri Breuil, nombre dedicado a su descubridor, por rescatar unas pinturas rupestres paleolíticas de gran valor en la primavera del año 1918. Dicha gruta está fuera del itinerario turístico para su conservación.

Las razones que nos llevan a plantear la definición de una gestión triple y con modelos distintos para cada uno de estos sectores son los vestigios arqueológicos conservados y diferenciados, la accesibilidad y las habilitaciones modernas realizadas hasta este momento.

### Cueva del Tesoro

Habilitada para recibir visitas turísticas, presenta tres bocas de acceso, estando exclusivamente en funcionamiento la que esta cobijada por un edificio construido en los años setenta poco adecuado para su misión de recepción y acogida de futuros visitantes a la cavidad.

La bajada al interior se efectúa por escalera o ascensor y el recorrido se realiza acompañado de guías que van relatando la historia de la cueva. El itinerario posee una urbanización excesiva, impactante, y una iluminación agresiva y poco respetuosa con el medio. Sin embargo, sus potencialidades turísticas están estancadas en cifras lejanas de sus objetivos económicos, siendo como es, un recurso turístico de la Costa del Sol. Soporta, por tanto, todos los inconvenientes de una cueva turística (dura habilitación y excesiva urbanización), pero sin todos los turistas que deberían visitarla. Este contrasentido está dañando la cavidad por causas de la gestión poco eficiente y por lo obsoleto de sus instalaciones (barandillas, iluminación, canalizaciones, caminos, escalinatas, motores de agua, etc.).

El primer gran espacio que el visitante se encuentra es la Sala de la Virgen. En este lugar la actuación debe ser de mayor calado con el fin de ordenar dicha sala y ponerla en valor. La propuesta intentará simplificar el laberinto de escalinatas, creando un espacio uniforme, a una sola altura pero que permita observar la sala completa, tanto sobre nuestras cabezas como bajo nuestros pies.



Fig. 3. Plantas, secciones y vistas interiores del Museo

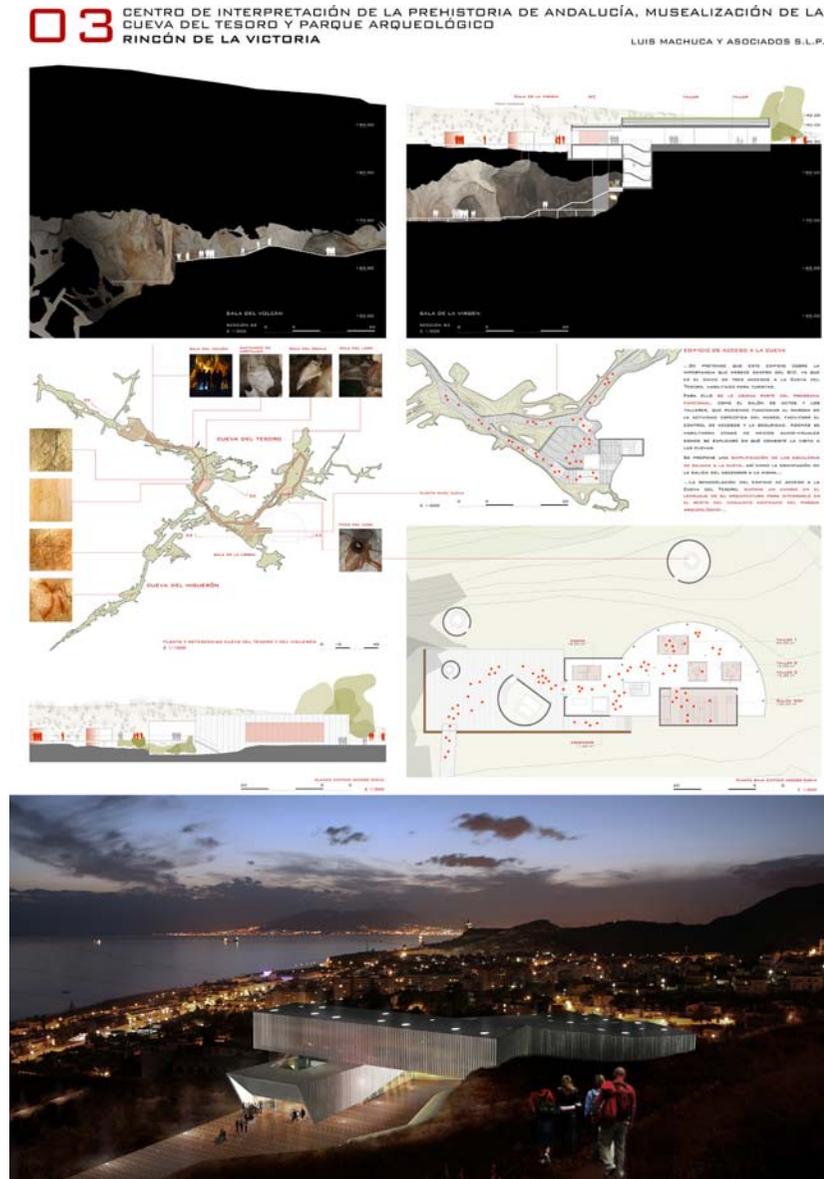


Fig. 4. Secciones del Museo y accesos a la Cueva. Vista nocturna

La Sala del Volcán exige una intervención que elimine los escalonamientos artificiales y le cree un fondo escenográfico que nos ayude a entender la profundidad y valorar la bóveda de roca que nos envuelve.

Los arqueólogos del equipo nos alertan sobre la contaminación que puede apreciarse en la Cueva del Tesoro a lo largo de todo el recorrido, se trata de polvo que se deposita en la roca y que entra fundamentalmente por los pozos. También nos indican las precauciones que tenemos que adoptar con cualquier obra en el interior, evitando vibraciones por compresores o polvo de “demoliciones”. La extracción del material sobrante por mala praxis en obras anteriores deberá hacerse como si de una excavación arqueológica se tratara. Las obras en el hueco de la escalera de acceso a la cueva se realizarán taponando la misma en su nivel más bajo, con el fin de panelar las paredes y desmontar barandillas sin que el polvo entre en la cueva.

Toda la iluminación se trasladará al camino y no a las paredes, evitando la cercanía a la roca y la proliferación del mal verde. Con independencia de la oportuna domotización de la iluminación, se llevará un control manual por parte de los guías para activar mediante un mando las zonas que se quieran iluminar en el momento de la explicación.

Además, se colocarán aparatos de monitorización climática que nos permitirán, de forma sincrónica con la gestión turística, ir adaptando los flujos de visitantes y conociendo la carga adaptada a las estaciones del año.

### Cueva del Higerón

El acceso a la Cueva del Higerón se realiza desde la Cueva del Tesoro, aunque no se visita turísticamente debido a sus características físicas: estrechas galerías y poca altura, unido a algunas dificultades de progresión y escasa ventilación.

Posee un pozo de entrada y en su interior, se conserva la mayor concentración de manifestaciones rupestres Paleolíticas. Hasta las intervenciones de Manuel Laza no estuvo conectada con el sector turístico.

La propuesta de gestión de la Cueva del Higuerón plantea su más que recomendable aislamiento de la gestión turística, tal y como estuvo durante milenios, separada por el tapón de sedimentos y escombros que se produjo durante el Holoceno. La cueva del Higuerón, por sus valores arqueológicos se debe de recuperar en su estado más original. Las actuaciones en su interior tratarán de reducir cualquier elemento alóctono: hierros, cables, basura, y se tratará de evitar las perniciosas corrientes de aire entre la zona turística y la científica por lo que hará falta colocar una puerta.

### Cueva de la Victoria

Situada al sur del Parque arqueológico del Mediterráneo, los dos pozos que dan acceso a su interior fueron protegidos en el año 2004.

La cueva de la Victoria tiene un potencial de interpretación como yacimiento que sin lugar a dudas debe ser aprovechado en nuestra intervención de forma coherente y respetuosa.

Lo más importante de esta pequeña cavidad se concentra en la sala del Dosel, allí conviven las pinturas paleolíticas con el arte rupestre esquemático de la provincia de Málaga (pertenecientes al Neolítico – 6.000 años de antigüedad) y, tras la habilitación del espacio subterráneo, podrían visitarse por un público reducido y previamente coordinado.

El interés cultural de poder interpretar “in situ” como era una cueva sepulcral durante la prehistoria, hace imprescindible incluir esta cavidad en el proyecto del futuro Parque Arqueológico del Cantal.

### El Museo de la Prehistoria de la Prehistoria de Andalucía

El futuro edificio museo se convertirá en uno de los espacios culturales más importantes de la Costa del Sol. Su dedicación le permitirá incluirse entre las mejores ofertas museográficas del lugar, relacionando los contenidos generales del proceso histórico acaecido en la Bahía de Málaga y de Andalucía con los datos científicos que se han recuperado de los yacimientos arqueológicos y que los ciudadanos podrán visitar.

**04** CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA PREHISTORIA DE ANDALUCÍA. MUSEALIZACIÓN DE LA CUEVA DEL TESORO Y PARQUE ARQUEOLÓGICO RINCÓN DE LA VICTORIA  
LUIS MACHUCA Y ASOCIADOS S.L.P.



Fig. 5. Plantas y vistas del tratamiento museográfico



Fig. 6. Plantas del Parque Arqueológico y de la Cueva del Tesoro. Vistas interiores

Ubicado al Noroeste del BIC “Cueva del Tesoro” en una parcela de pendiente pronunciada, los objetivos principales para el nuevo museo serán: por un lado, poner en valor todo el entorno arqueológico a través de su singularidad arquitectónica; y por otro, la optimización de su mantenimiento. Lo más caro de un museo no es su construcción, como pudiera creerse, sino su mantenimiento. En consecuencia, la propuesta tratará de optimizar los espacios disponibles para que sea gestionado con el personal mínimo necesario y construido con materiales de fácil mantenimiento y larga durabilidad.

El principio de identidad debe cumplirse de forma inexorable, es decir, como equipamiento cultural de la importancia que tiene; no sólo para Rincón de la Victoria sino también para Málaga y el resto de municipios cercanos. El Museo de la Prehistoria tiene la obligación de reclamar la singularidad del lugar en el que tendrá su emplazamiento.

El volumen que proponemos trata de fundirse con la ladera como si de una cueva se tratara. Parece que la cavidad sale al exterior y se apropia del lugar, dominando el parque arqueológico en el entorno más próximo, así como el fondo de la bahía de Málaga, con la que históricamente se relaciona el conjunto del Cantal.

Al mismo tiempo, el edificio museo será sensible con el lugar, ya que se posa sobre él interfiriendo lo menos posible en el subsuelo, llegando a volar en algunas zonas. La solución formal adoptada, se relaciona íntimamente con el recorrido interior del museo que zigzaguea en pendiente, inspirándose en las visitas al interior de las cavidades que forman el conjunto arqueológico. Este paseo didáctico por el edificio preparará al visitante para lo que más tarde verá en el entorno real de las cuevas.

El acceso al museo se realiza por el sureste; una vez que el visitante llega al vestíbulo, subirá por medio de un ascensor o escaleras a la parte superior, y posteriormente irá descendiendo por una suave rampa hasta llegar al punto de partida. En este suave descenso estará el recorrido museográfico y en el tramo final se encontrará con la sala de exposiciones temporales, esta sala también puede funcionar por su ubicación de forma autónoma.

El vestíbulo aumenta su altura aprovechando las comunicaciones verticales que permiten tener un lucernario superior del mismo modo que se produce en los accesos y pozos de las cuevas del conjunto.

El museo puede igualmente recorrerse en sentido inverso, debido a las características que ofrece su forma de “lazo”, en el que los extremos se unen sutilmente por los elementos de comunicación.

La misma sensación de estar en una cueva la podemos tener también desde el exterior, ya que si pasamos bajo el cuerpo que “intenta posarse” sobre la entrada, accederemos a un patio semicubierto con salida hacia al oeste y en el que un graderío muy tendido y cubierto bajo el edificio, nos da la posibilidad de tener un teatro al aire libre y una zona de descanso al mismo tiempo.

En contraposición al espacio central de este patio tenemos el recorrido lineal del interior del museo y que en planta baja se define por una serie de usos complementarios e imprescindibles (vestíbulo, tienda, biblioteca para investigadores, dirección, cafetería e instalaciones). En el caso de la cafetería - restaurante es un espacio importante para el descanso y la reflexión sobre la visita. Por otro lado, un buen restaurante es uno de los usos que compensan o disminuyen los gastos de mantenimiento de los museos. Este espacio se encuentra ubicado en planta baja como fondo de saco, con vistas directas a la bahía y al mismo tiempo tiene la posibilidad de abrirse a la plaza que se crea en el patio central.

Otros usos complementarios, servicios e instalaciones necesarios para el normal funcionamiento del museo cierran el recorrido en esta planta, produciéndose su acceso directo desde el exterior con el fin de poder asegurar el suministro y facilitar la autonomía de su funcionamiento.

El único acceso practicable al conjunto de cuevas, en la actualidad, es el que se realiza a la Cueva del Tesoro situado en un edificio que se identifica con dificultad debido a que el único rótulo que se aprecia es el de una emisora de radio. Muchos de los visitantes de la cueva que van por primera vez se suelen dirigir directamente al parque esperando encontrar allí algún tipo de acceso reconocible.

Los 686 m<sup>2</sup> construidos, a los que se accede mediante una escalinata, contienen la venta de entradas, aseos, ascensor, una escalera de comunicación con la cueva, una serie de paneles explicativos, vitrinas y una zona de espera semicubierta.

El hecho de que la entrada a la Cueva del Tesoro se encuentre en el interior de un edificio que hay que integrar en el nuevo programa implica que este volumen debería tener cierta importancia dentro del conjunto edificado. Sobre todo cuando el espacio arqueológico cuyo acceso aloja en su interior será el único habilitado para la visita de colegios, turistas, etc. Entendemos que este edificio será una continuación del museo y la forma de integrarlo con el conjunto edificado del parque arqueológico será con un cambio en el lenguaje de su arquitectura, dotando así de mayor contenido y utilidad al programa museológico. La reforma de este edificio es tan importante como la creación de las nuevas instalaciones. De este modo, ubicaremos en este volumen un pequeño salón de usos múltiples, un espacio expositivo y talleres que pueden ser usados como cajas de proyecciones, demostraciones o bien como despachos para investigadores.

El salón de usos múltiples con capacidad para 90 personas se ha proyectado en el edificio de acceso a la Cueva del Tesoro porque de este modo su utilidad sería mayor que si estuviera físicamente en el museo, pudiendo ser usado como lugar de explicación que precederá a la visita a la cueva. Por otra parte, también facilitará la independencia de horario respecto al resto del edificio del museo.

En cuanto al acceso directo a la cueva se propone una simplificación de las escaleras de bajada, así como la orientación de la salida del ascensor, cuya salida se efectúa hacia la pared, a un espacio angosto, en el que se pierde toda la efectividad de la bajada panorámica.

### **Intervención en los Pozos**

En el entorno del parque existe una serie de pozos de entrada a las cuevas que introducen luz al interior de éstas, así como la renovación de aire.

Pero, por desgracia, tal como están concebidos también introducen polvo, lo que perjudica bastante la conservación de las cavidades.

Cada pozo toma el nombre de la sala o de la cueva a la que da acceso, así nos encontramos con Pozo de la Victoria Chico y Pozo de la Victoria Grande en la Cueva de la Victoria, Pozo del Higuerón sobre el tramo de la Cueva del Higuerón, Pozo de las Monedas (hay dos), sobre la Cueva del Tesoro, Pozo de la Virgen y el Pozo del Lago sobre las salas con el mismo nombre respectivamente en la Cueva del Tesoro.

La actuación en los pozos consiste en dotarlos de identidad propia dentro del territorio de parque arqueológico, quedando al mismo tiempo completamente integrados en la actuación.

A través del mismo lenguaje arquitectónico utilizado en el conjunto edificado se pretende que los pozos conformen una serie de hitos en el paisaje, levantando sobre ellos un volumen cilíndrico. Las nuevas construcciones protegerán el interior de las cuevas del polvo exterior así como de las inclemencias del tiempo y a su vez introducirán luz natural y una controlada renovación de aire.

### **Parque arqueológico del Mediterráneo e integración del conjunto**

El paisaje exterior que cubre las cuevas es bastante árido, pero es precisamente, la escasez de vegetación alta y el aspecto algo desértico, lo que lo hace más interesante. Es un lugar receptor de paisaje lejano, se domina la bahía de Málaga desde el este, así como las cuevas de la “Araña”. También es un lugar emisor de paisaje hacia la costa.

La potencia del suelo para cultivo también es muy escasa, la roca caliza aparece desnuda, en superficie y en cualquier lugar. La tierra de color rojo se mezcla con los bolos sueltos de la roca, y sobre ésta crecen espartos, abulagas y otras plantas de monte bajo a las que se le añaden algunos árboles, la mayoría olivos plantados recientemente.

Este parque en la actualidad no se utiliza como lugar de ocio y esparcimiento debido al “pavimento”, a base de grava suelta, no apto para ruedas (carritos, bicicletas, etc.) y también a la falta de zonas de sombra.

El tratamiento de esta zona escasa en vegetación, tiene la gran ventaja de que al no necesitar riego, no causa ningún perjuicio a la Cueva de la Victoria que es la que se encuentra en este lugar; justamente lo contrario que ocurre con la Cueva del Tesoro y del Higuerón. Las plantaciones de árboles provocan filtraciones a las cuevas, modificando las condiciones de humedad interiores, modificando la textura de la materia o incluso provocando el mal verde al combinar humedad con luz eléctrica. Por esto, cualquier plantación que se haga sobre las cavidades debe ser impermeabilizada.

El parque, el museo y la entrada de la cueva, deben tener tal grado de integración que ningún ámbito debe diferenciarse formalmente de los otros dos.

Los aparcamientos, una vez modificados, se convertirán en un sistema de acceso centralizado, desde donde el visitante podrá contemplar las propuestas de los diversos ámbitos (edificio del museo, parque arqueológico, edificio de recepción de la Cueva del Tesoro, zona de experimentación y talleres, etc.) La oferta debe estar expuesta en un directorio junto a la única puerta de entrada para todo el recinto.

Creemos que el territorio del parque apenas debe ser modificado encaminando la actuación, simplemente a invitar a recorrerlo cómodamente sin variar la percepción que tenemos de éste. El abancalamiento, por medio de nuevos caminos que recorren transversalmente la pendiente, se ha proyectado con una altura mínima pero suficiente para reforzar el sustrato vegetal sin modificar la percepción desde la media y larga distancia, ni impedir el drenaje natural del agua de lluvia que, de otro modo, podría crear filtraciones a la Cueva de la Victoria y con el tiempo modificar su morfología.

Los caminos irán pavimentados con hormigón en masa regleado en algunas zonas; en otras zonas serán de madera de reciclados, que irá flotando sobre el camino que a su vez se irá configurando como mirador, permitiendo así encuadrar el paisaje en aquellos puntos de interés.

El orden existente en la zona más oriental del parque se descompone cuando llega al barranco en el extremo occidental; hasta tal punto que el

recorrido se realiza apenas posándose sobre el suelo.

La jardinería será prácticamente toda a base de plantas de monte mediterráneo. Se trata de minimizar el mantenimiento mediante agua y también las filtraciones de ésta a las cuevas. Por tanto, las plantas elegidas serán iguales a las que la propia naturaleza a depositado allí:

*Romarinus officinalis* (Romero), *Lavandula angustifolia* (Lavanda o Espliego), *Thymus vulgaris* (Tomillo), *Festuca gautieri* o *Scoparia* (Festuca).

El nuevo museo se prolonga en el parque, la entrada a éste se conforma en parte mediante un graderío que podría ser usado como auditorio o simplemente como una plaza escalonada que ayuda a crear el atrio del edificio público, pero también como una domesticación de las curvas de nivel.

El recorrido desciende hasta el sur de la parcela y nos permite la visita externa de la Cueva de la Victoria, al tiempo que se rediseña la cobertura de los pozos que constituyen los accesos a ésta, que en principio serán para especialistas e investigadores.

El parque se irá haciendo más jardín en la proximidad del acceso a la Cueva del Tesoro, y también más parque temático ya que será esta zona la que se propone para su musealización exterior.

El parque temático contendrá reproducciones de espacios de hábitat neolíticos, una aldea prehistórica que incluirá espacios de fuego, de talla, de arte rupestre, de alfarería, etc. Asimismo, se reproducirá una necrópolis megalítica (la de Totalán), un espacio de tiro con arco, un área de descanso para los visitantes, un área de picnic para los centros escolares.

Definitivamente el objeto de la ordenación es que el “hito paisajístico” de parque + museo se distinga de su entorno más cercano, tanto de día como de noche y ponga en valor las Cuevas del Cantal como el tesoro máspreciado del municipio del Rincón de la Victoria.



## La venganza horizontal. Exordio al metraje

Bruno Delgado Ramo

*Si continua, coraggio, ricominciamo la lettura!*  
Aby Warburg<sup>1</sup>

Fue clarividente el *camarada* Juanjo en sus comentarios sobre el dossier de curso entregado. En todo caso sus comentarios al respecto llegaron a fin del año académico, cuando ya se charlaba y se departía sobre lo profano y lo religioso: «el formato de aquella primera entrega era ciertamente incómodo» me llegó a decir. La decisión de establecer este formato de dimensión fija 148,5 centímetros para la altura dejando el máximo desarrollo en longitud acompañó al proceso de trabajo y tenía que ver con una suerte de traducción de las ideas filosóficas que en aquel momento me revolvieron —me refiero al rizoma de *Mil Plateaux*. El papel, por tanto, entendido como soporte contingente a intervenir, el *ploteo* entendido como acto performativo. La longitud de cada formato fue de 841 centímetros, la del a1. En un acto de compasión, descarté la posibilidad de empalmar —en la lógica del montador de filmes en celuloide—, todos los formatos sucesivamente, obteniendo así varios metros de *venganza*. Entiendo que es una especie de actitud de resis-

1. «Si continúa, ¡coraje, recomenzamos la lectura!». Aby Warburg sobre la necesidad de hacer una relectura del arte. La frase proviene del célebre discurso que Warburg da en 1927 en la inauguración del *Kunsthistorisches Institut* de Firenze.

tencia, de rechazo contingente compartido con Hölderlin: «muchos intentaron en vano decir gozosamente lo más gozoso». Se trataba pues de poner el formato en acción, la incomodidad era deliberada. La venganza no iba por supuesto dirigida a los docentes. Ahora bien, la compartirían. Me preocupé en aquel entonces por las dimensiones de la mesa del despacho sito en la planta baja, al fondo. Al final del pasillo y a la derecha. Una vez más incluso: al final del pasillo y a la derecha. Me preguntaba acaso por la serie de mesas concatenadas en su defecto para lograr colocar el formato a unos ochenta centímetros del suelo.

Ahora que revisito estos materiales desde Santiago de Chile —acaso por avatares geográficos transitorios—, puedo decir aquello que Pessoa dijo de Lisboa al recalar al *Cais do Sodré*: llegué a Santiago, pero a ninguna conclusión.<sup>2</sup> Lo que sigue es y fue *reflexivo*, poco *objetivizante*.

Contra la idea de una investigación científica del lugar, parece que se abre una investigación desde la práctica. Por ejemplo, desde la práctica de la escritura, desde la del dibujo.

La investigación de un emplazamiento específico es un problema relacionado con la extracción de conceptos a partir de unos datos sensoriales

2. «El tren se va parando, estamos en el Cais do Sodré. Llegué a Lisboa, pero no a una conclusión». Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, Acantilado, 2002, página 30.

existentes, a través de la percepción directa. La percepción es anterior a la concepción, cuando va dirigida a la elección o la definición de un emplazamiento. No imponemos un emplazamiento, sino que lo exponemos, sea interior o exterior.<sup>3</sup>

Eric Rohmer llegó a comentar: «yo no digo, muestro».<sup>4</sup> Mostrar, entonces, los materiales, explicitar los procedimientos, mostrar a personas que hablan, exponer el emplazamiento. Entiendo que la búsqueda de la especificidad —eso que podríamos llamar *site-specific*, mejor *context-specific*—, alude no solo a lo geográfico. El imaginario es amplio. La imagen extensa. Hay una especificidad de la cartografía, hay una especificidad del lugar, y hay una especificidad del cine.

Adscrito a esta actitud, queda el que escribe estas líneas, *expuesto*. Expuesto, largo y tendido. Esta introducción es ya, *ahora*, una suerte de aviso. Conversando con Laura —editora de esta publicación, amiga ante todo—, decidimos la exposición de los materiales sin intervención. Los formatos horizontales seleccionados se empalman sucesivamente en una franja. Este texto es pues un exordio al *metraje*. Las anotaciones externas a la franja son fruto de visitar estos materiales. Los escolios como un aparato para visitar.

La indeterminación intelectual que tenía en aquella época la mantengo de alguna manera. Pero ahora la ejercito más conscientemente. Es un estado procedimental desde el que partir. En aquel tiempo todo estaba en el aire. Tal como el saltador de esquí —y a la vez escultor suizo de madera—, Walter Steiner, en esos planos en ralenti que Werner Herzog rodó a pie de pista para *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1974). Era un cuerpo suspendido paralelo al firme. La indeterminación, o mejor la indiscernibilidad, no tiene por qué llevar a la dispersión o al agotamiento. Se puede trabajar desde la indiscernibilidad. Es una manera de trabajar de hecho. El *camarada* Juanjo, el *camarada* José Enrique y el *camarada* Félix, así como el *compinche* Carlos —con quien trabajé durante el primer periodo del curso—, me observaban

en mis derivas por esta superficie de indeterminación. El panorama era a menudo brumoso. Como esas pocas mañanas en las que Sevilla desaparece en la niebla. Recuerdo comentar precisamente esto con Jose Enrique: las pesadas mañanas en las que existe una correlación entre la niebla exterior y las condensaciones en la cara interior del vidrio de las ventanas.

Si el devenir es un bloque (bloque-línea) es porque constituye una zona de entorno y de indiscernibilidad, un *no man's land*, una relación no localizable que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno del otro, —y el entorno-frontera es indiferente tanto a la contigüidad como a la distancia.<sup>5</sup>

Es posible que este metraje sea visto como un texto informe. Digamos que la multiplicidad de hipótesis es una vía para investigar. Esto parece ser a menudo el proyecto, no solo de arquitectura, el proyecto de práctica artística e intelectual, una *hipótesis de hipótesis*. Una manera de avanzar en el vacío. Todo en el aire. En este sentido, este prólogo —ya lo he dicho—, es un aviso. Un aviso de que lo que sigue responde a la naturaleza del fragmento. De la concatenación lineal de fragmentos. El salto o el intervalo entre uno y el contiguo será un valor. Se puede exponer un emplazamiento de esta manera.

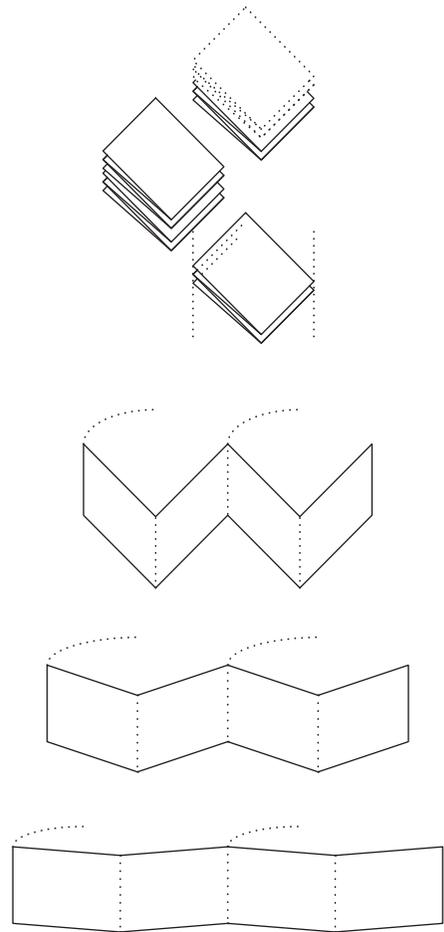
3. Robert Smithson, *Toward the development of an air terminal site*, en: Artforum, junio de 1967.

4. Eric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, 1984.

5. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia [1972–1980]*, Pre-Textos, 2002, página 293.

# 9.10—6.11 PROCESOS

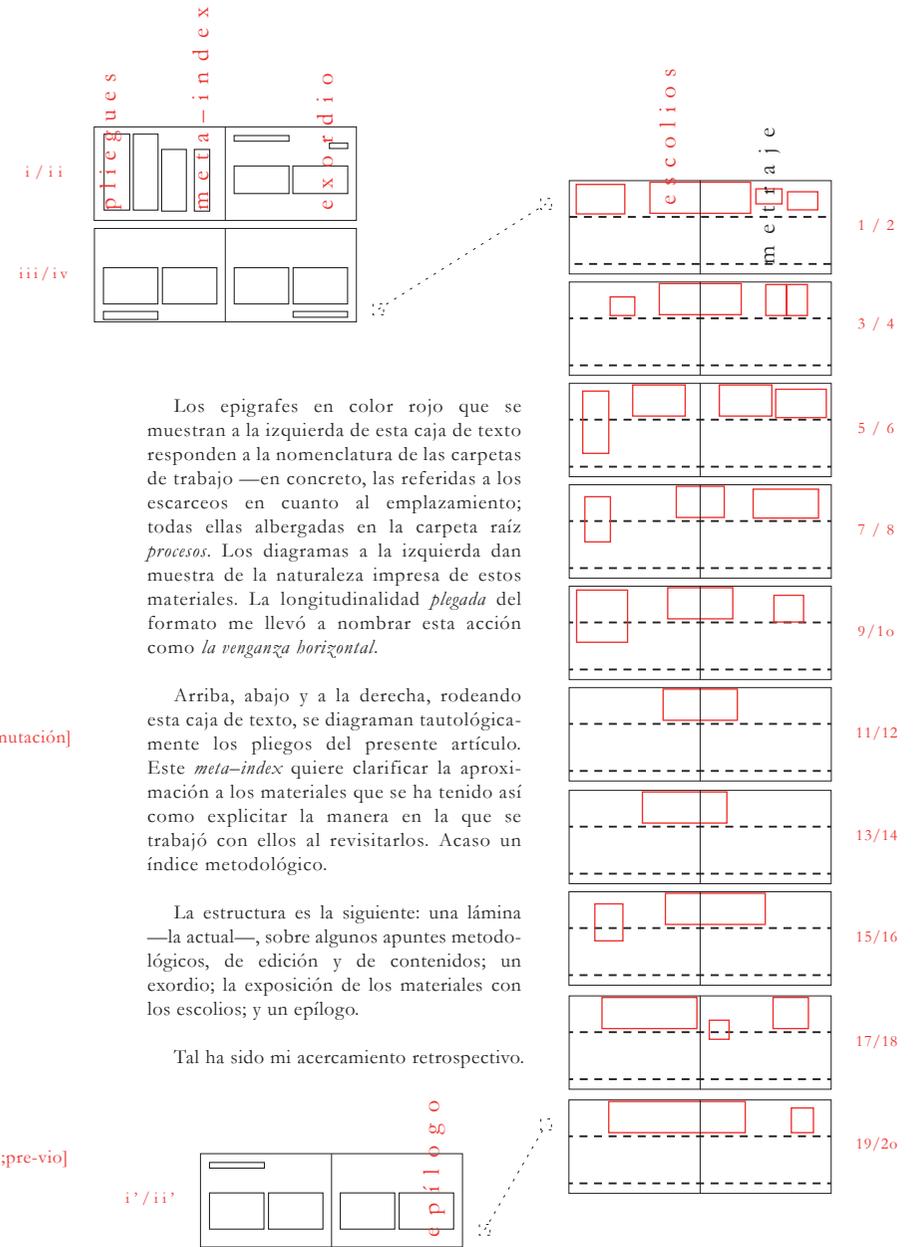
c://mis documentos/procesos



# VENGANZA HORIZONTAL

Para este número octavo de la revista *eDap Documentos de Arquitectura y Patrimonio* se acude a los materiales correspondientes al desarrollo analítico —reunidos quizá en torno a una *investigación de un emplazamiento* o una disquisición acerca de una *noción de lugar*—, a propósito de la aproximación que tuvo el curso al enclave *Benaoján–Montejaque* en el taller anual de proyectos 2010–2011.

			00_plegaduras
			01_ciudad trabada
			01_territorio económico-protégido
			01_territorio, vías y arterias.encuadre
			02_espacio construido [heterogéneo/mutación]
			02_transito
			03_segментарidad [pisada/rizoma]
			04_nítido_topos
			05_secciones
			06_impresión
			07_marcar ámbito; consecuencias
			08_incertidumbre [anticipo precipitado;pre-vio]
			09_temporalidad
			nn_...

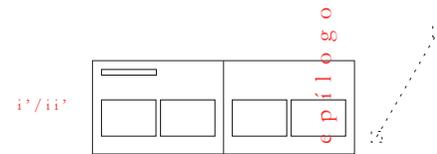


Los epígrafes en color rojo que se muestran a la izquierda de esta caja de texto responden a la nomenclatura de las carpetas de trabajo —en concreto, las referidas a los escaresos en cuanto al emplazamiento; todas ellas albergadas en la carpeta raíz *procesos*. Los diagramas a la izquierda dan muestra de la naturaleza impresa de estos materiales. La longitudinalidad *plegada* del formato me llevó a nombrar esta acción como *la venganza horizontal*.

Arriba, abajo y a la derecha, rodeando esta caja de texto, se diagraman tautológicamente los pliegos del presente artículo. Este *meta-index* quiere clarificar la aproximación a los materiales que se ha tenido así como explicitar la manera en la que se trabajó con ellos al revisitarlos. Acaso un índice metodológico.

La estructura es la siguiente: una lámina —la actual—, sobre algunos apuntes metodológicos, de edición y de contenidos; un exordio; la exposición de los materiales con los escolios; y un epílogo.

Tal ha sido mi acercamiento retrospectivo.



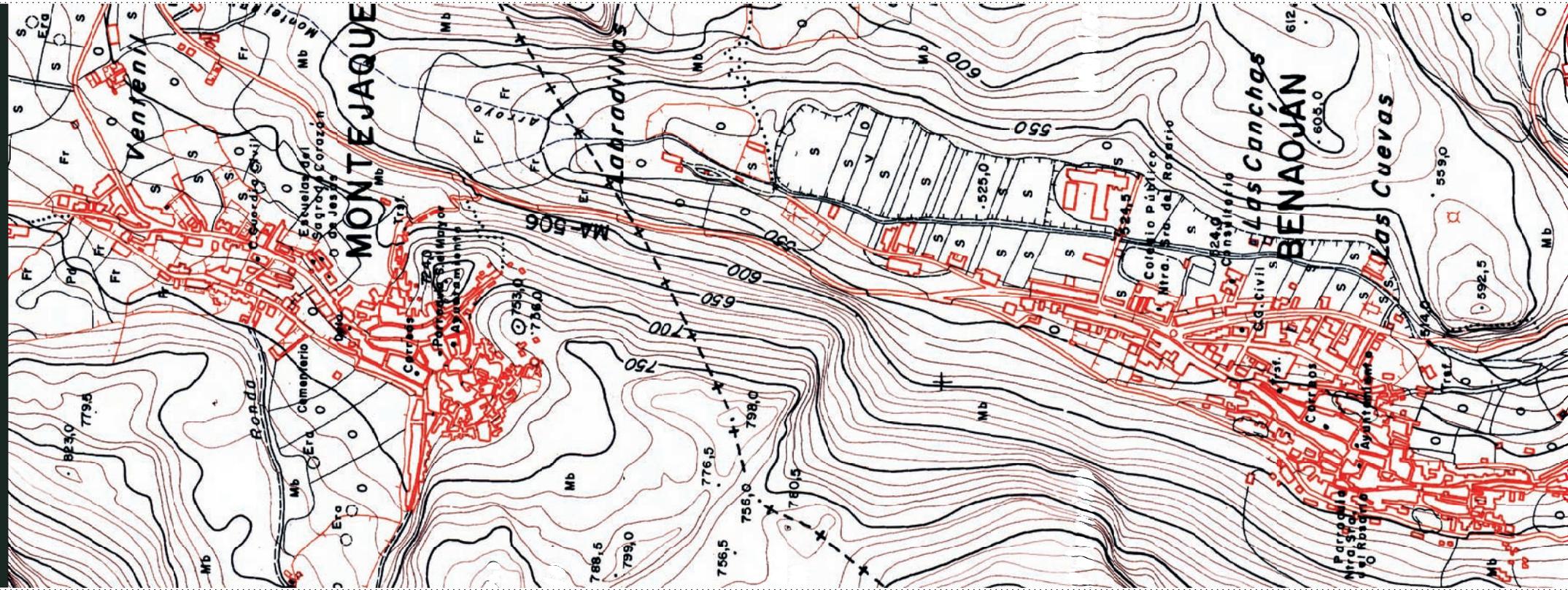
«Con el siglo XX llegó aun más lejos el desmantelamiento de la perspectiva lineal en diversas áreas. Con la invención de la aviación aumentan las oportunidades de caer, volar en picado y colisionar. Con ello —y especialmente con la conquista del espacio exterior— sobreviene el desarrollo de nuevas perspectivas y técnicas de orientación que se encuentran especialmente en un número cada vez mayor de vistas aéreas de todo tipo. [...] la saturación de la cultura visual por imágenes de vistas aéreas de origen militar y [más tardíamente] de la industria del ocio».

*Los condenados de la pantalla*, Hito Steyerl, pág 24. Caja negra, 2014

La documentación de tipo gráfica manejada para la aproximación al enclave es fundamentalmente de dos naturalezas: cartográfica y ortofotográfica. La disponibilidad de fotografías realizadas en fechas diversas abre una indagación sobre la ortofotografía como soporte. En la combinación con la cartografía aparece un artefacto. A este artefacto se le superpone la experiencia misma sobre el territorio —con motivo de la visita de campo. Esta experiencia se desencadenó mayormente a través del andar.

izquierda:  
*Bombardeo de Barcelona el 17 de marzo de 1938* [Fotografía aérea]

y derecha:  
*Benaoján* [Ortofotografía]. Vuelo americano. 1956-1957

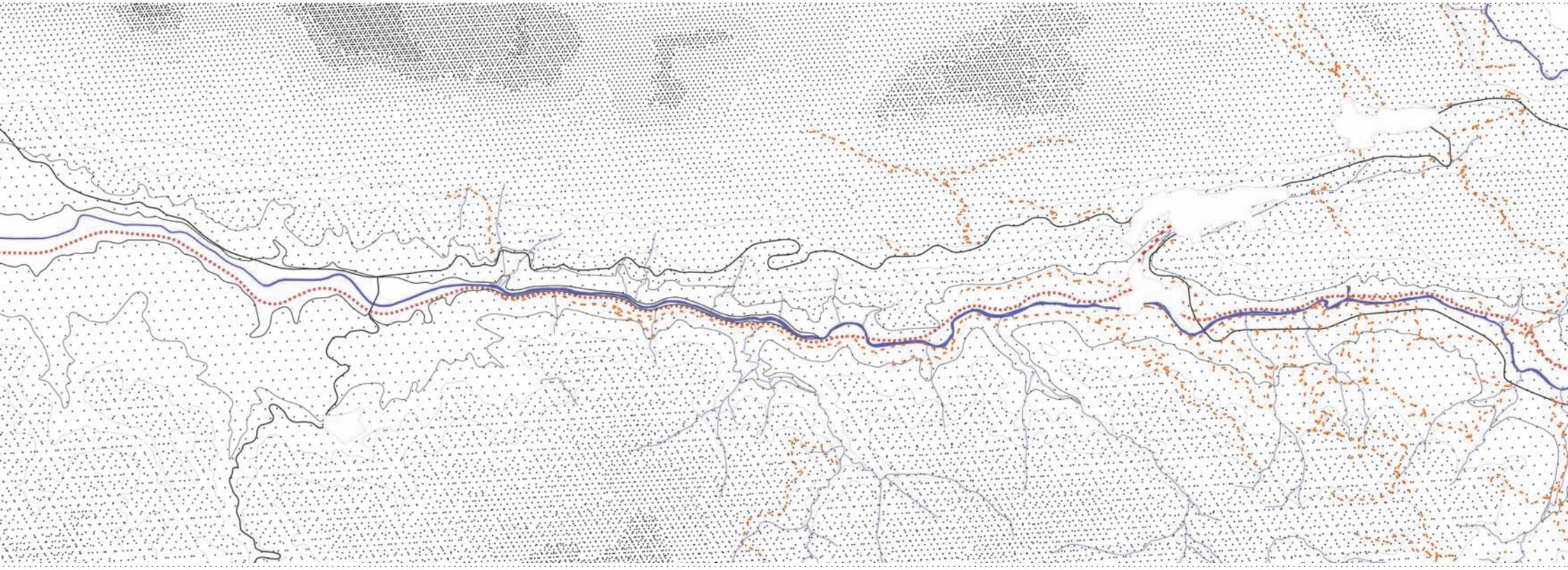




Bombardeo de Auschwitz-Birkenau el 13 de septiembre de 1944 (detalle)  
[Fotografía aérea].

«En 1944, los fotógrafos de la fuerza aérea de los Estados Unidos capturaron imágenes de las plantas de producción de caucho sintético y combustible de Monowice, Polonia. Sin querer y sin darse cuenta incluyeron en sus imágenes algunas de las instalaciones de Auschwitz. Las imágenes fueron publicadas en 1977. En ellas se pueden identificar las vías del tren que llevan al campo».

*Diario de Guerra*, en *Desconfiar de las imágenes*, pág 161, Harun Farocki. Caja Negra, 2015

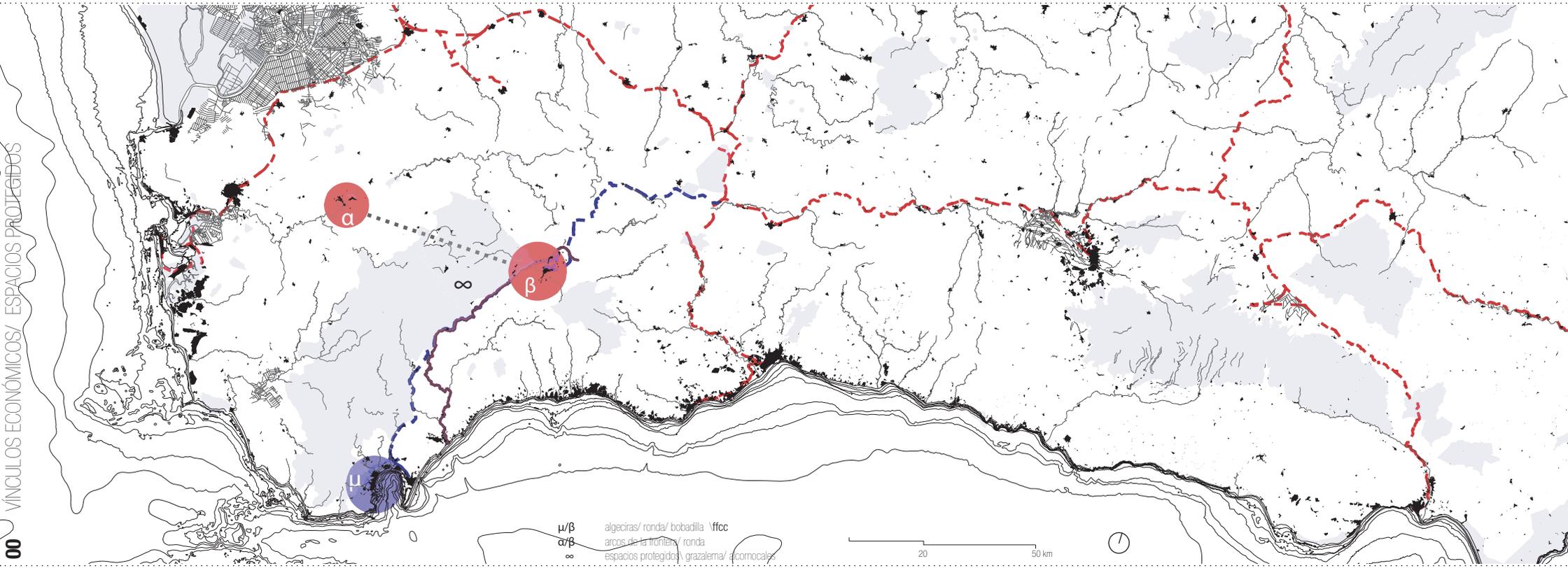


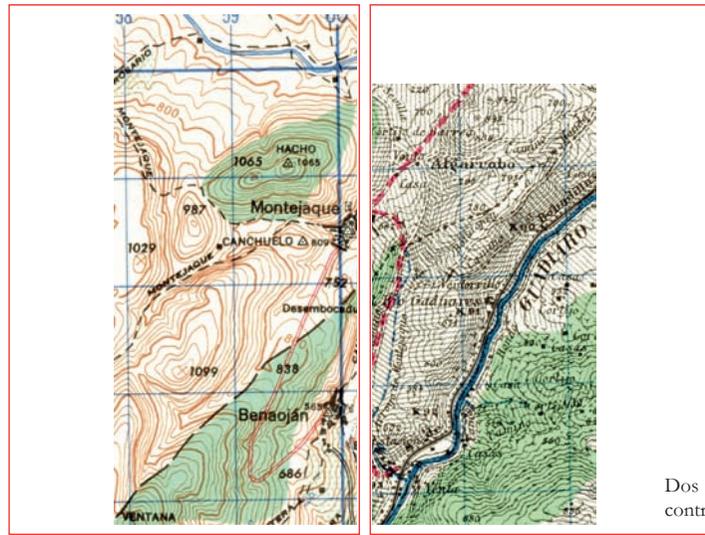


Andalusia e Granada [Material cartográfico]: di novissima proiezione, Antonio Zatta, 1776

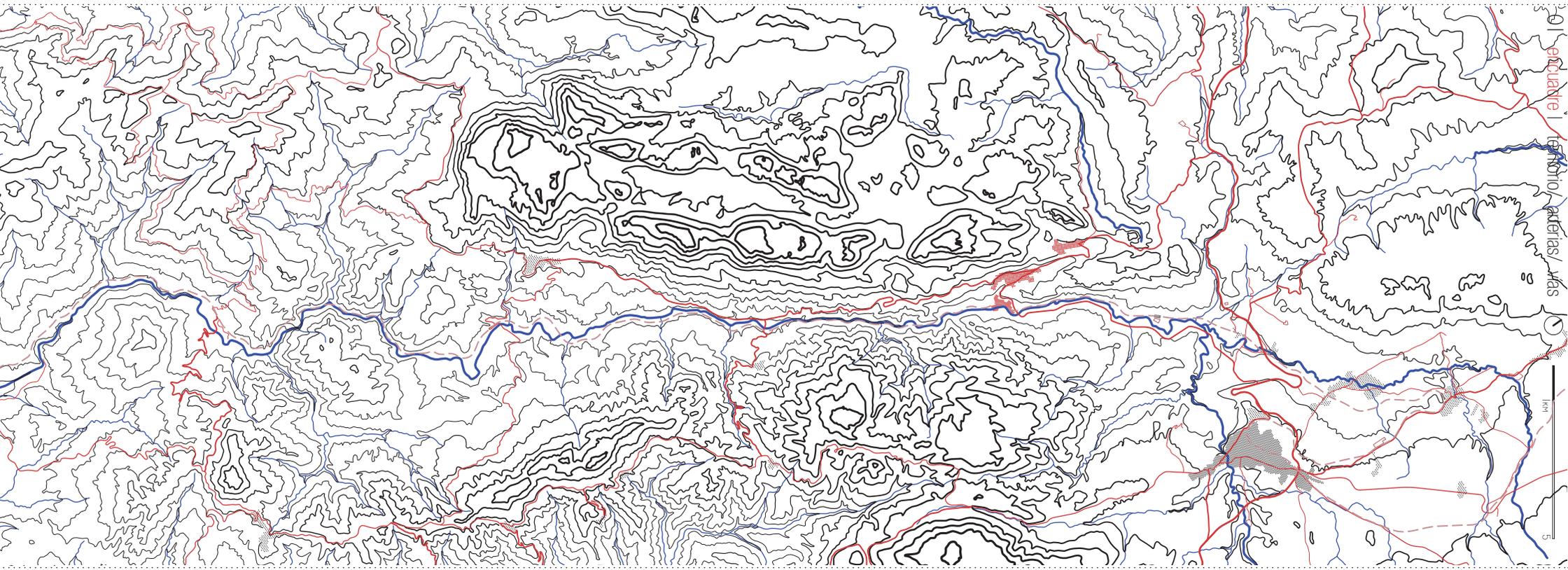


Falsche Bewegung [Movimiento en falso], Wim Wenders, 1975





Dos cartografías militares contrapuestas y solapadas.



*Script de España Edificio Espectacular*

*El miedo.*

(Imagen picada de un grupo de personas mirando y comentando lo que ven en el off del cuadro).

El montaje de este breve documental, de un documental de este tono, podría ser quizá tan sencillo, o tan sintético, como haber mostrado a ese grupo heterogéneo de españoles expectantes ante la visión de una obra, y seguidamente, mostrar la obra contemplada.

... ..

*La obra.*

(Sonido de disparador. Imagen de una urbanización impoluta con casas *clonadas*).

... ..

*Trescientos sesenta dos veces.*

(Imagen en el interior de un coche: Plano silente en la dirección del movimiento desde el asiento central trasero. El coche gira en torno a una rotonda de la urbanización en dos ocasiones).

*España Edificio Espectacular* es una pieza con obra, voz y público.

Se nos presenta una obra mendigando un público o unos minutos de público.

El público muestra un miedo al paisaje y al paisaje en negro,

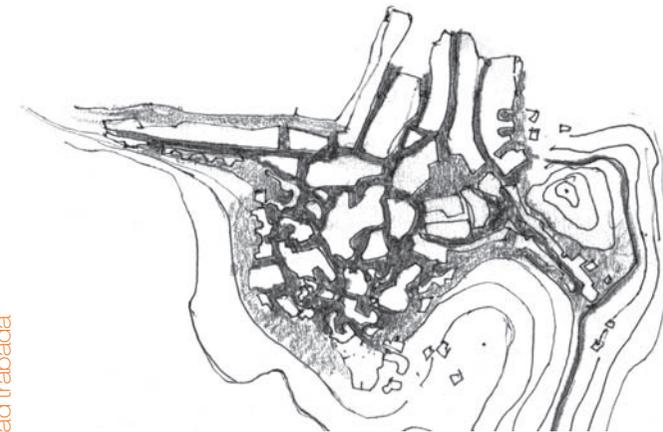
al paisaje abarrotado de signos y repleto iconográficamente.

El público gira y gira en torno a la obra.

Bruno Delgado  
septiembre del dos mil catorce cerca de Madrid

*España Edificio Espectacular,*

Bruno Delgado, 2014  
> [vimeo.com/107375899](https://vimeo.com/107375899)



ciudad trabada

espacio construido [heterogéneo/ mutación]

Se descubre en Montejaque una zona de arquitectura más silenciosa, más arraigada; donde la pendiente se acentúa. El cementerio, ubicado tradicionalmente en las afueras de las poblaciones, marca ahora el límite entre esta arquitectura, y la reciente, localizada al norte, en la extensión tardía del pueblo. Son construcciones que se asientan en la roca saliente y abrupta: objetos que se posan casi aleatoriamente en la ladera horadándola levemente. Pareciese que estas se hubiesen adaptado a la topografía apenas modificándola: la roca viva surge aquí y allá, entre las casas; definiendo calles y muros. Con el tiempo constituyen un trazado compacto en planta, aunque el desnivel existente evita la superposición en alzado. Por consiguiente los **espacios** exteriores de tránsito y aquel que encierran los edificios son **únicos cada uno de ellos**. Un **todo de partes heterogéneas**.

Sansia haoren [Naturaleza muerta],  
Jia Zhang-ke, 2006

El filme se desarrolla en Fengjie, un pequeño pueblo a orillas del río Yangtze. El pueblo es derruido ya que todo el valle será inundado para la construcción de la presa de Las Tres Gargantas.

En esta secuencia, los figurantes fuman y comparten un caramelo. La acción se interrumpe por el estallido por el dinamitado de una torre de la ciudad. A través del hueco de la fachada vemos cómo desaparece el edificio.



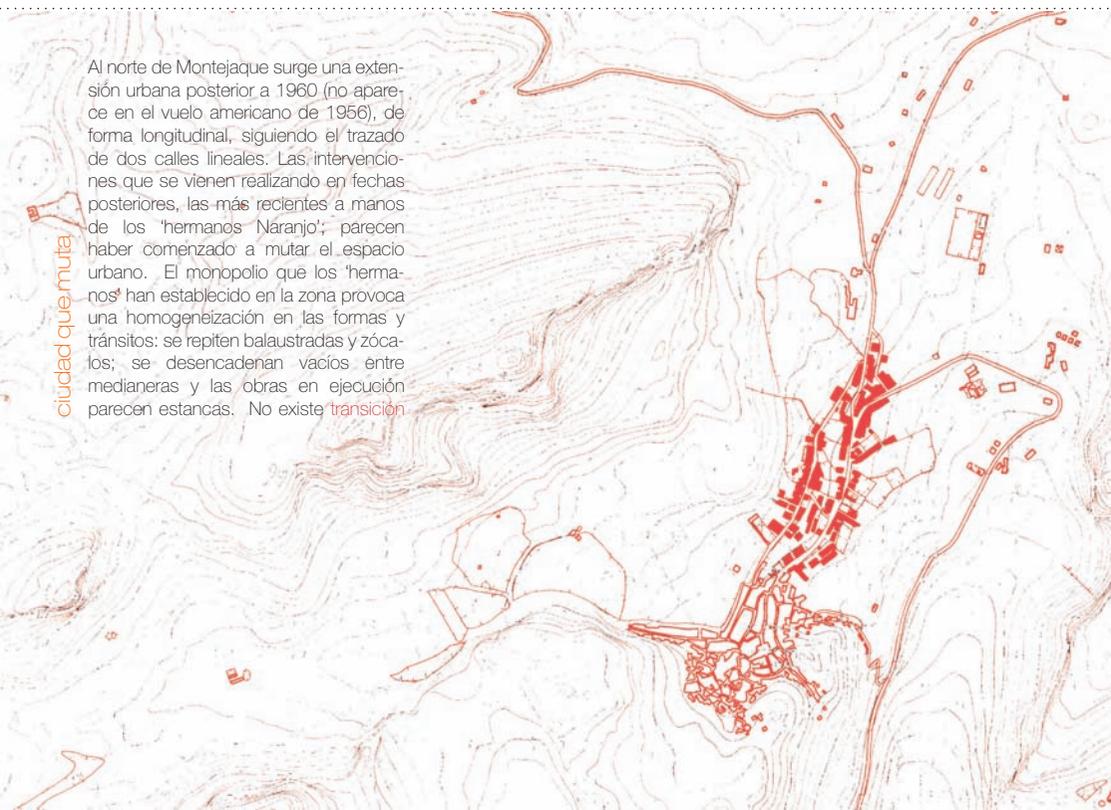
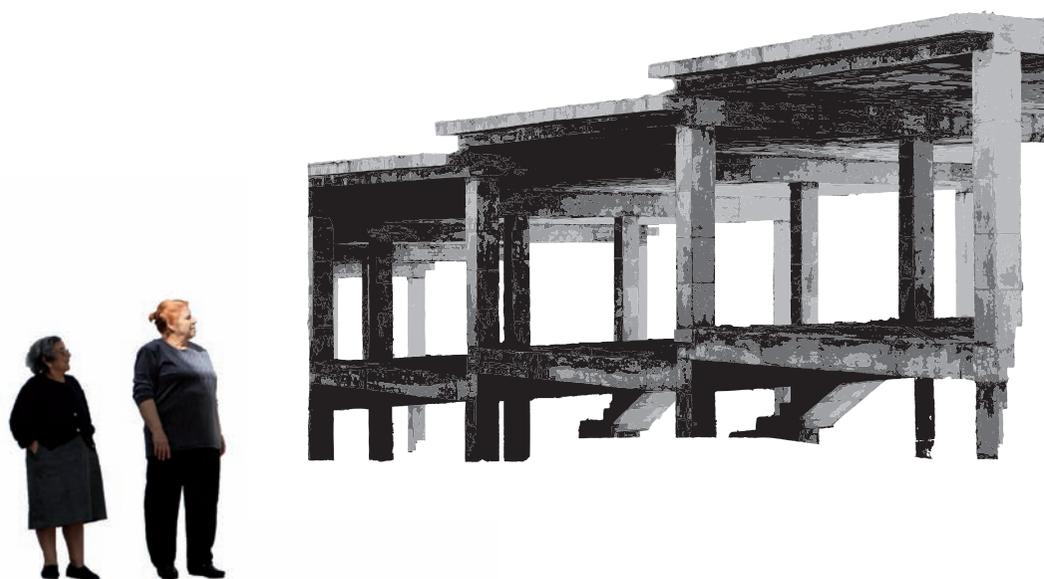
### Sobre la visita al enclave

Digamos que el territorio podríamos entenderlo como la superficie de inscripción de los hechos —e.g. la agricultura, el errabundeo, el barbecho, el sexo—, la arquitectura es quizá lo que nos permite tomar la medida al mismo. Esta idea la encontramos también en Virilio:

«se olvida con demasiada facilidad que, incluso antes que construir un conjunto de técnicas destinadas a protegernos de la intemperie, la arquitectura es un instrumento de medición, una suma de saberes destinados a organizar el tiempo y el espacio de la sociedad, que

nos permiten medirnos con el ambiente natural» (Paul Virilio, *L'Espace critique*, en Luca Galofaro, *Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*).

Nos encontramos con trazas, herencias de la exacerbada industria inmobiliaria española. Estas aportan una dimensión política del territorio. «Mil Pesetas: capitalismo y esquizofrenia» (sic) a escala del municipio que nos ocupa. De nuevo una dialéctica en juego: aquello que reconocimos como una ciudad trabada y aquella otra, en las antípodas, como la ciudad mutada.



Al norte de Montejaque surge una extensión urbana posterior a 1960 (no aparece en el vuelo americano de 1956), de forma longitudinal, siguiendo el trazado de dos calles lineales. Las intervenciones que se vienen realizando en fechas posteriores, las más recientes a manos de los 'hermanos Naranjo'; parecen haber comenzado a mutar el espacio urbano. El monopolio que los 'hermanos' han establecido en la zona provoca una homogeneización en las formas y tránsitos: se repiten balaustradas y zócalos; se desencadenan vacíos entre medianeras y las obras en ejecución parecen estancas. No existe transición.

ciudad que muta

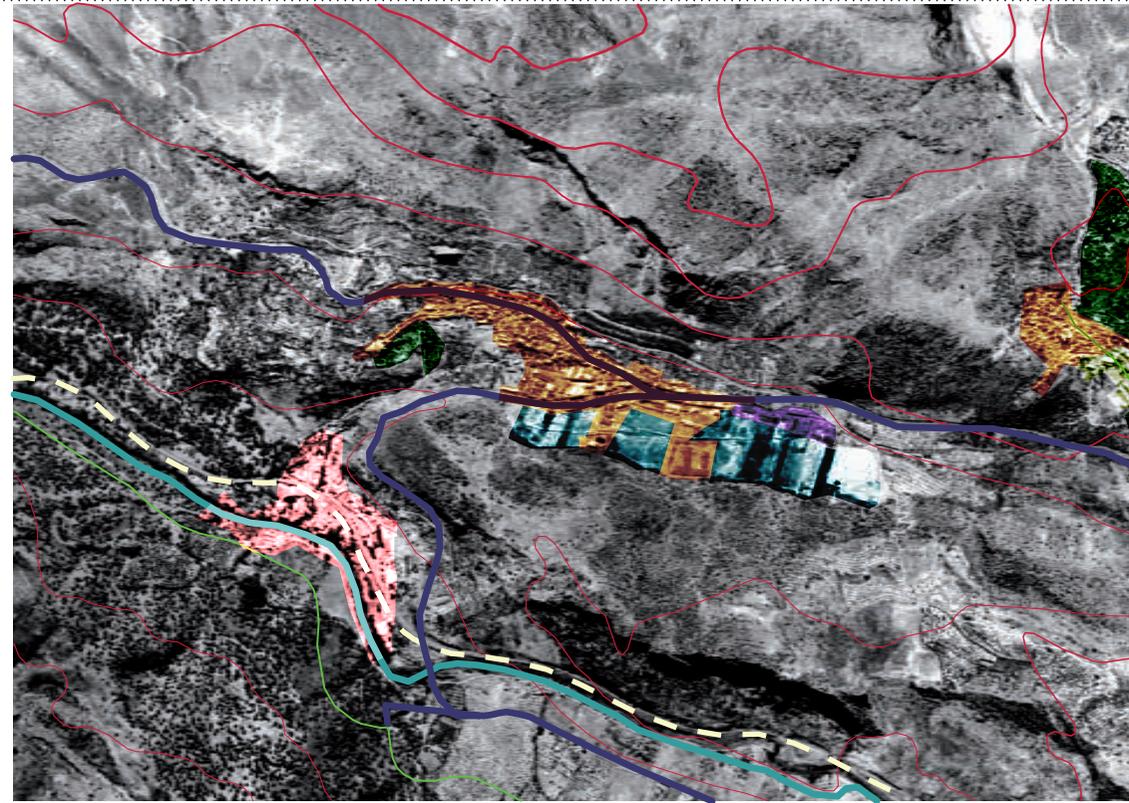
El trabajo con la ortofotografía, y la invención de soportes derivados a través del *collage*, busca profanar de alguna forma la naturaleza militar de las instantáneas aéreas. A fin de cuentas, son fotografías, y como tales —como documentos que son; la cámara es otra cosa—, nunca serán aparatos. Podemos establecer una relación *indicial*, pues, con las ortofotografías.

Un análisis atento de estos materiales logra desplazar la *funcionalidad* del territorio en favor de la *subjetivización territorial*. Inventar un soporte que hable de cómo somos sujetos en el territorio.

El archivo planimétrico se vincula directamente con el concepto de *oikonomía* que Agamben detecta en la tradición griega y romana. La cartografía es fruto de las intenciones concretas del cartógrafo o del poder que las encargó. La cartografía militar y la ortofotografía establecen dos naturalezas distintas de subjetividad documental. La planimetría es un dispositivo —el panóptico—, un artefacto. Refleja las condiciones económicas y políticas. El poder se ejerce y se expresa en el catastro, en su asimilación como aparato.

—

movimiento [tránsito/ locomoción/ transición]





Piscina municipal de Benaoján.

[Ortofotografía]

izquierda: verano del 2006  
y derecha: invierno del 2008

un lugar parece ser una realidad que es entorno él mismo: aquello que nos rodea; estar junto o entre las cosas. puede que conforme una discontinuidad que no interrumpe el territorio —podría ser la superficie de inscripción—, sino que lo engendra. digamos que lo que nos ocupa es un lugar, un modelo o una noción de lugar: trabajamos con modelos: no ya de modelo a realidad sino de «modelo a modelo» (Olafur Eliasson, *Los modelos son reales*); un fragmento producto de un fragmentar ficticio. de la realidad al modelo «generado artificialmente para su estudio y comprensión» (Teresa Galí-Izard, *Los mismos paisajes*) abandonada la realidad;

el modelo resulta real;

lo artificial real;

lo natural impronunciable

la pregunta es entonces cómo delimitar un lugar, más bien cómo modelizarlo

¿Es el territorio la superficie de inscripción?

El territorio como soporte o médium (*médium, milieu, moyen*) para el lugar (*lieu, espace, place*) y los acontecimientos. El territorio no es un lugar per se. Es la superficie en la que se inscriben los lugares.

Podríamos ver entonces «el espacio como lugar practicado» (Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer*, pág 129).



Hemos vivido mucho tiempo con una concepción energética del movimiento: un punto de apoyo o una fuente de movimiento. Carreras, lanzamiento de peso, ...: se trataba de esfuerzo, de resistencia, siempre con un punto de origen, con una palanca. Pero vemos que hoy el movimiento se define cada vez menos mediante un punto de apoyo. Todos los deportes nuevos -el surfing, el winsurfing, el ala delta- se basan en la inserción en una **ondulación preexistente**. Ya no hay origen como punto de partida, sino un modo de ponerse en órbita ... De **colocarse entre y ya no ser el origen** del esfuerzo

GILLES DELEUZE/ conversaciones

'... el incomparable fenómeno de esta ciudad, asentada sobre la mole de dos rocas cortadas a pico y separadas por el tajo estrecho y profundo del río, se correspondría muy bien con la imagen de aquella otra ciudad revelada en sueños. Y allá al fondo, como si hubiera recobrado todas sus fuerzas, se alza de nuevo la pura montaña, **sierra tras sierra**, hasta formar la más espléndida **lejanía**'

RM RILKE







Fotografías de Christian Vogt para:

izquierda:

*Cycles*, de David Darling, ECM

derecha:

*The Amazing Adventures of Simon Simon*,  
de John Surman, Jack DeJohnette, ECM

Hay una dialéctica de las imágenes del cine, e.g. el plano-contraplano o el mismo raccord *frame per frame*. Hay un montaje dialéctico en el cine. Hay un montaje dialéctico en la indagación de un emplazamiento. Y hay un montaje de la identidad exterior de ese emplazamiento. Se puede establecer un estado de resistencia desde ese montaje. Del libro al desierto: «the book and the desert belong together» (Peter Sloterdijk, *Bubbles*). Hay una doble condición texto-referente: «Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar; con la tinta celeste corrida, envolviendo en una nube la palabra PERSE; con la rasgadura oblicua en la esquina de abajo, de afuera. Hablo de una identidad exterior». (Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*).

el pisar del humano nunca se bifurca: su tránsito durante su vida configura una estela de grosor 0; un segmento único que conecta su nacimiento y su muerte. desde ambos hitos vitales, el nacer y el morir, la línea fuga, y se cierra en el infinito

cuanto más giramos en torno a un objeto, tanto más nos atamos a este; cuanto más transitamos un entorno, tanto más nos vinculamos







izquierda:

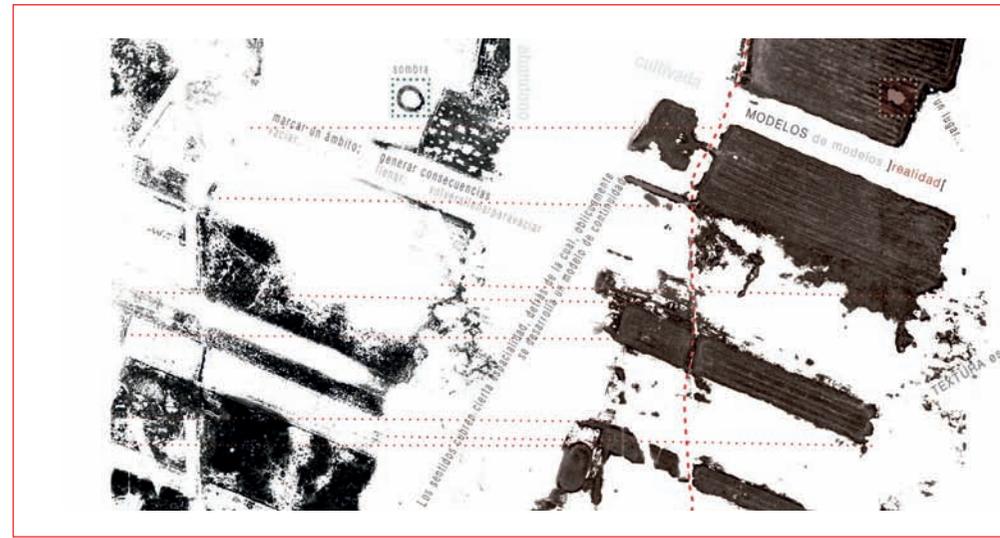
Uso #11. Residuos  
[Ortofoto], 2006

derecha:

Uso #3. Mamífero en el polje de  
Benaoján [Ortofoto], 2006



- 0 tramo suelo/hormigón/ asfalto
- 1 tramo suelo blanco
- 2 edificio en ruinas a rehabilitar
- 3 surgencia cascadas
- 4 diques/ muros
- 5 edificios industriales





Trabajo con la ortofotografía de Benaoján.

Extracción diagramática de condicionantes vía colores manifestados en la fotografía.

De izquierda a derecha:

a. RGB #1. *Espacios residuales.*

*Abandono*

b. RGB #2. *Tierra cultivada*

c. RGB #3. *Vegetación. Olivos y borde de polje*



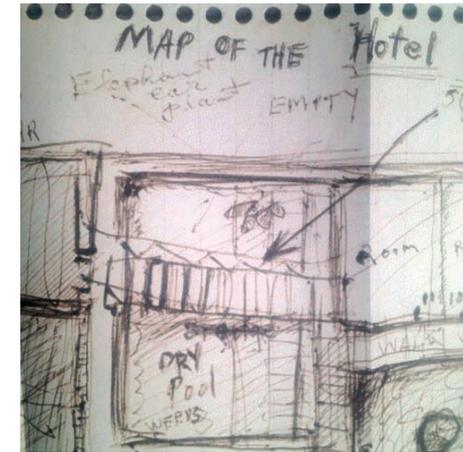
- 0 Tramo suelo hormigón/astalto
- 1 tramo suelo blando
- 2 edificio en ruinas a rehabilitar
- 3 surgencia cascadales
- 4 diques/muros
- 5 edificios industriales

«...[el Monumento] no tiene un centro definido: si buscas un centro no lo puedes encontrar, porque digamos que todo está muy 'in-diferenciado', y es muy difícil comprender la lógica del lugar. En realidad, es imposible entender el lugar... Y cuando ves su hermoso y saturado paramento pleno de objetos [y casuales pormenores] puedes pasarte toda una jornada meditando sobre ello».

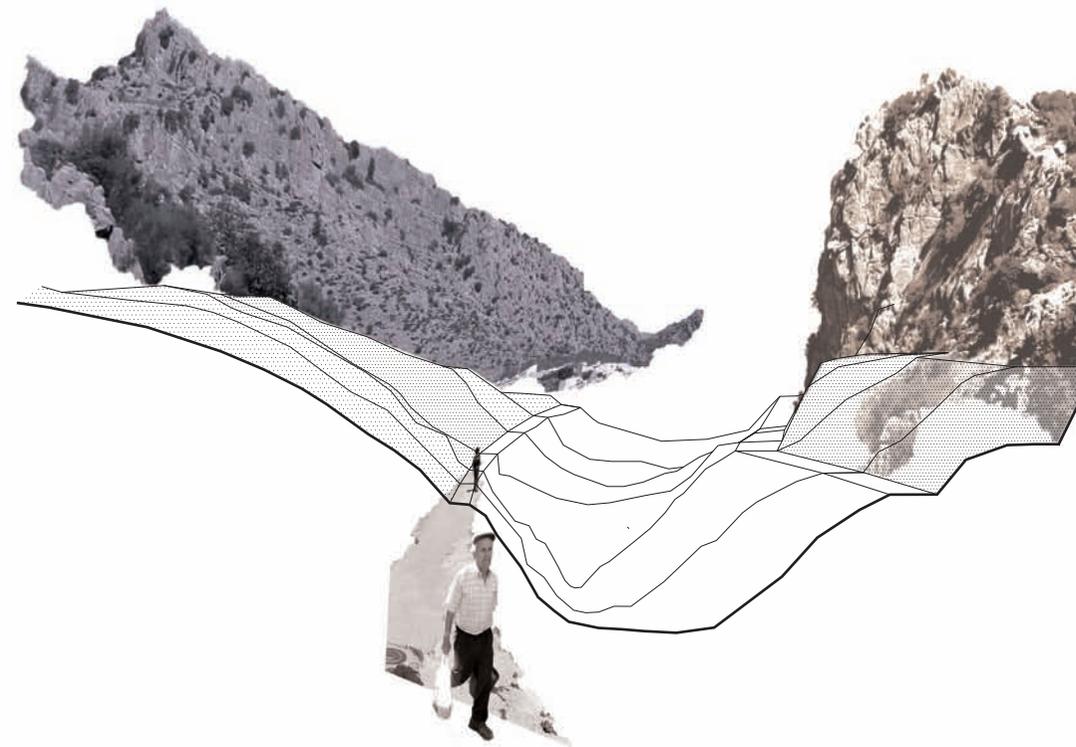
*Hotel Palenque*, Robert Smithson, pág 8

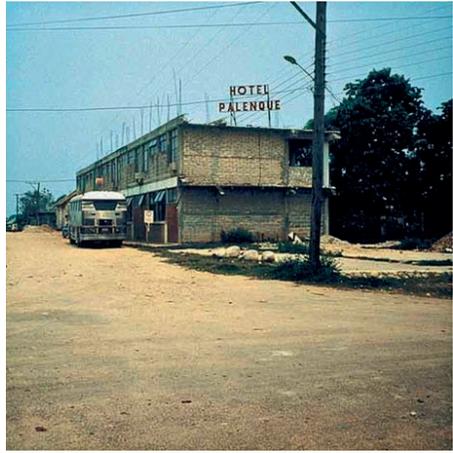
«Cómo hablar de esas 'cosas comunes', más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos. Quizá se trate de fundar finalmente nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo endótico».

*Lo infraordinario*, Georges Perec



secciones





De izquierda a derecha:

a. *el Mapa del Hotel Palenque*, Robert Smithson, 1969

b. *Hotel Palenque, Yucatán*, Robert Smithson, 1969

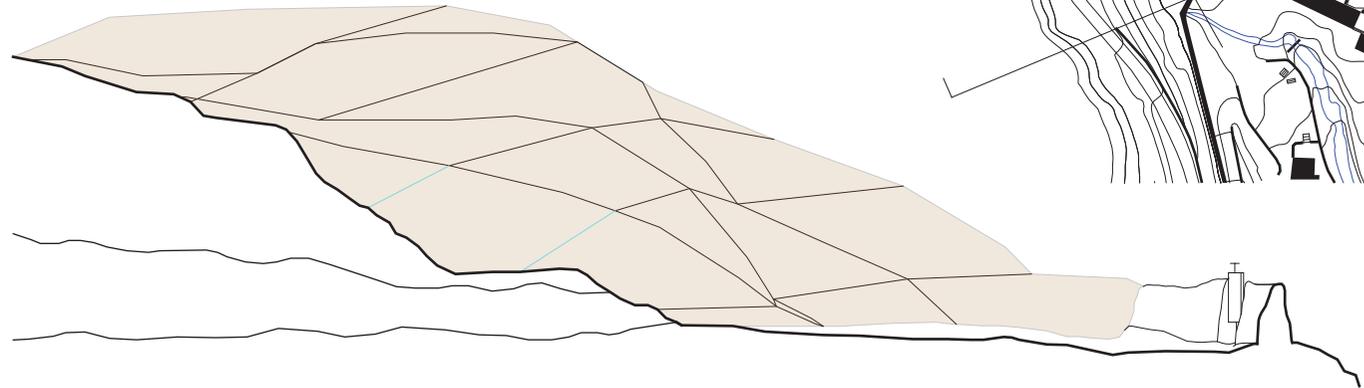
c. *el Monumento de la Caja de Arena (También llamado El Desierto)*, Robert Smithson, septiembre 1967



sección/ camino\_ctra\_bierajón-estación

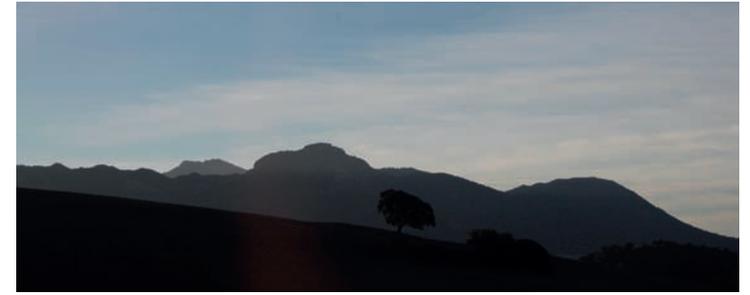
'Una surgencia , o mas comúnmente un nacimiento consiste en el fenómeno por el cual las aguas subterráneas salen a la superficie. En el caso de este y otros nacimientos, las frecuentes aguas de lluvia de otoño se infiltran y producen un ascenso de las aguas subterráneas. Estas llegan hasta el nivel de la superficie y rebosan al exterior. En esta época el nacimiento es uno de los espectáculos mas hermosos de la sierra. Un agua cristalina corre a alimentar el cercano río Guadriaro

El torrente fue aprovechado para la molinda del trigo. El agua del nacimiento era encauzada por un canal o cao . El salto del agua se aprovechaba para hacer mover los rodeznos '

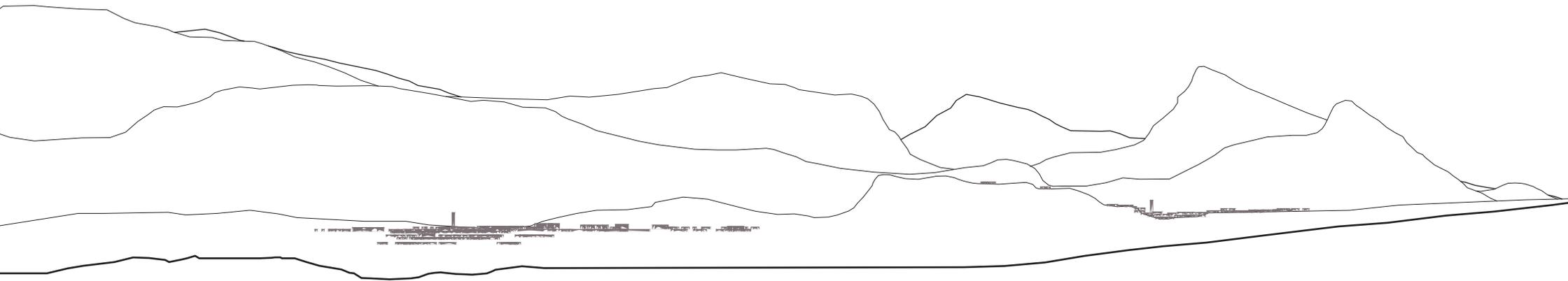


sección/ surgencia\_cascajales





Fotografías tomadas en el trayecto  
por la ctra A-374.  
Visita del enclave. octubre 2010

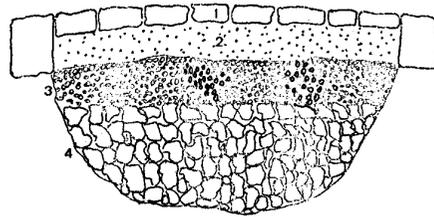
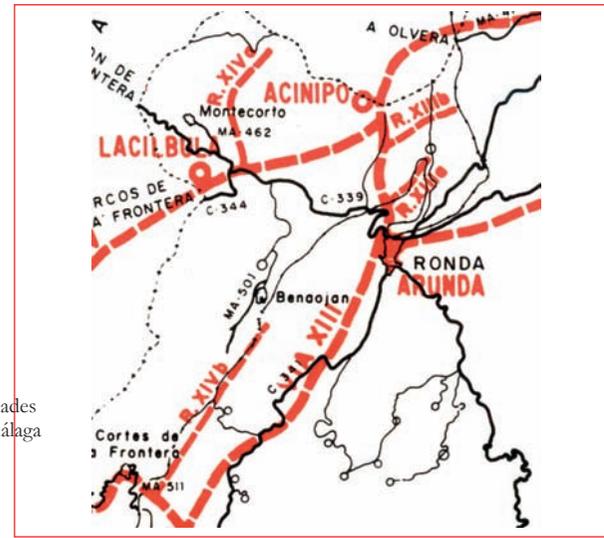


sección/ polje\_huertas\_arroyo\_benaoján

Aproximaciones políticas

Ser político es inherente. Representar algo, decir 'esto es un árbol', es decir, dibujándolo en este caso y reconocimiento mediante, —como establece Saussure—, es ya un acto político. Me refiero que de alguna manera representar la vía romana, y la montaña fue una decisión de espesor moral.

Municipios latinos y ciudades en la actual provincia de Málaga



- |   |              |   |
|---|--------------|---|
| 1 | summa crusta | podría ser de lajas o de piedras                                  |
| 2 | nucleus      | mortero de hormigón y ladrillo                                    |
| 3 | rudus        | cantos rodados y pequeñas piedras                                 |
| 4 | statum       | piedras de mediano o gran tamaño, unidas por mortero o con tierra |

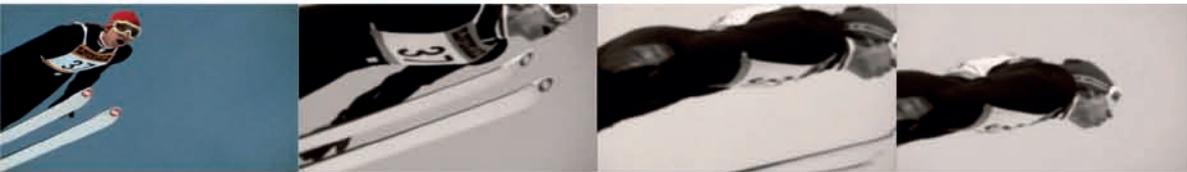
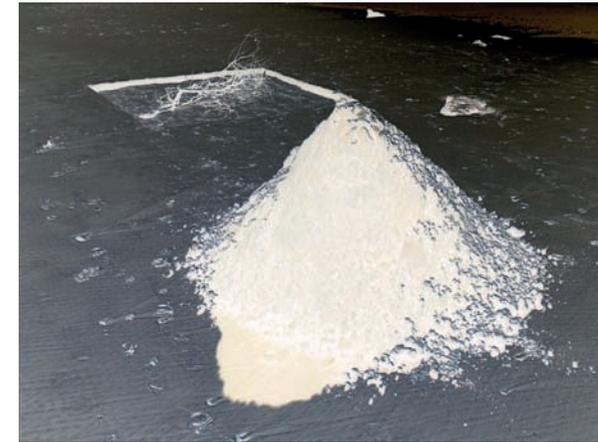
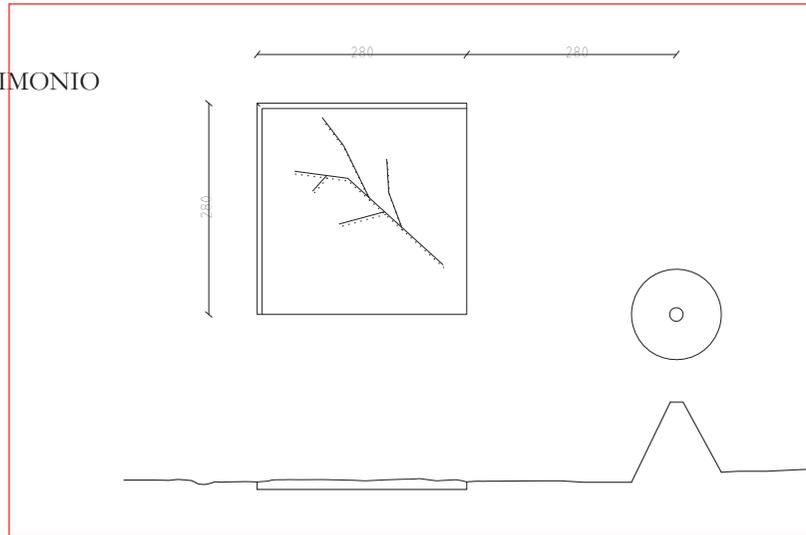
ramal viario XIV.b: curso del río Guadiaro

'La vía de penetración a través del río Guadiaro, a partir del puente del Real Tesoro, es en algunos lugares de muy difícil paso. Este camino romano debió ser de poca importancia, sin ninguna obra de envergadura. En el actual campamento de la Legión pensamos que se unía con las demás vías que se dirigían a Acinipo desde Carteia y desde Iluro'

'La anchura de las vías hemos visto que se adapta a las características del terreno a recorrer, siendo en las zonas altas, rocosas y abruptas de un mínimo de 1.8 metros y un máximo de 5, tomando ambos valores en una sola vía. Una característica estructural de las vías romanas es la existencia de varias capas. Estas capas se adaptaban perfectamente a la naturaleza del suelo y a la disponibilidad de materiales'



sección/ valle guadiaro, calzada romana



'ERRAR TRANSFORMA LA NATURALEZA EN LUGARES'  
'EL MERO ESTADO NATURAL NO ES COMPATIBLE CON EL HOMBRE'



LA NATURALEZA SE VUELVE ARTIFICIAL (ANTES ERA NATURAL), MAS NO EN ARTIFICIO; SE HACE PAISAJE TAN SOLO CON LA MIRADA.

EL OBSERVADOR ES CAPAZ DE OBSERVARSE DESDE LEJOS: VISLUMBRA ENTONCES SU PROPIA ESPALDA SUPERPUESTA A LA NATURALEZA; Y AHÍ ESTÁ EL LUGAR, YA ES PAISAJE. EL ERRAR ES EL CONJUNTO DE MIRADAS YUXTAPUESTAS. LO MISMO OCURRE CON OTROS SENTIDOS. A UNA ESCALA TÁCTIL, AQUEL QUE PISA Y PALPA EL FIRME; TAMBIÉN PALPA SU PISADA (SU HUELLA; SEÑAL EN EL TIEMPO); Y ERRAR AHORA ES UNA SERIE DE PISADAS



ingemá reuter para john surman  
saint ives  
private city

VISUALIZAR PAUSADAMENTE FOTOGRAMAS, TRANSPORTA A UNA COMPRENSIÓN DEL MOVIMIENTO EN EL ESPACIO:

UN COCHE QUE CIRCULA VELOZ POR EL MALECÓN Y EL AGUA MARINA QUE CHOCARA CONTRA LA ESCOLLERA, SUPERA ESTA Y SE ELEVA SOBRE EL VEHÍCULO EN UNA NUBE SALADA, SIN QUE ESTO DESVIARA NI LO MÁS MÍNIMO LA ATENCIÓN DEL CONDUCTOR;

UN SALTADOR DE ESQUÍ SUIZO CON SU CUERPO CADA VEZ MÁS PARALELO A LA PISTA Y SU BOCA ABIERTA, EL FONDO DE ESPECTADORES INMÓVILES, EXPECTANTES, Y DOS REPORTEROS QUE A PIE DE PISTA Y CÁMARA EN MANO PRETENDEN CAPTURAR EL SALTO; Y PARECIESE QUE LOS ÚNICOS MOVIMIENTOS DE LA SECUENCIA FUESEN EL DEL SALTADOR Y EL DEL OBTURADOR TRAS LAS LENTES DEL OBJETIVO DE LOS REPORTEROS, LA PELÍCULA QUEDARÍA EXPUESTA TODO EL LAPSO QUE DURARA LA SECUENCIA Y EL SALTO SERÍA INMORTALIZADO COMO UNA FIGURA DIFUSA, UNA MANCHA DE GRAN BELLEZA SIMBOLIZANDO LA AGILIDAD Y EL DINAMISMO

SENDOS MOMENTOS DE LA HUMANIDAD DESMENUZADOS EN INSTANTES, FASES DE UN CÚMULO DE CIRCUNSTANCIAS CULTURALES Y SENSIBLES  
LOS PROCESOS HUMANOS CULTURALES, EL HABITAR, TIENEN VELOCIDAD

UN PROYECTO PUEDE SER UNA HIPÓTESIS, PERO SOSPECHO DEBIERA SER HIPÓTESIS DE HIPÓTESIS

olivar compacto, consolidado  
olivo en desarrollo y expansión  
cultivo extensivo, estacional  
abandono, no intervención  
suelo industrial  
prado seco



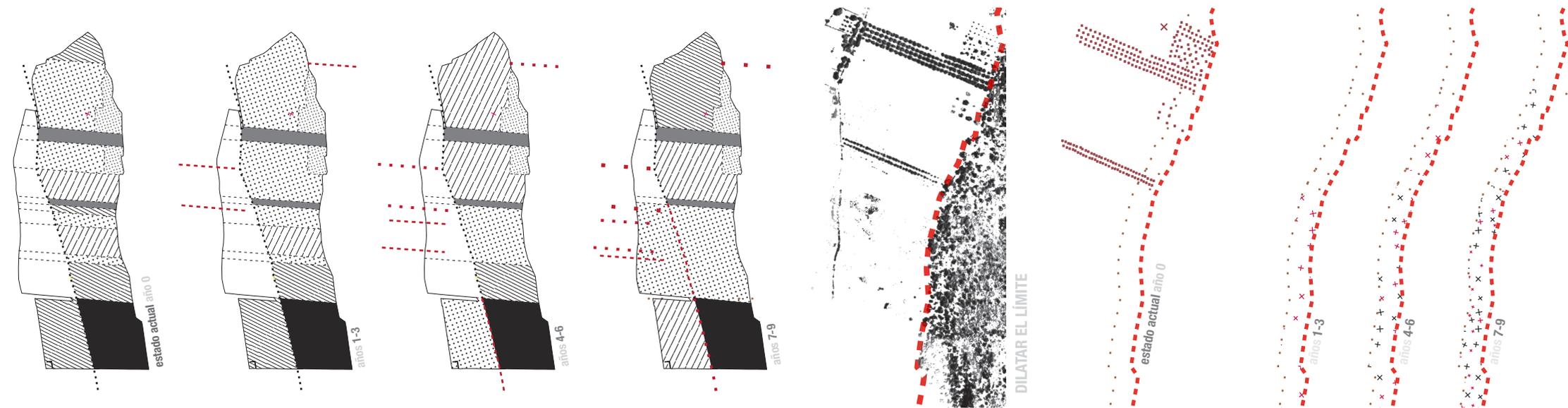


*Acción en la playa de Fuentebravía, El Puerto de Santa María #1, Bruno Delgado, diciembre 2010*

Levantamiento planimétrico de la intervención y fotografías 35mm digitalizadas.

Rama hallada, arena, pala de obra. Vaciado de un paralelepípedo de 280x280x10 centímetros de arena en el lugar donde se encontró la rama. Acumulación del volumen de tierra en un punto. La acumulación de tierra en un punto provocó un cono.

En el impasse navideño del curso anual de *Proyectos II*, durante una estancia en la casa familiar en *El Puerto de Santa María*, bajé a la playa con una pala de obra, dispuesto a realizar alguna operación de *lundart*. Robert Smithson me había acompañado durante los primeros meses de indagación y precisé entonces acometer en acción aquellas ideas. En una segunda ocasión, terminado ya el curso, también en el litoral gaditano, bajé nuevamente a la playa con la pala. Entonces era verano y la playa estaba plagada de paseantes hipnotizados. Se formó todo un status quo.



### La huida. Epílogo al metraje

«Huir siempre será una opción».<sup>1</sup> Huí de varios lugares. Y voy a huir finalmente. Estoy intentando *terminar* de huir. Ahora ya es un filme. Ahora es un filme o nada. Nada de metrajes. Dialéctica en acción sea con el filme desmaterializado o no.

Hay una tensión importante entre archivo y recreación (*re-enactment*). Volver a poner los papeles del cajón sobre la mesa de disección y con ello sentarse codo con codo con los fantasmas de otro tiempo siempre es un ejercicio de agradecer. No me refiero a que ostente un cierre de capítulo. Digo que de alguna manera los pliegos que anteceden a este cuerpo de texto son una forma de encaje, un paso más para la huida. Agradezco este espacio que se me ha invitado a ocupar. La invitación a este espacio es un salto triple, ... hacia el fuera de campo. Revisitar es siempre una oportunidad de revertir el fetichismo insoslayable del archivo o, muy al contrario, de fijarlo para los restos. Yo quise aquí revertir la fetichización del cajón.

Huí de Montejaque para recalar en Benaoján. Huí entonces de Benaoján para ir a parar a La Estación. Ahí di con las vías férreas. El tren o la fuga perfecta. «Llegué a Lisboa, pero a ninguna conclusión». El tráfuga no queda nunca libre de cargos. El texto continúa siempre en un aparte. La huida y la tangencia, más la indiscernibilidad, dan *lugar* a un

estado exigente de la cuestión. La resistencia es en parte una forma de huida. Uno busca «en la práctica de lugares específicos que la obra produzca espacios críticos».<sup>2</sup>

Uno se pregunta sobre las carpetas que se mantienen intactas en condición de *bytes* sin percatarse casi, de que uno archiva, y archiva. Uno se pregunta cuál es la especificidad del archivo. Una especificidad no derivada de lo indexado. La especificidad per se del aparato archivo. Acaso es *el fantasma y la palabra*. El emplazamiento *interior* de Smithson.

1. Beatriz Preciado, *Pienso, luego existo*. Entrevista, 2013.

2. Jane Rendell, *Art and Architecture: a place between*, 2006, pág 37.

«Lo Uno que se convierte en dos y le otorga una nueva unidad».<sup>3</sup> Algo para lo que nuestra cultura ha solicitado obsesivamente un cuerpo.<sup>4</sup> Un pensamiento móvil. Un grito rizomático. Una venganza longitudinal. Los materiales que se han expuesto se corresponden con una primera etapa del curso anual de Proyectos II. Se trataba de establecer desarrollos analíticos, quizá en torno a una aproximación a un emplazamiento o una disquisición o una investigación acerca de una noción de lugar.

Un *lugar* [lieu] es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. ... Hay *espacio* [espace] en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo.<sup>5</sup>

Uno se pregunta cuál es la especificidad del lugar, y cuál la del territorio. En este curso de proyectos había una pregunta pertinente sobre la especificidad del soporte. En el programa esto se manifestaba en los epígrafes *La invención del soporte...* y *Artefactos...* El enclave *Benaoján–Montejaque* como artefacto. Después venía la pregunta sobre la especificidad infraordinaria del mismo.

En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito.<sup>6</sup>

3. Sobre el montaje en Eisenstein. Gilles Deleuze, *Cine I: imagen–movimiento*, Paidós, 1986, p. 57.

4. Walter Benjamin, *La Obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica*, en *Obras Completas I*, vol. 2, Abada ed.

5. Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer*, pág 129.

6. ibíd.



**ARCHIVO ECP entre\_cuevas\_paisaje**





## Archivo ECP\_Revisitando “La Pileta a Benaojan”

eDap

Selección y montaje de Julia Clara García Ferrón

La obra producida por Henri Breuil, Hugo Obermaier y Willoughby Verner para el Instituto de Paleontología Humana de París, fundado por el Príncipe Alberto I de Mónaco en 1910, de título *La Pileta a Benaojan Malaga (Espagne)* nos ofrece una visión de primera mano del hallazgo de dicha cueva, más bien, nos entrega un arnés para adentrarnos con ellos en la gruta.

Un atropellamiento en las descripciones, unos adjetivos más sinceros de los que podríamos esperar de un relato científico y unos bocetos realizados con mimo nos hacen partícipes de la ilusión con que estos investigadores hacían las primeras incursiones en la cueva.

Era marzo de 1912 y Breuil, abad francés, y Obermaier, alemán posteriormente nacionalizado español, se desplazaron hasta Benaoján atraídos por el artículo que el coronel Verner, aficionado a la ornitología, había escrito en *The Saturday Review* tras su descubrimiento de una tarde en busca de guano, “Cartas desde la España salvaje: una cueva misteriosa”. Contaban con la financiación del Instituto anteriormente citado y con la predisposición total del coronel, que no solo les relató de nuevo lo que allí había observado, sino que preparó todo el material necesario para la investigación. También aceptaron la ayuda del Sr. Morrison, director de la compañía de ferrocarriles “The Algeciras & Gibraltar Railway Company”, que gestionaba la línea Algeciras-Bobadilla, quien les dio alojamiento en un edificio cercano a la

estación de Jimera y puso a su disposición varios trabajadores devotos de la compañía.

Habían venido como acompañantes también Paul Wernert, desde Estrasburgo, y Juan Cabré Aguiló, famoso paleontólogo español.

Se muestran en esta sección del Archivo ECP material gráfico elaborado por estos investigadores y el relato de la primera incursión en la cueva.





Después de descendernos diez metros, caemos a

un divertículo a dos metros del suelo  
y situado justo bajo la ventana,

en el que algunas otras ramificaciones de arcilla se dirigen hacia el exterior. Estamos entonces siete u ocho metros bajo ese balcón desde que el ojo se lanzaba al vacío.

El día que se filtra desde lo alto deja ver la enorme  
p v q s e f a n  
a e u e l r o  
r r e e e s  
e t v n o  
d i a t t  
c e r  
a o  
l s

y suponer la sucesión de salas y galerías aún invisibles, debajo, a la izquierda, hacia la derecha, arriba. La pendiente del suelo arcilloso se desliza rápidamente hacia la gruta; veinte metros de escalerilla son necesarios, para llegar, al flanco del altillo, en el que podemos tomar tres direcciones. Si seguimos, tanto como nos es posible, la pared al pie de la cual acabamos de descender, una galería bastante larga y seca se abre más o menos al mismo nivel,

después asciende ocho metros hasta un punto fuertemente estrangulado donde hacia falta escalar seis metros sobre una cascada estalagmítica de superficie deslizante y lisa.

Llegamos entonces a una pequeña sala en cuya pared hay trazado un signo negro, aislado, pectiniforme.

Queda un estrecho recodo circular, situado en el inicio de

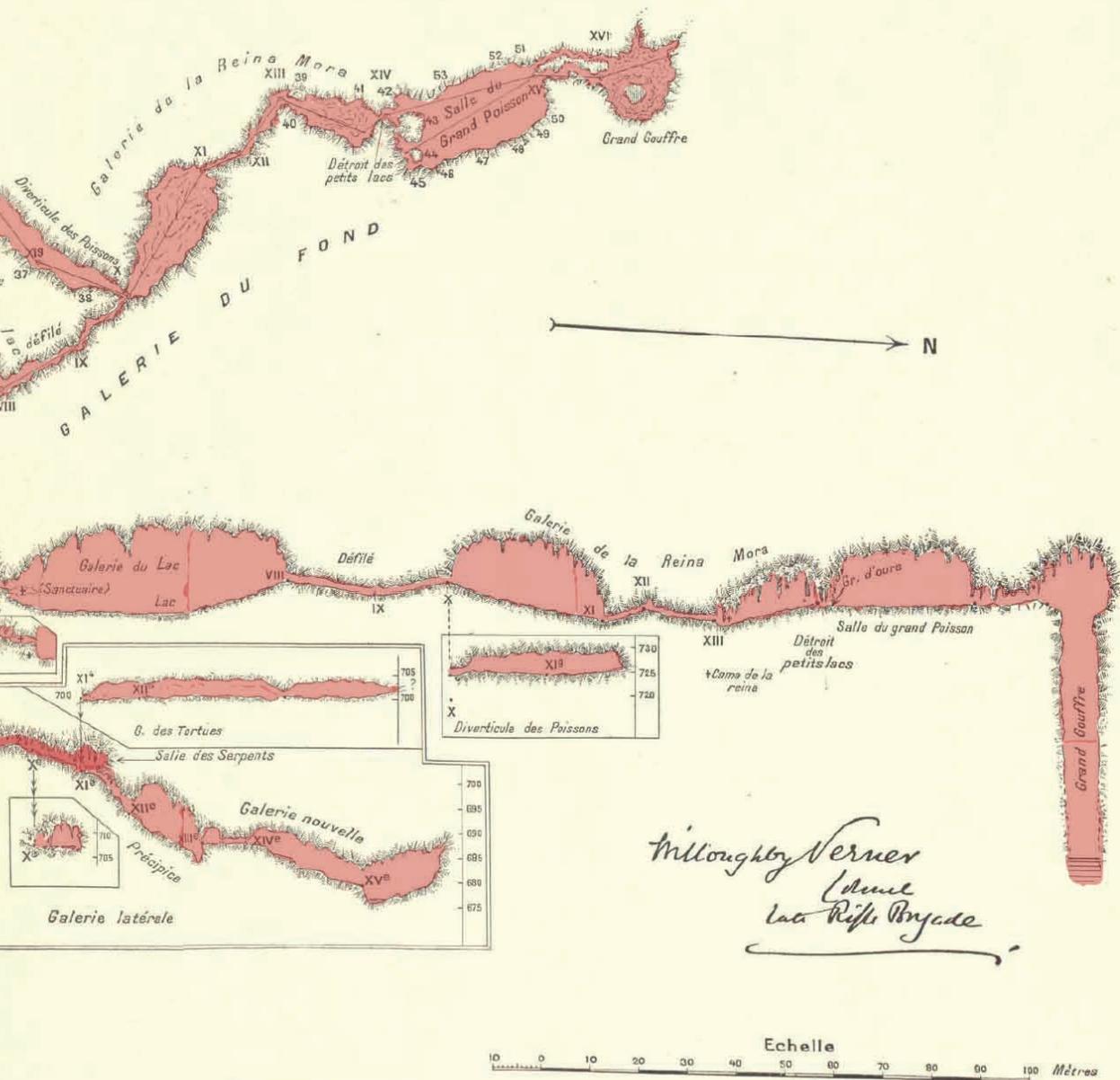
una rampa de siete metros y medio, para la que necesitamos una escalerilla, y

esta primera galería estará completamente inspeccionada, con un recorrido de cincuenta y cinco metros desde el pie de la escalerilla; el suelo contiene mucha cerámica; ha estado en parte removido por los buscadores de tesoros; creemos que aquí se encontraban numerosos esqueletos de los que apenas hemos visto vestigios.

Llamamos a esta galería con el nombre de "Galería de las Grajas" en recuerdo a un nido de cuervos de pico amarillo que se encontraba dispuesto a la entrada, y que los prudentes pájaros mudarán a otro lugar más protegido de nuestra empresa, precisamente a tiempo para evitar una visita domiciliar planeada a su primer emplazamiento.



DE LA CAVERNE DE LA PILETA  
ANIA DE RONDA



Plano general de la cueva y fotografías de algunas de las pinturas



Visita a la Cueva de La Pileta. 18 de octubre de 2010. /jva/

## Archivo ECP\_Acciones en La Pileta y El Gato

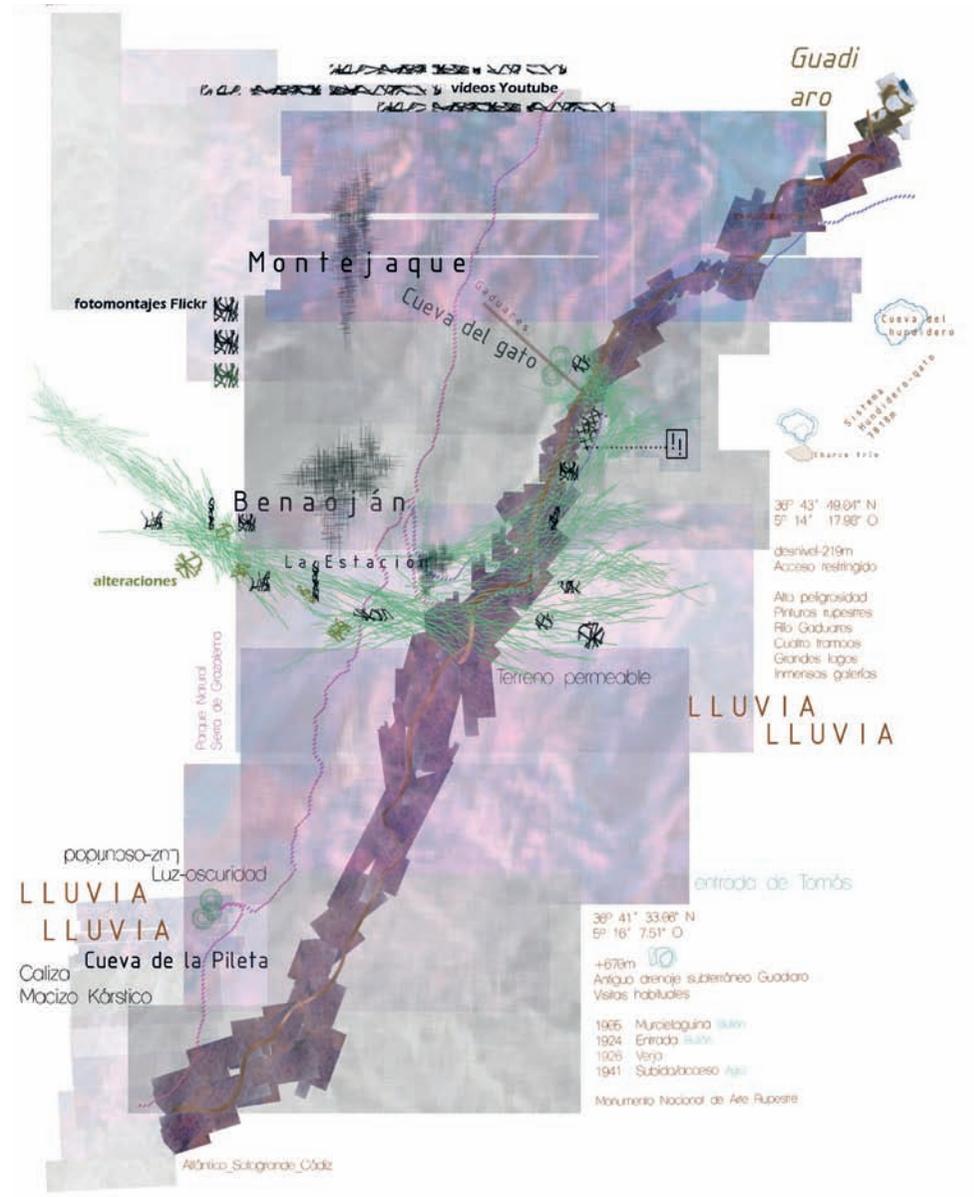
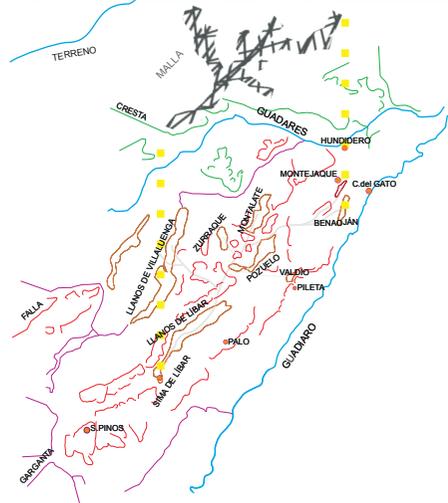
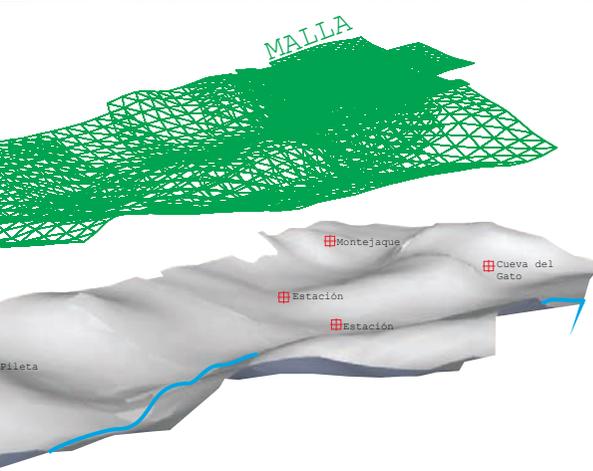
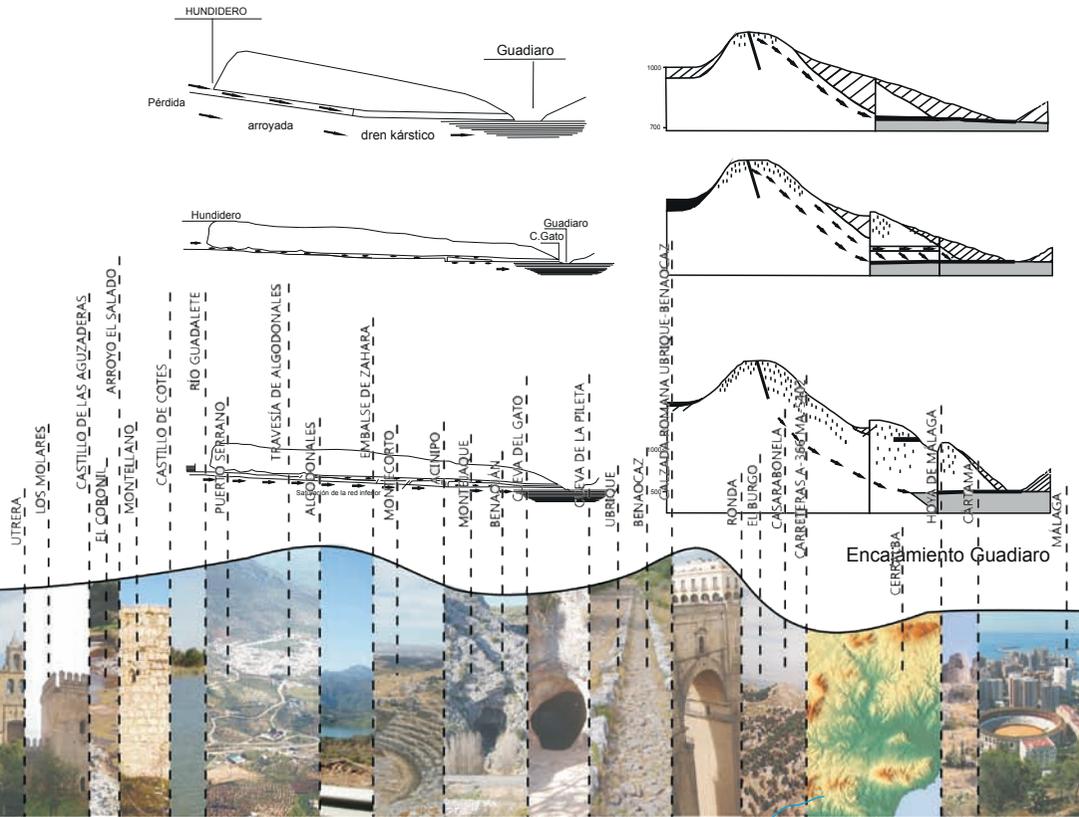
*eDap*

Selección y montaje de Laura Carreño Naranjo / Rosa Estrada López / Pablo Marqués Monsalve

Archivo ECP\_Intervenciones en La Pileta y El Gato es un apartado resultante de los trabajos realizados en el curso 2010-2011, con el epígrafe Entre Cuevas por el Guadiaro. La Pileta y El Gato en Benaolán. Tratándose de una asignatura de proyectos, el programa confió más en el desarrollo de procedimientos en los que la teoría se construyera en la praxis y no tanto en un método preestablecido. No obstante, el interés estuvo puesto en aquellos campos de transversalidad que permitieran entender lo patrimonial como hecho complejo y diverso, para desde ahí usar las herramientas propias de lo proyectual como una nueva sensibilidad que ofreciera miradas renovadas para la transformación del entorno, y para la gestión de lo heredado. Por tanto, el “método” era una invitación a viajar que quedó organizada con el siguiente itinerario. Mapa Patrimonial: Construcción de un soporte, planimétrico, gráfico y documental, sobre el que volcar la información actualizada en torno al sitio. Mapa sensible y sensitivo de estrategias de puesta en valor e interpretación. Propuesta de modificación patrimonial: A nivel de anteproyecto, acciones proyectuales que se estimaran necesarias para la recuperación del bien y su entorno.

La siguiente selección se ha realizado de forma reducida a partir de los documentos, visitas, interpretaciones y propuestas elaborados por el aula.





Antonio Cereceda Migens  
Manuel Mora Bueno  
Fernando Morán Machuca

Es sobrecogedora la imagen de la entrada de la cueva del Hundidero, cómo la naturaleza ha sido capaz de erosionar las montañas de la sierra del algarrobo abriendo una grieta de 64 metros de altura para el curso del río Guadiaro desembocando en la cueva del gato uniéndose al río Guadiaro bajo el puente sobre el que pasa la vía del tren.

Observando este alarde de poder de la naturaleza realmente nos damos cuenta del respeto que se merece y de esta manera nos hace sentirnos parte de ella.

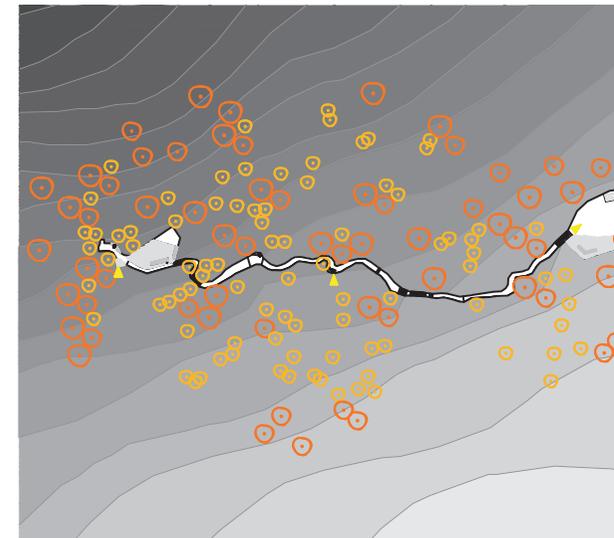
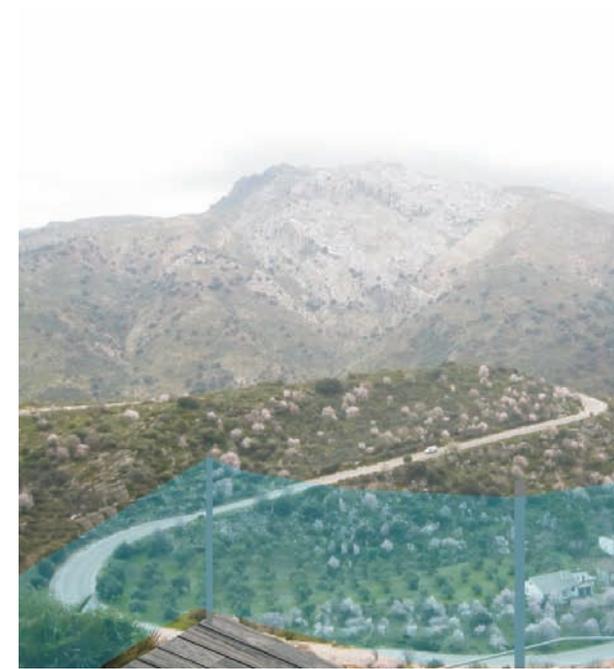
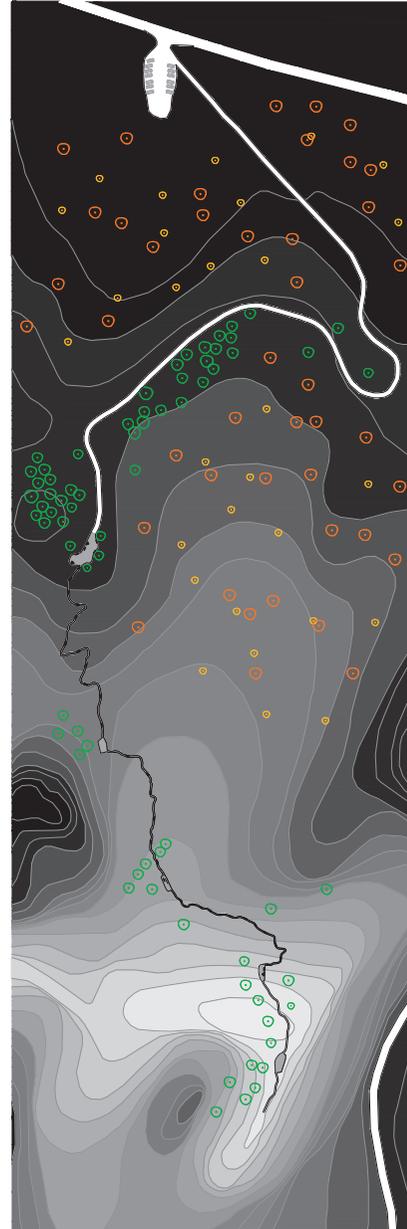
Rehabilitando y mejorando los caminos que dan acceso a las cuevas se le da la importancia que se merece a este lugar, mejorando sus accesos y redistribuyendo zonas de descanso para el disfrute del camino y de las vistas. Con la intervención se pretende descubrir y disfrutar del camino sintiéndose parte de la naturaleza. Por ello la actuación pretende habilitar el acceso de forma muy sutil para el disfrute de este lugar.



CUEVA DEL HUNDIDERO

La llegada al lugar es a pie, dejando el coche en una explanada junto a la carretera. Gracias a la longitud del recorrido de aproximadamente un kilómetro, conforme nos adentramos en el sendero, va aumentando la interacción con la naturaleza.

El proyecto pretende habilitar el camino a cualquier persona que lo pretenda visitar, con un leve pavimento de madera respetando su recorrido primitivo. En él situamos cinco zonas de descanso colocadas en puntos estratégicos, necesarias por la gran pendiente del camino 150 metros, y su longitud de un kilómetro aproximado. Estas zonas se repetirán en los otros dos accesos a la cueva del Gato y de la Pileta.





#### CUEVA DE LA PILETA

El recorrido que nos conduce hacia la Cueva de la Pileta es uno de los mejor conservados de las cuevas estudiadas de la zona, por lo que nuestra intervención en este lugar será muy sutil, mejorando los escalones e incentivando los puntos de mayor riqueza visual creando miradores con la misma tipología llevada en las otras cuevas, dado que se trata del mismo proyecto.

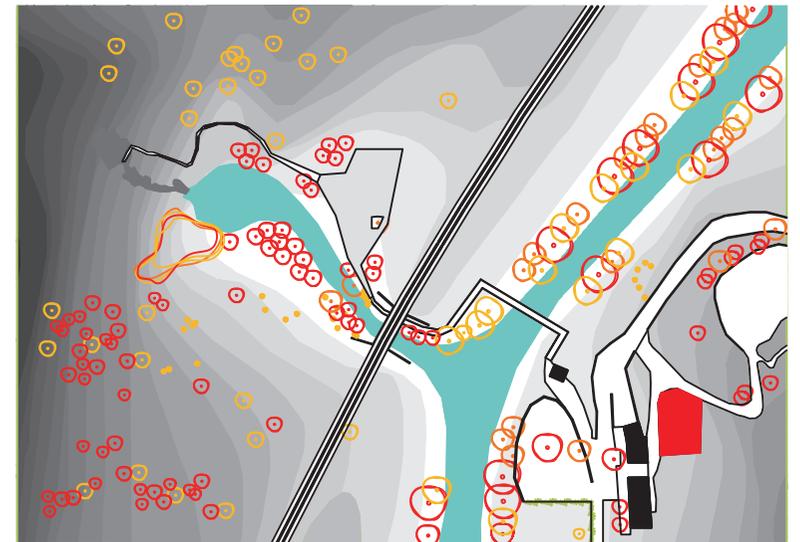
La intervención parte de la carretera de la cueva de la Pileta, que llega desde Benaosan. Allí encontramos el aparcamiento y un mirador que nos permite contemplar las maravillosas vistas mostradas en las imágenes. En la abrupta subida, los peldaños de piedra se regularizan y redistribuyen de forma más cómoda y coherente, situando bancos y miradores en puntos estratégicos del recorrido.

#### CUEVA DEL GATO

En este lugar es donde la propuesta cobra importancia, dado que es el emplazamiento idóneo para albergar el centro de interpretación e información, que se situaría tal y como se muestra en el plano. El motivo de este emplazamiento es su situación estratégica entre los otros dos accesos en los que intervenimos de la cueva del Hundidero y la cueva de la Pileta.

El acceso se efectuaría mediante la construcción de un puente que cruce el río, ya que actualmente está totalmente destruido. El camino continuaría por un túnel bajo las vías del tren, que nos conduciría a una zona de descanso pavimentada acorde con el proyecto, dándole un carácter singular a la zona, ya que el visitante que visite la cueva de la Pileta o la del Hundidero la relacionará con esta.

El camino acaba en la misma boca, donde se restringe la entrada solo a personas autorizadas debido a la peligrosidad del lugar.

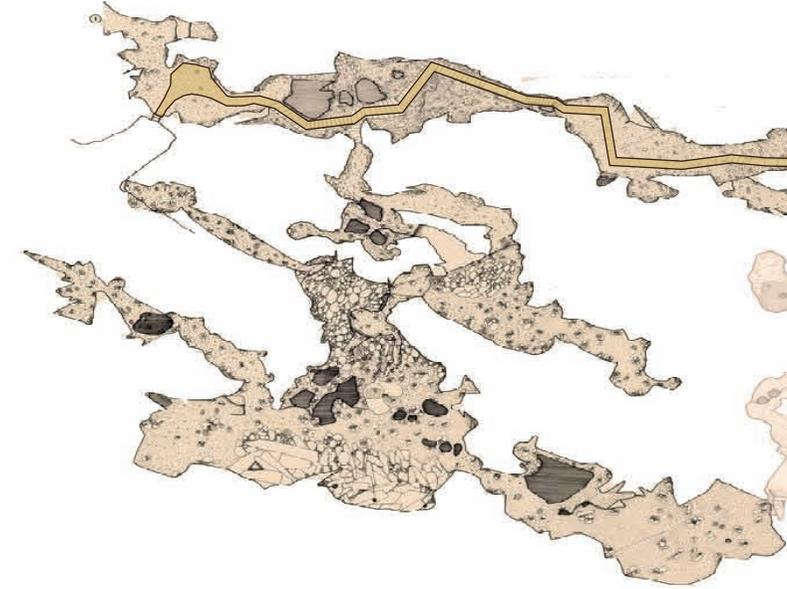
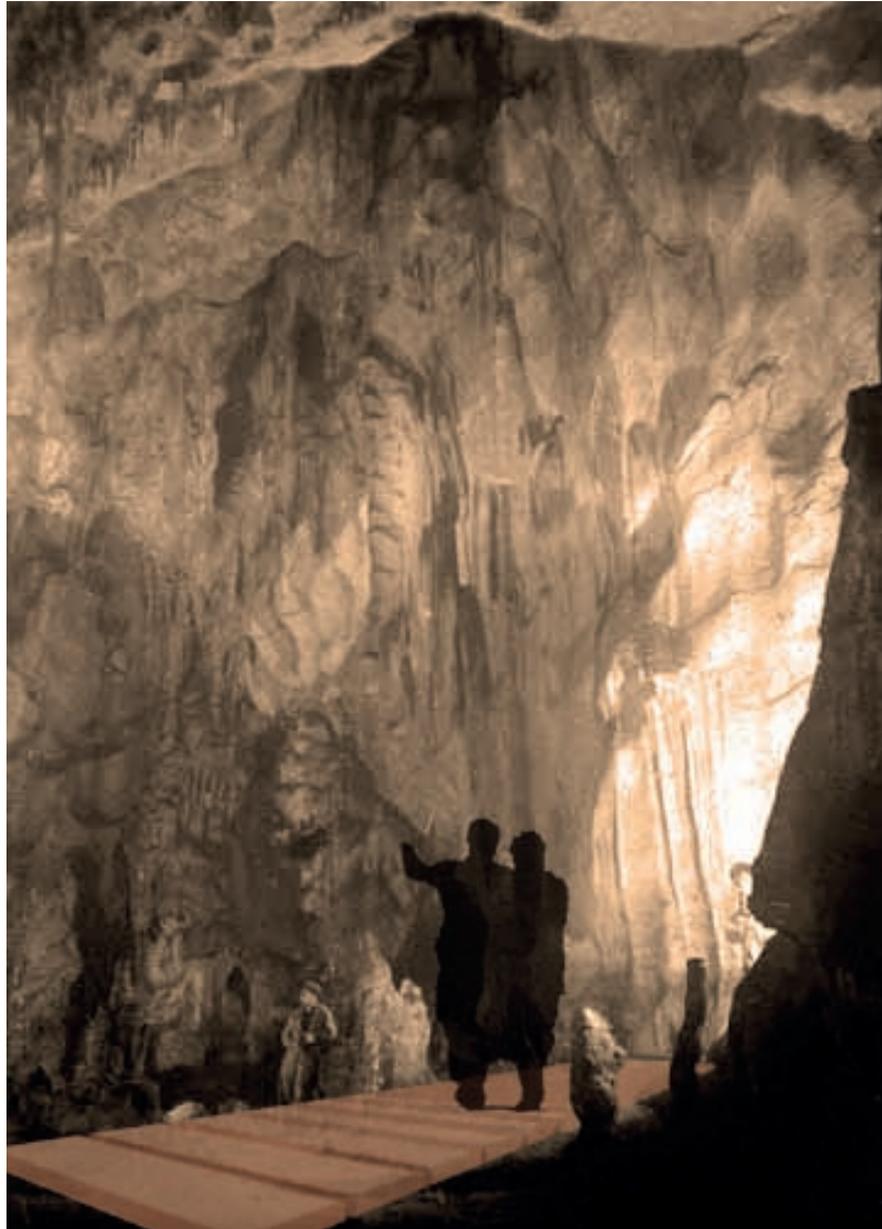


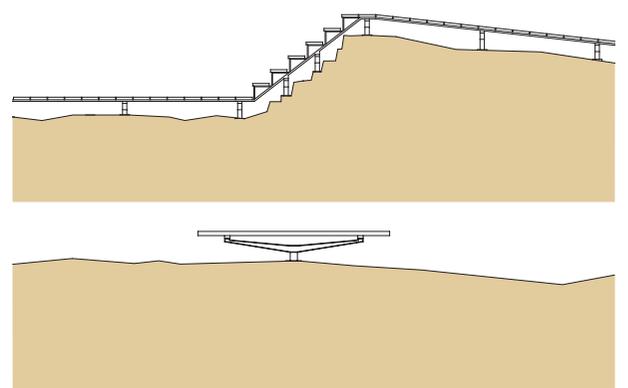
Juan Pedro Leiva López

La intervención plantea atender a las precariedades de la cueva, tales como la falta de iluminación en la visita, riesgo de resbalamiento y caídas y en definitiva, una carencia ligera de seguridad, que podrían ocasionar problemas importantes a la gestión de la cueva.

Por ello se plantea la inserción en la cueva de un único artefacto que responda al enunciado anterior. Este artefacto modificará su forma de acuerdo a la función que deba atender en cada preciso momento.

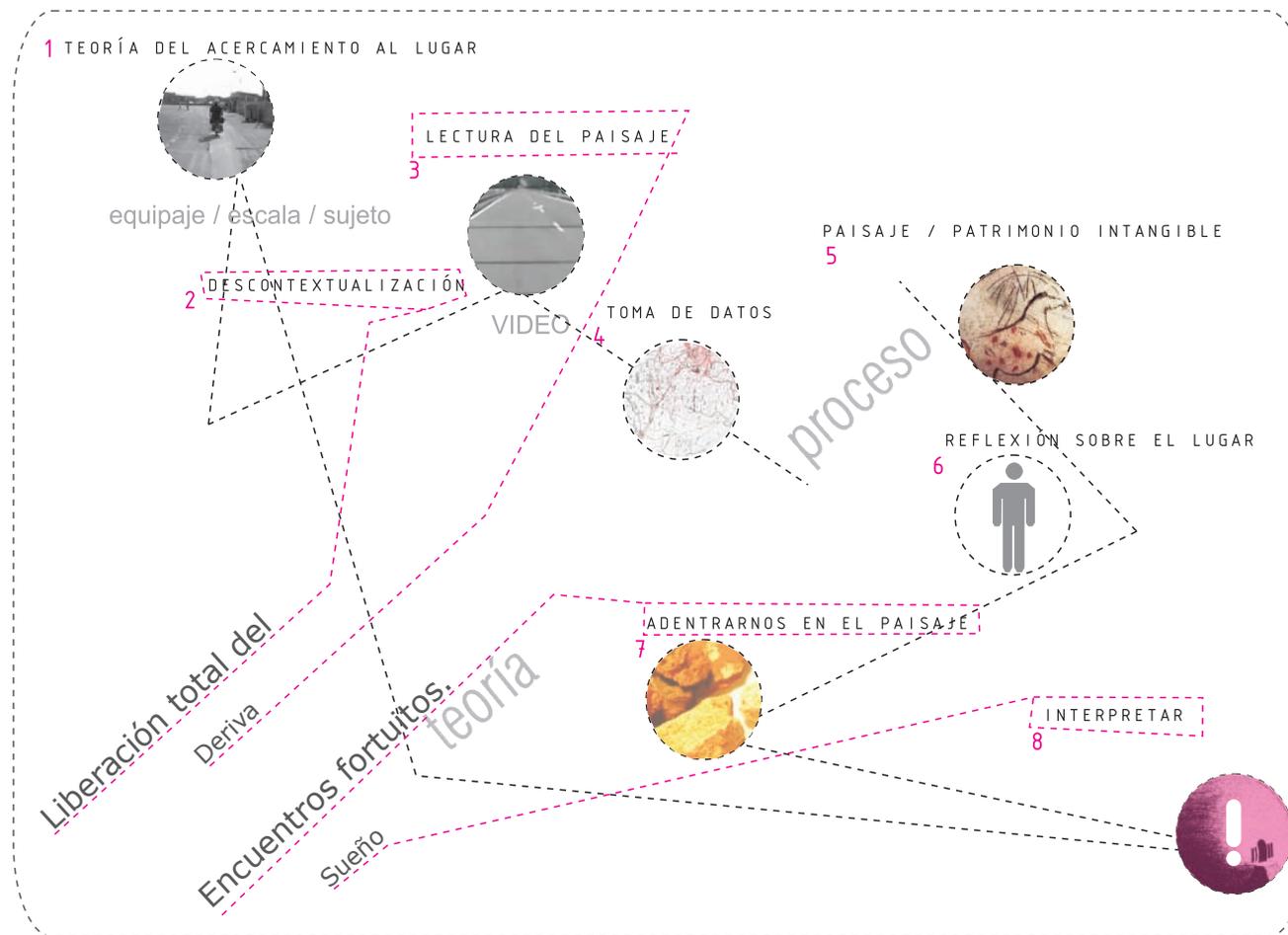
Al inicio atenderá el acto de recepción, información y acceso a la ruta turística. Durante el trayecto adaptará la forma de pasarela flotante, muy ligeramente iluminada y haciendo el trayecto más fácil de recorrer, evitando resbalamientos y caídas, y disminuyendo el tiempo empleado en recorrerlo. Al final del trayecto, en la sala del pez, tomará la forma debida para facilitar la observación de la obra de arte rupestre y el cambio de sentido del recorrido.





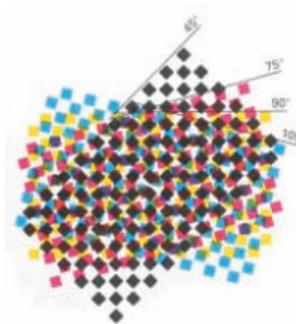
# [ MOIRÉ. BENAJOJÁN ]

ABSTRACCIÓN. COMPLEJIDAD . IDENTIDAD TERRITORIAL



Gloria Jurado Rodríguez  
Mónica Moral Ortega

El efecto moiré: cuando dos patrones similares se superponen se crea una interferencia (ruido), esta interferencia posee propiedades casi mágicas, algo que podemos oír frecuentemente en música (en el sonido) percibimos un sonido que no ha sido emitido (un acoplamiento) y que se debe a la interferencia entre dos sonidos superpuestos. El efecto moiré es muy usado en fabricación de textiles precisamente para -sin aumentar el número de tintes- provocar efectos nuevos en la tela.



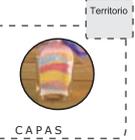
Tomamos la tensión que hemos encontrado en el entorno entre la naturaleza y lo industrial, la tradición y la innovación, la técnica y lo sensible como marco para la interpretación. Para ver, no por simple coincidencia, la dualidad en los tejidos, producto de esa red.



ENCUADRE TERRITORIAL

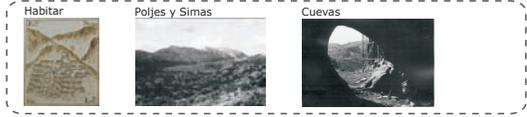


Dominio      Huellas kársticas      Estratos de Identidades territoriales

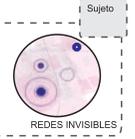


CAPAS

PAISAJE PAUTADO

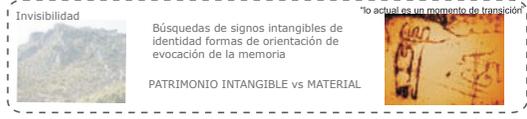


Habitar      Poljes y Simas      Cuevas



REDES INVISIBLES

PATRIMONIO INTANGIBLE

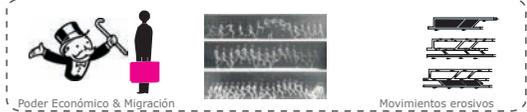


Invisibilidad      Búsquedas de signos intangibles de identidad formas de orientación de evocación de la memoria  
PATRIMONIO INTANGIBLE vs MATERIAL      "lo actual es un momento de transición"



MEMORIA

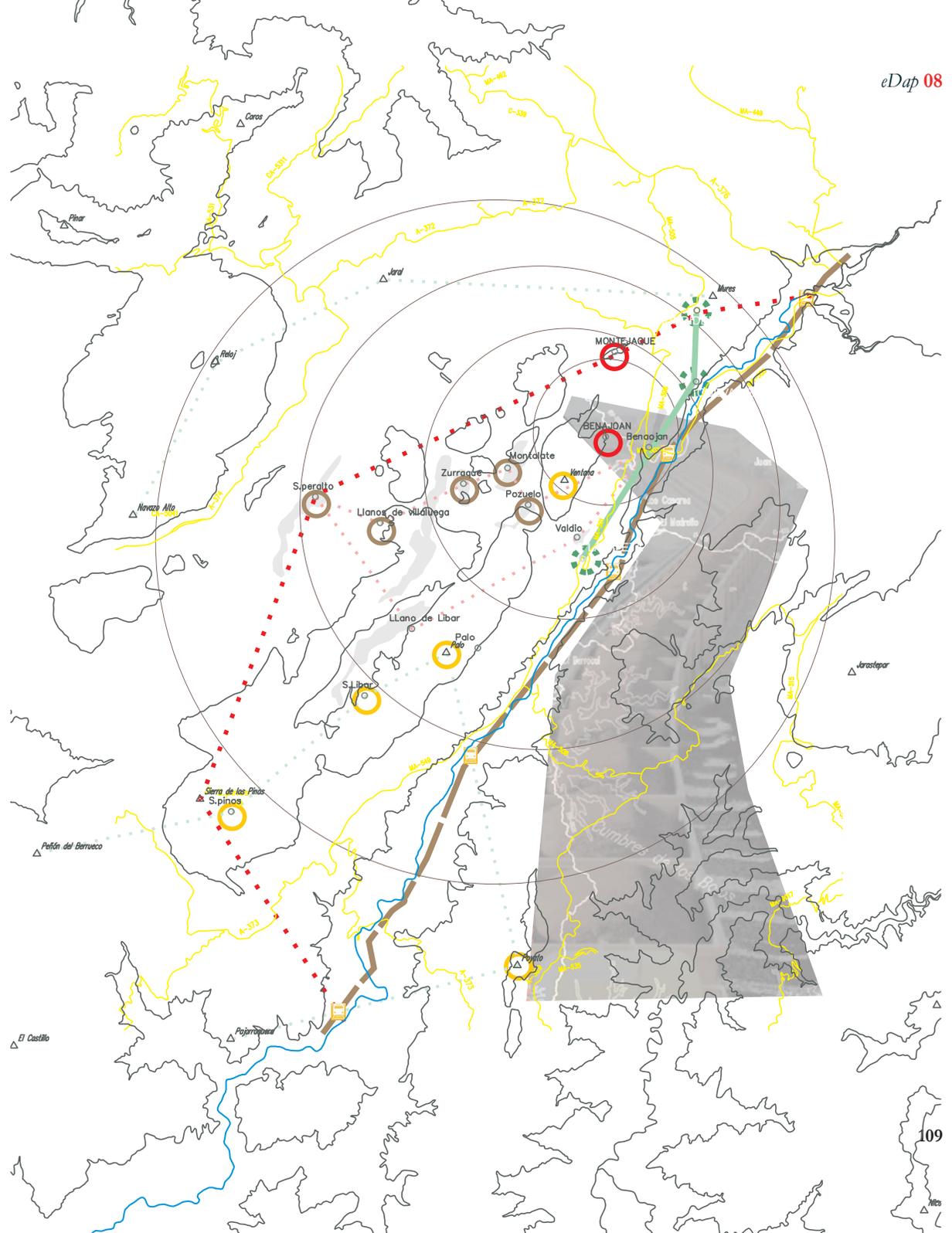
MOVIMIENTOS



Poder Económico & Migración      Movimientos erosivos



INFRAESTRUCTURA



Laura Carreño Naranjo  
Rosa Estrada López

### LA SECUENCIA DIDÁCTICA

Uno de los grandes objetivos para la educación infantil es el de participar y conocer algunas de las manifestaciones culturales y artísticas del entorno desarrollando una actitud de interés y aprecio hacia la cultura propia y de valoración y respeto a la pluralidad cultural. El legado del pasado que existe en nuestros pueblos y ciudades se nos convierte en un recurso motivante para los niños y niñas.

#### LA CUEVA

Este aprendizaje de la prehistoria comienza con un primer contacto con las cuevas. En la Cueva de Pileta los niños experimentarán directamente la sensación de lo que era vivir en una cueva; la luz de una llama, la oscuridad, el eco, la humedad y ver todas aquellas pinturas rupestres que la cueva contiene.

#### EL CAMINO

Tras la visita a la cueva los niños recorrerán, con la ayuda de un plano el sendero que va desde la estación de Benaoján hasta la Cueva del Gato. Éste transcurre en su mayor parte por la vía pecuaria denominada Cañada Real del Campo de Gibraltar y que transcurre paralela al río Guadiaro.

#### EL ABRIGO

Una vez terminado el recorrido se parará en el abrigo rocoso que se encuentra junto a la Cueva del Gato. Allí sentados y refugiados del sol comenzará la parte teórica del aprendizaje.

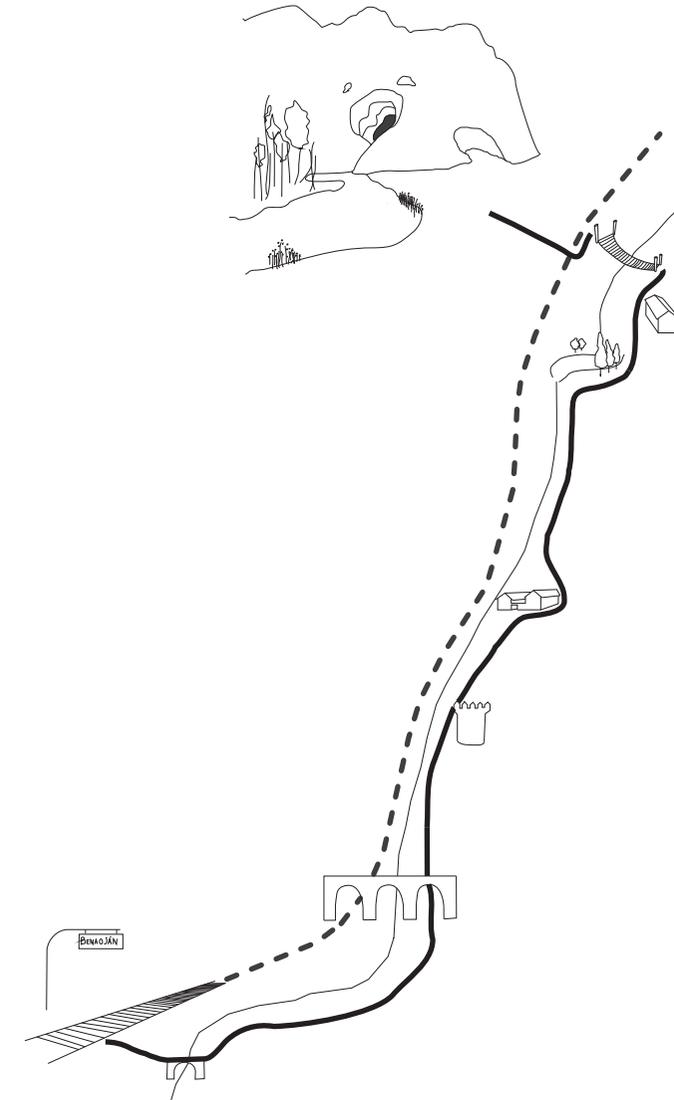


#### La investigación

Se realiza un enfoque comparativo entre las épocas pasadas y la actual en relación a la vivienda, la alimentación, el vestuario y las actividades propias del sujeto de aquella época. El estudio de cada época nos obligaba a sintetizar el momento histórico por el que ha pasado la especie humana.



Las repuestas a los interrogantes son las consabidas (qué es una cueva: un agujero en la montaña, en la tierra; dónde están: en las montañas, mar, hielo; para qué sirven: para protegerse los animales y el hombre.) Una vez adquirido el nuevo conocimiento a partir de la investigación realizada y la visita de la Cueva de la Pileta, se procede a repetir la secuencia pero con nuestra vivienda como objeto de estudio.



Los mapas conceptuales.

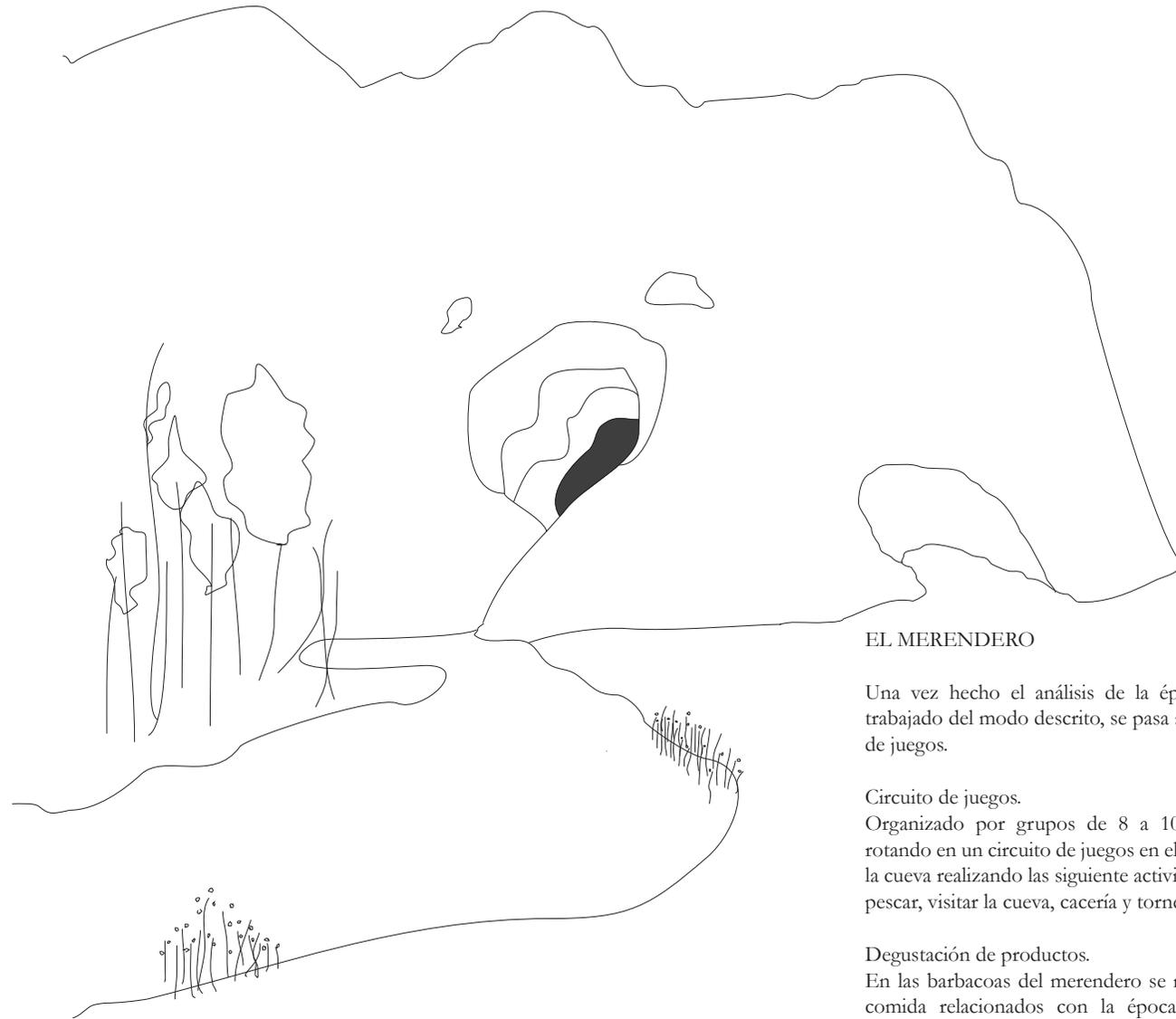
Para la presentación a los alumnos de la información adquirida se utilizaban mapas conceptuales. El trabajo con mapas conceptuales proporciona la realización de aprendizajes significativos al identificar el conocimiento disponible y conectarlo con la nueva información. Tomando como ejemplo la época prehistórica se presenta la siguiente secuencia.

1. Se identifica el conocimiento previo sobre el tema en cuestión, por ejemplo, ¿quiénes vivían en las cuevas? Así, en situación de gran grupo, los niños manifiestan su conocimiento que se considera como conocimiento “válido” y el punto de partida del proceso – aunque sea conocimiento erróneo o incompleto-. Así los niños pueden decir que en las cuevas vivían dinosaurios.

2. Se diseña un mapa en papel continuo donde se registra y queda plasmada visualmente la información. Para ello hay que ayudarse de fotos y dibujos por las limitaciones de acceso a la lengua escrita.

3. Acto seguido, se realizan actividades que provoquen la adquisición de nueva información o que le produzcan situaciones de desequilibrio cognitivo que le obliguen a modificar la organización de su conocimiento y descubrir por ejemplo que en esa época los dinosaurios ya se habían extinguido.

4. Las modificaciones que haya habido en su conocimiento gracias a esas actividades, quedan plasmadas en los mapas conceptuales, a modo de murales, que representan la evolución de los distintos estados de conocimiento.



#### EL MERENDERO

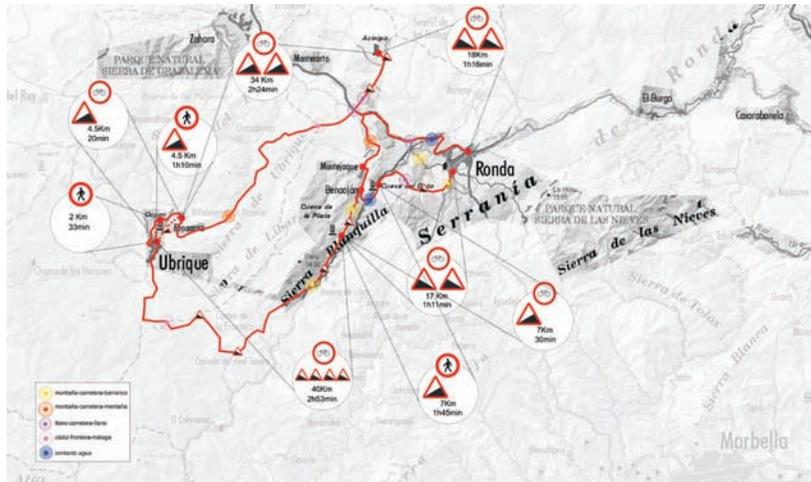
Una vez hecho el análisis de la época prehistórica y trabajado del modo descrito, se pasa a la parte práctica y de juegos.

Circuito de juegos.

Organizado por grupos de 8 a 10 niños, éstos van rotando en un circuito de juegos en el merendero junto a la cueva realizando las siguientes actividades: hacer fuego, pescar, visitar la cueva, cacería y torneo con lanzas.

Degustación de productos.

En las barbacoas del merendero se montan puestos de comida relacionados con la época en cuestión. Así refiriéndose a la época prehistórica la carne y el pescado se presentan en crudo y después se cocinan.



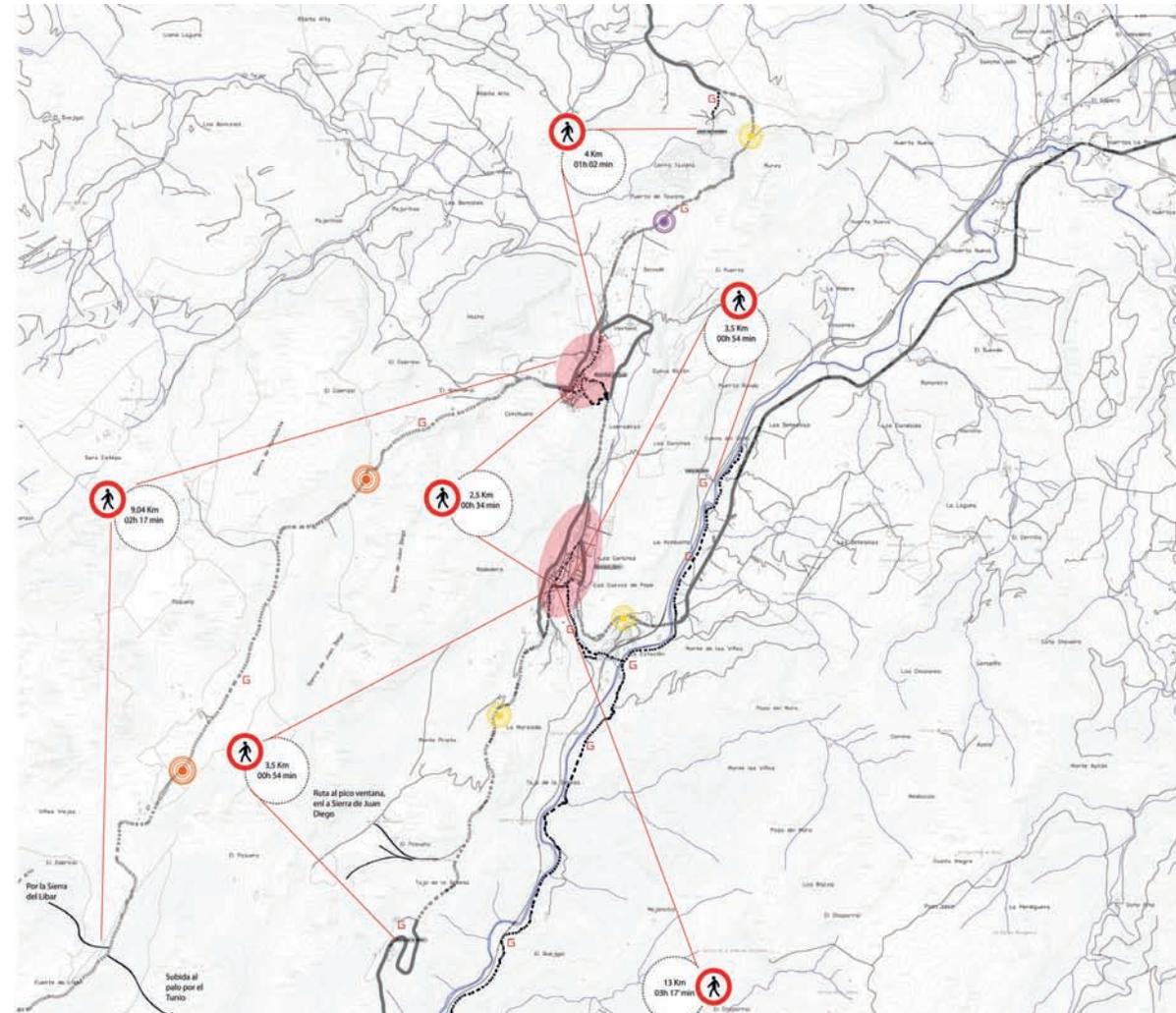
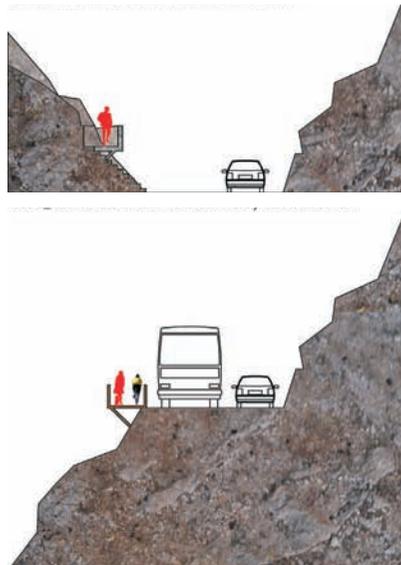
Irene Caravaca Valencia  
Cristina Fernández Echavarrri

La primera parte de la intervención consiste en activar el territorio entre-parques donde se encuentran ambas cuevas. Se habilitarán los caminos existentes de manera que existan varios tipos de recorridos según las circunstancias, preferencias o medio de transporte.

Camino en coche: la intervención se basa en la puesta en valor de ciertos puntos de interés en la zona.

Rutas en bicicleta: se plantean para ser realizadas en uno o varios días.

Caminos peatonales: se propone comunicar las rutas existentes con los pueblos más cercanos y las cuevas, con objeto de crear una red ininterrumpida que asegure el disfrute del paisaje y la seguridad de los paseantes.

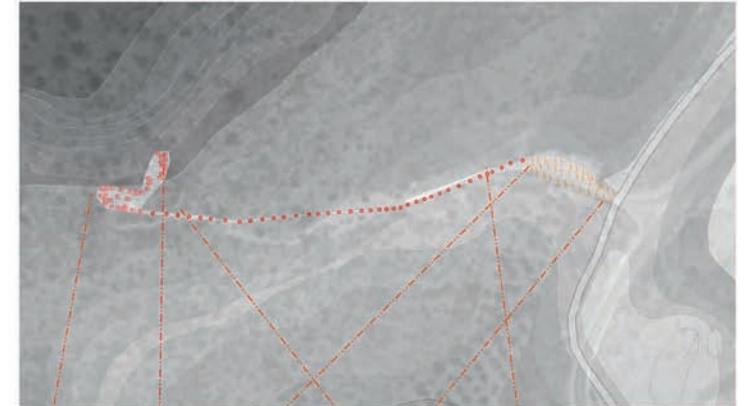


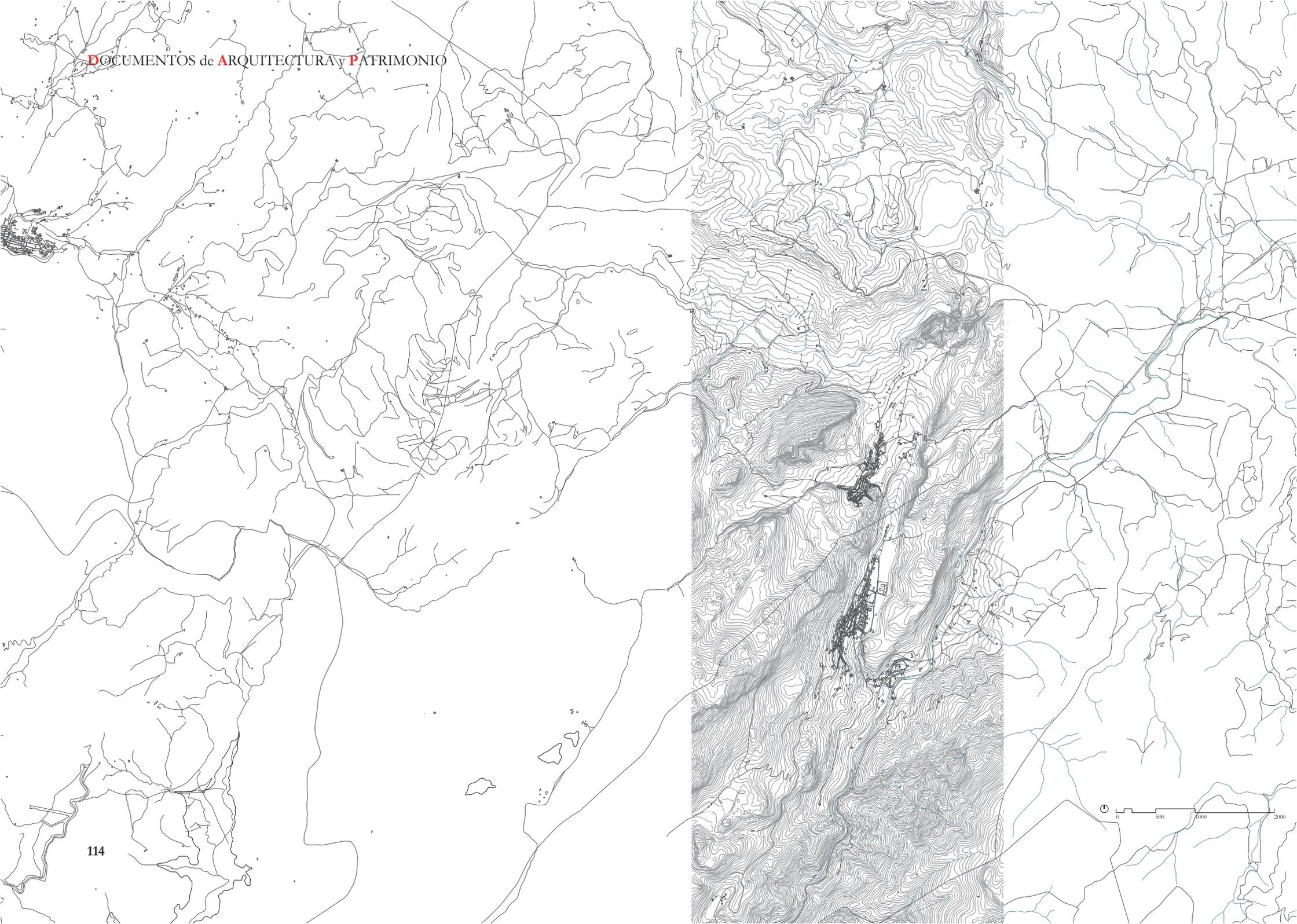
La segunda parte de la intervención se lleva a cabo directamente en las cuevas. La red de conocimiento territorial trazada en el camino se efectúa normalmente durante el día, es por esto que se pretende activar un reconocimiento nocturno de las mismas, enriqueciendo la visita a las mismas.

Cueva de la Pileta: la importancia de las pinturas hace que la cueva reciba numerosos visitantes venidos de todo el mundo, por lo que el control en el acceso y recorrido interior se está viendo fortalecido con objeto de protegerlas. Con esta propuesta, se pretende activar la cueva desde fuera.

Cueva del Gato: la peligrosidad del trazado y la falta de seguridad en el interior de la cueva no permiten una visita libre de la misma. Se propone una rehabilitación del acceso a la cueva y exposiciones nocturnas acompañadas de luces y proyecciones desde el interior.

Para la llegada a los alrededores de las cuevas se disponen sencillas luces led monochromáticas de tonos claros. Para el camino hasta la cueva se disponen estos mismos leds, esta vez de diferentes colores. En las cuevas estas luces florecen, crecen y son capaces de cambiar de color según la época y la hora del día, igual que la naturaleza, con colores fríos en invierno y cálidos en verano.





## Archivo ECP\_En Montejaque-Benaoján

*eDap*

Selección y montaje de Laura Carreño Naranjo / Rosa Estrada López / Pablo Marqués Monsalve

Dentro del Archivo ECP este apartado es una muestra-mosaico del trabajo del curso 2010-2011 de la asignatura de Proyectos II, que se desarrolló en el ámbito Guadiaro-Estación-Montejaque-Benaoján siguiendo dos ejes. El primero bajo los descriptores “La Invención del Soporte. Mapas. Tecnologías de modificación y orientación. Artefactos. Objetos transitables. Capas-realidad”, y el segundo en las líneas “Encuentros en la habitación. Incorporaciones. Repeticiones y Pequeños Placeres. Rupturas y Despliegues”.

Se trató de ejercicios de reconocimiento territorial-sensitivo, donde la identificación y caracterización de situaciones diversas dieron pie a una serie de acciones de intensidad creciente siguiendo el desarrollo del curso académico.

Para esta publicación, nuestra atención se centra en estos reconocimientos por parte de los estudiantes, así como en las estrategias de intervención en el lugar que de ellos se derivaron para resolver las cuestiones proyectuales planteadas durante el curso, dejando de lado los ejercicios y soluciones concretas naturales del carácter de la asignatura.

El carácter de grieta del río Guadaro en el paisaje kárstico y sus áreas más amables, en los entornos de la cueva del Gato y el Barrio de La Estación, propiciaron estrategias para intervenciones leves, estrechamente ligadas al entorno natural.

TRABAJOS EN TORNO AL RÍO GUADIARO



Los conceptos surcan caminos, no existe ni principio ni fin, no existe centro, unas ideas complementan a sus subordinadas, sin importar su posición recíproca. La estructura interna de este rizoma se forma a partir del fractal más sencillo (dos ramificaciones por concepto). Cada camino enmarca distintos enunciados que conforman una primera aproximación al proyecto de arquitectura.



Una lectura real, a través de un ejercicio de borrado y reconstrucción del lugar. Una lectura imaginaria, que relaciona los opuestos, que ordena las ideas, que pretende ser descriptiva e intuitiva.

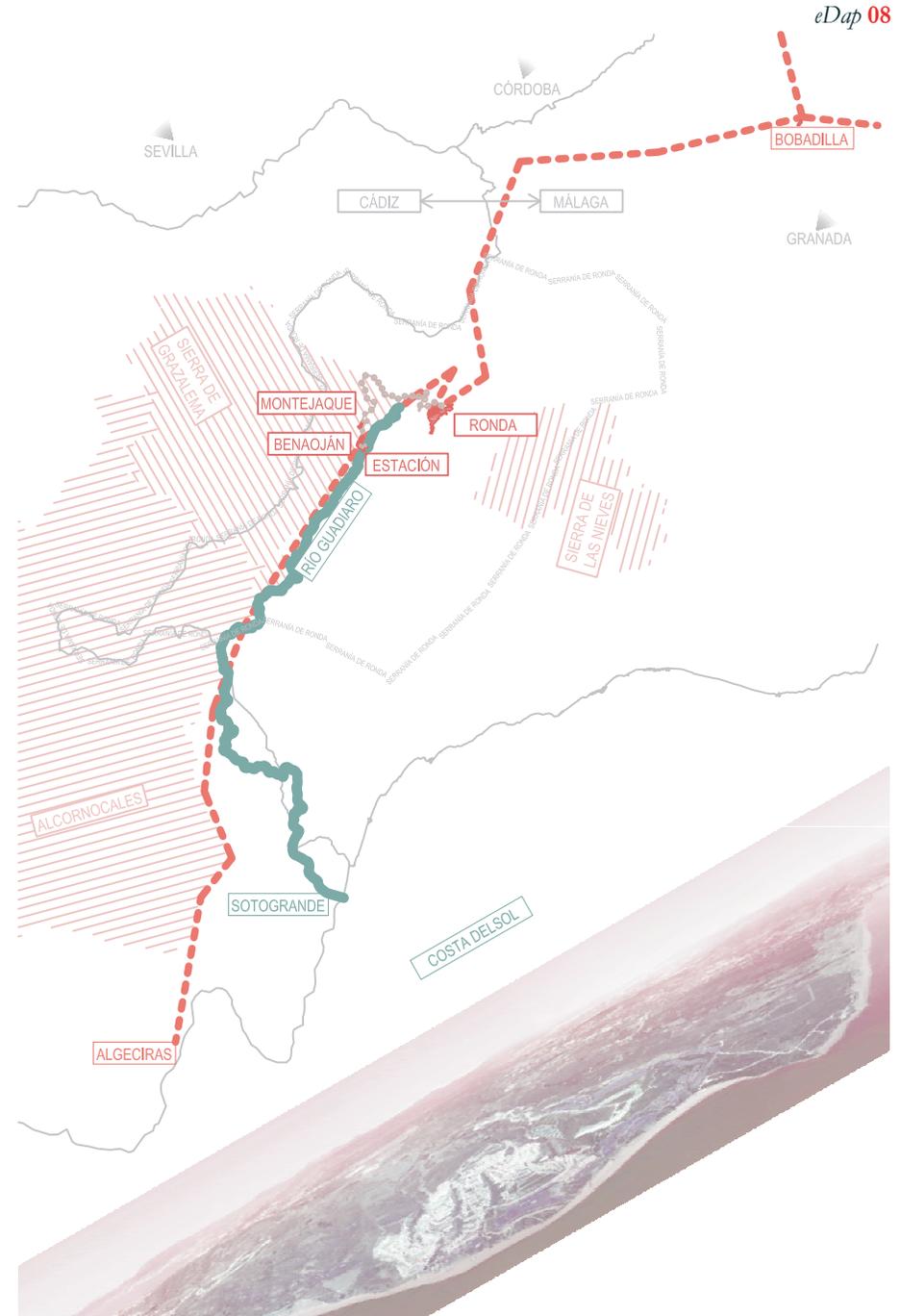


Aquí planteo una primera aproximación al proyecto del curso. Un lugar donde confluyen innumerables peculiaridades. Una mirada desde el lugar a su entorno.

El río Guadiaro, el patrimonio ferroviario, los contrastes entre montaña-campiña, los accesos y recorridos, los espacios naturales... todos ellos mimetizándose con el lugar y creando una mirada sugerente.

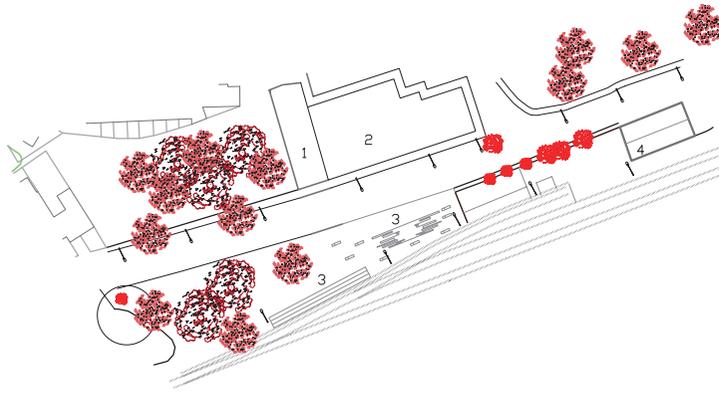
Una primera propuesta de intervención será la creación de un espacio de transición entre lo natural y lo artificial, entendiendo el territorio como punto de apoyo renovable donde adaptarse al paisaje natural.

Será un espacio abierto, sostenible, naturalizado, dedicado a la animación sociocultural, la educación en el ocio y el tiempo libre, y en definitiva actividades recreativas que vinculen más de cerca “al ser humano con el ser humano” y con la naturaleza.



Los diversos ámbitos situaciones presentes en el municipio (el barrio de La Estación abajo y junto al ferrocarril y el río, el abigarrado núcleo urbano y la planicie del polje) sugirieron una gran variedad de propuestas de actuación.

TRABAJOS EN TORNO A BENAQJÁN, EL POLJÉ Y EL FERROCARRIL



El polje será, precisamente, el ámbito global de intervención y ordenación de la presente propuesta, que pretende sustituir la arquitectura de naves industriales abandonadas por un mercado multifuncional y una vivienda para la comunidad propietaria del terreno de plantación y huertos que se propone.

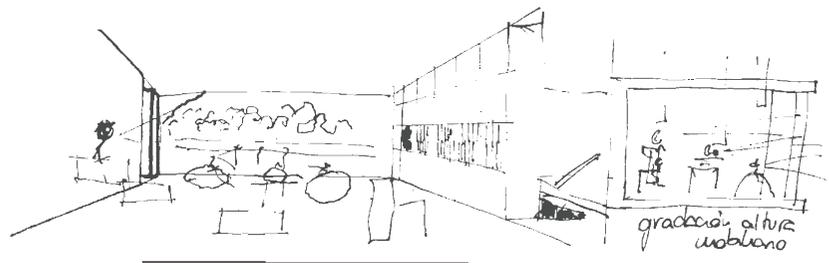
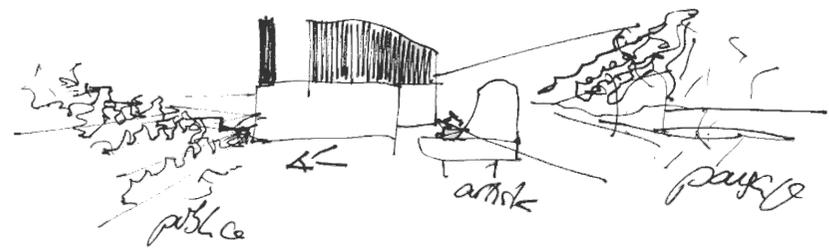
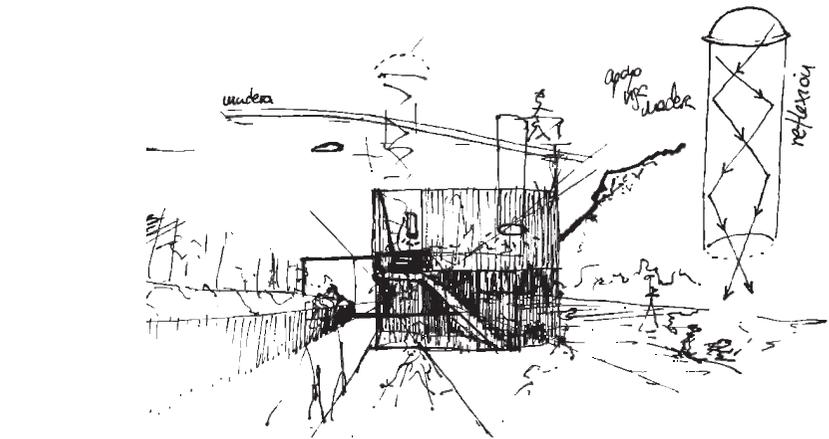
Un estudio previo de las zonas conflictivas del polje de Benaoján nos deja con inquietudes importantes acerca del futuro de esa zona avasallada por el crecimiento del municipio, que ocupa buena parte de estas tierras. Pueden imaginarse diversos modos de intentar responder a esta problemática, pero en este trabajo se busca uno que favorezca a las gentes de la localidad.





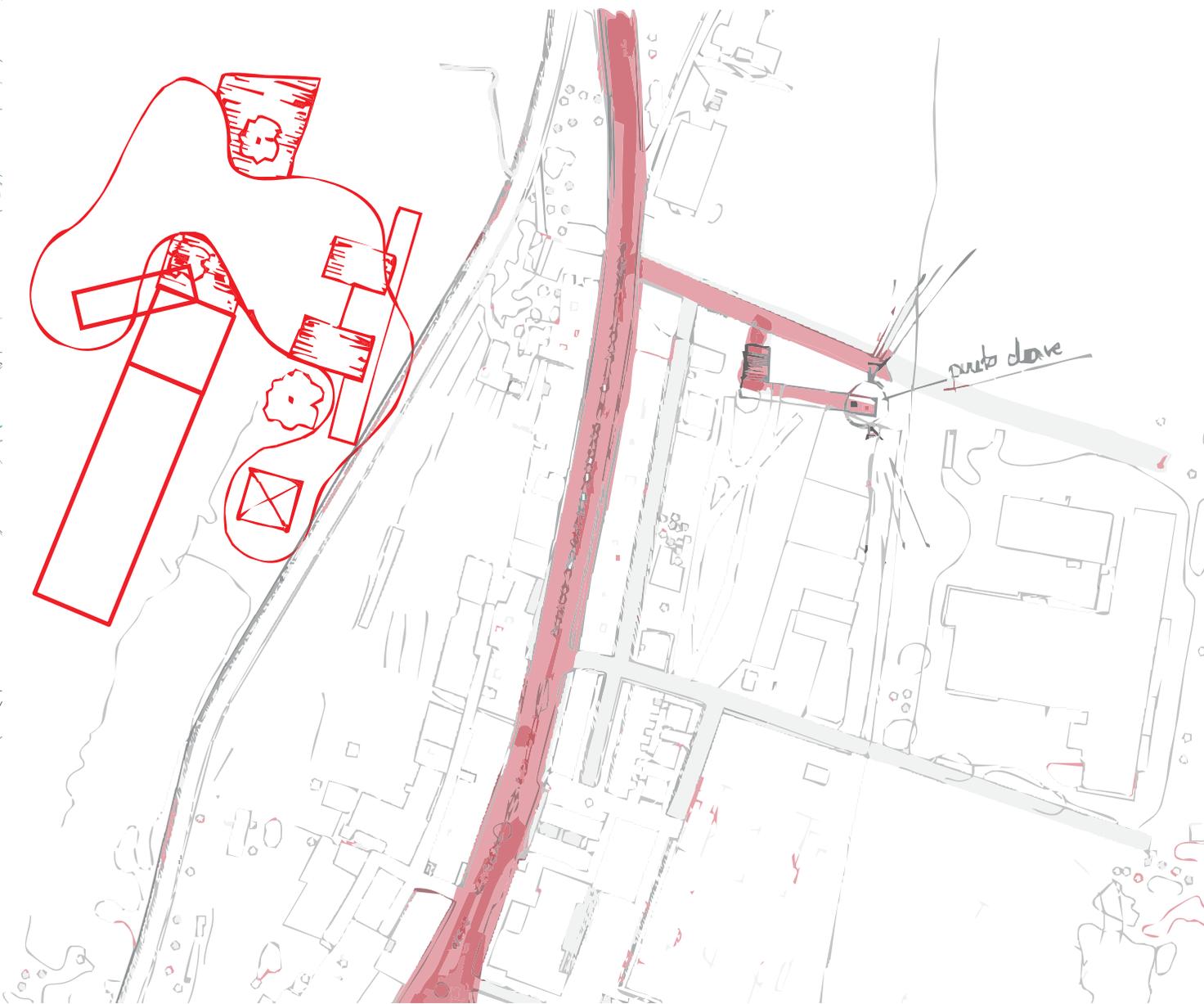
El poljé será, precisamente, el ámbito global de intervención y ordenación de la presente propuesta, que pretende sustituir la arquitectura de naves industriales abandonadas por un mercado multifuncional y una vivienda para la comunidad propietaria del terreno de plantación y huertos que se propone.

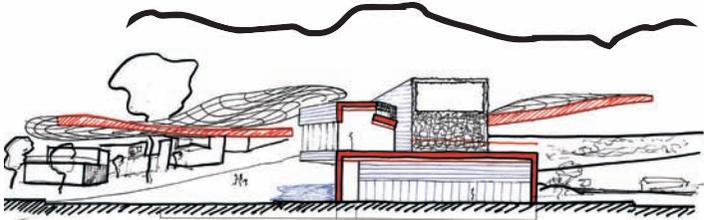
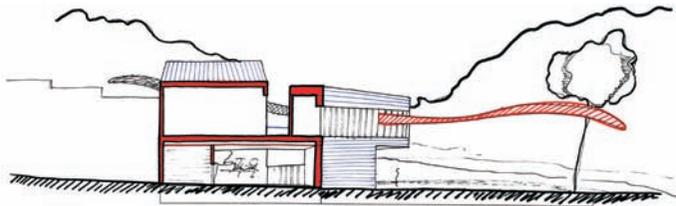
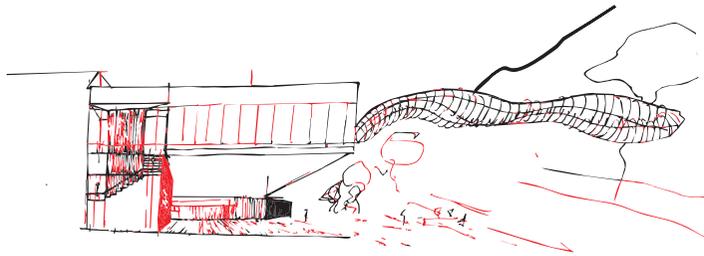
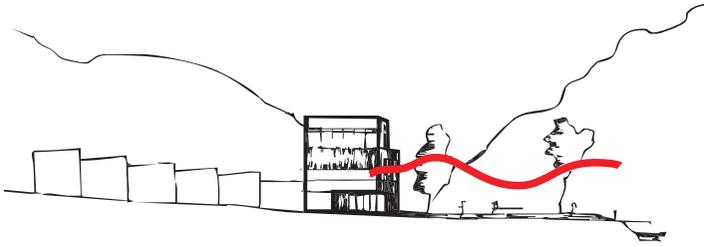
Un estudio previo de las zonas conflictivas del poljé de Benaoján nos deja con inquietudes importantes acerca del futuro de esa zona avasallada por el crecimiento del municipio, que ocupa buena parte de estas tierras. Pueden imaginarse diversos modos de intentar responder a esta problemática, pero en este trabajo se busca un impacto favorable en el territorio mediante la arquitectura y a través de una propuesta que trata de respetar el mal ya producido en el sentido de que se considera impensable una demolición de edificios y, sobre todo, demolición de economía, refiriéndonos a la industria del poljé. Lo que sí es posible es plantear un nuevo modo de aprovechar estas tierras obteniendo una contribución económica y que favorezca a las gentes de la localidad.”



Las propuestas para el ámbito de Montejaque primaron su carácter de mirador al paisaje, planteando soluciones a la accidentada topografía.

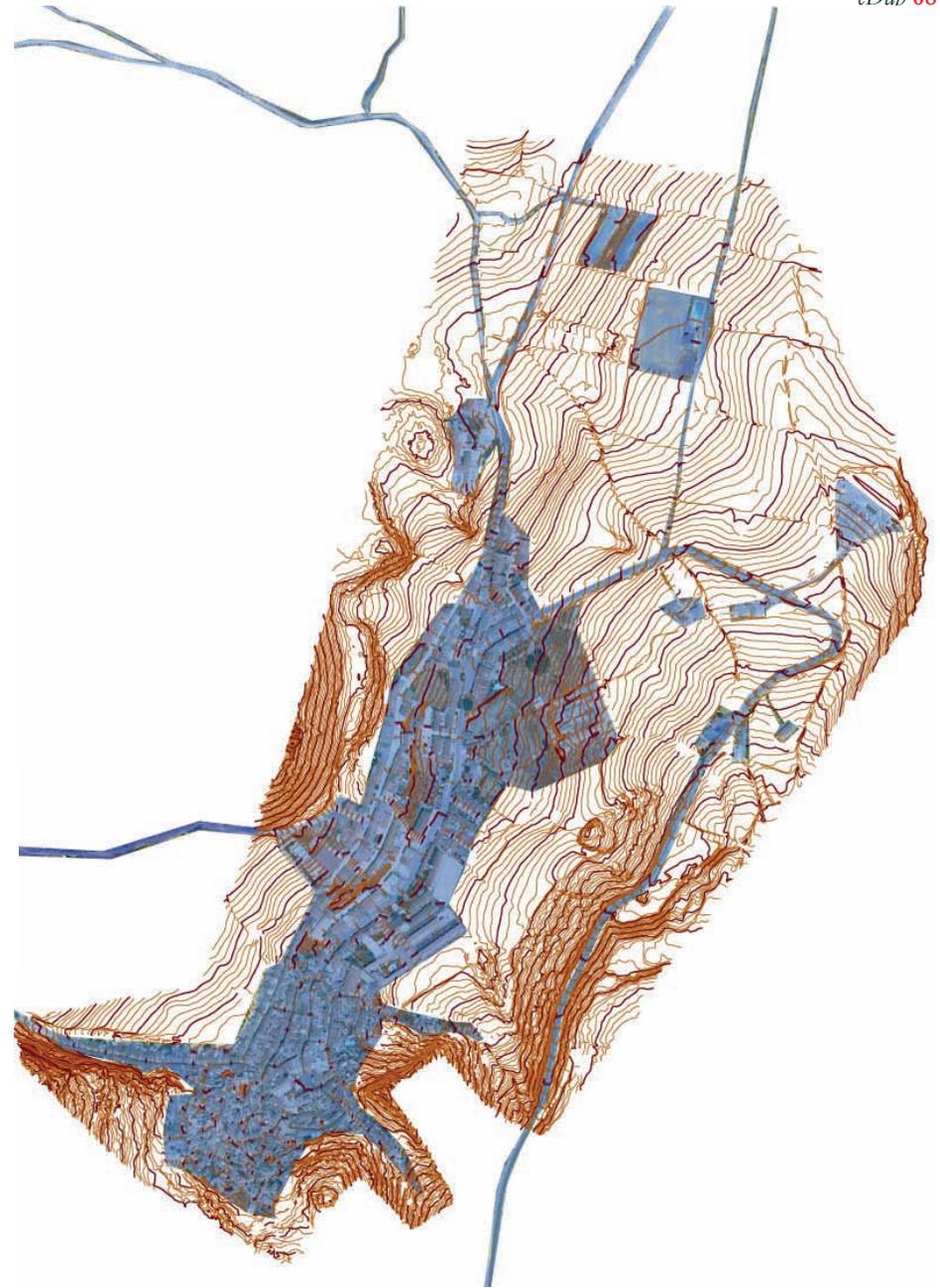
TRABAJOS EN TORNO A MONTEJAQUE





Nos parece interesante enfatizar el paisaje que nos ofrece Montejaque, inundado de roca kárstica y con ello de enormes desniveles, (...) permite abrirse plenamente al paisaje (...) un espacio que se ha pretendido mimetizar con el paisaje, de forma que lo construido no chocara demasiado con el medio e intentara ser respetuoso, dentro de una visión contemporánea.

Al llegar al municipio de Montejaque, hay algo que no puede dejarte indiferente: el paisaje. Un encuentro de la naturaleza y el hombre, un contraste entre la campiña y las formaciones rocosas, un tejido urbano labrado por los años y sus gentes, una línea muy fina entre lo natural y lo urbano, un legado a conservar.



## CRÉDITOS

### Han colaborado en este número

José Joaquín Parra Bañón. Julia Moreno Campos. Lucía Leva Fuentes. Ramón Cao Rondán. Pablos F. Luque Guillén. Luis Machuca Casares. Blanca Machuca Casares. Bruno Degaldo Ramo. Manuel Ramos González (Traducción)

### ETSA de Sevilla

FAP. 2010-2011

Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda / José Enrique López-Canti

Alumnos: G1. García Trigo, Lourdes. Ruíz-Rosso Luna, Mónica. Torres Muñoz, Araceli. Boissier, Elsa. G2. Madueño López, Bárbara. López Martín, Pilar. Salces Ruiz, Adelaida. G3. Leva Fuentes, Lucía. Moreno Campos, Julia. G4. Caravaca Valencia, Irene. Fernández Echevarría, Cristina. G5. Molina Arias, Elisabeth. Moreno Padilla, Enrique. G6. González Maqueda, Joaquín. Jakštonis, Justinas. López Pulido, Mariana. G7. Cereceda Migens, Antonio. Mora Bueno, Manuel. Morán Machuca, Fernando. G8. Gigato Madroñal, Josué. G9. Borges de Vasconcelos, Tacia. Durán Martínez, Sofía. Larrosa Márquez, Ana Cristina. G10. Fernández Muñoz, Domingo. Sánchez Martínez, David. G11. Leiva López, Juan Pedro. G12. Palomo Méndez, Daniel. Puertollano Tracey, Laura Alexi. Tchałvi, Román. G13. Jurado Rodríguez, Gloria. Moral Ortega, Mónica. G14. Carreño Naranjo, Laura. Estrada López, Rosa. G15. Gómez Vidigal, Javier. Onabbi, Badr. Aguilar Hidalgo A. Patricia. G16. González Gil, Nuria. Montero Santacruz, Cristina. Sauci Cano, Juan Francisco. G17. Mejías Rodríguez, Juan José. López Azuela, Esperanza Macarena. G18. Romero Vergara, Guadalupe. Sánchez Gálvez, Andrés. G19. Caravaca Valencia, Irene. Fernández Echevarría, Cristina. G20. García Illescas, Fernando. Martínez Jiménez, David. Ruíz García, David. G21. Román Ríos, Jesús. Román Ríos, Víctor. G22. Figueroa Ramos, Carmen. Rodríguez Álvarez, Elena. G23. Lavado Santos, Esther. Rivero Reynel, Jara María. G24. Martín Guiráldez, María. Sánchez Sánchez, Antonio Alberto. G25. Guerrero, Alba. G26. Morales Meléndez, Rodrigo. Salcedo Trejo, Erika.

### PROYECTOS 2. 2010-2011

Profesores: Juan José Vázquez Avellaneda / José Enrique López-Canti

G1. Caballero Inarejos, Sara. García Trigo, Lourdes. G2a. Delgado Ramo, Bruno. G2b. Surinach Penella, Carlos. G3. Blanco Hernández, María Isabel. Blanco Serrano, Rocío. Campos Bordons, Ana. G4. Cerrada Baena, David. Martín Ceballos, Cristina. Sánchez Balbontín, Jaime. G5. Hernández Pérez, Noelia. Palenzuela Luis, Verónica María. G6. Cruz García, Marta. Díaz Patillas, Diego Rubén. Gutiérrez García, M<sup>a</sup> José. Montero Santa Cruz, Cristina. G8. Chia Carrión, María. Del Viejo Rodas, Laura Virginia. G9. Díez Holgado, Miren Karmele. Domínguez Díaz, Cristina. G10. Cano Gómez, María. G11. Blázquez Pino, Cristina María. Bersabe De La Rosa, Ángela. G12. Uceda Torres, María del Carmen. Snaço Guerrero, Daniel. Ferrera Smanzes, Carolina. G13. De la Flor Herrera, Claudia. Sevilla Monago, Julia. G14. Sánchez Ramírez, Francisco Javier. G15. Herrera Burro, Alejandro. G16. Villalobos del Pozo, Jesús. G18. Polaino Orts, Edgar.

### De las imágenes, planos y fotografías

Portada: Juan Bullón y su hijo Tomás delante de la Cueva de La Pileta. (JVA)

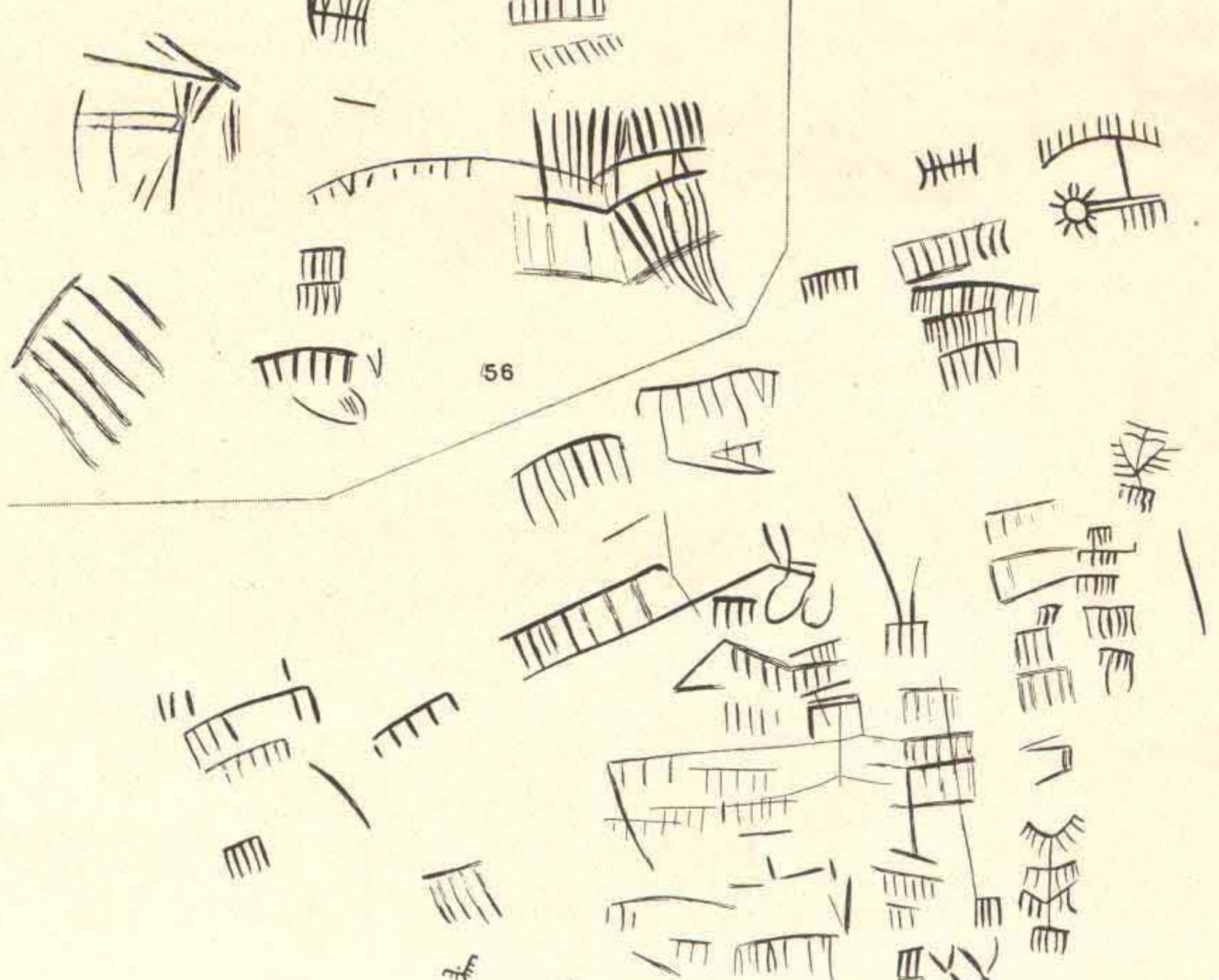
Páginas 1, 7, 93 y 125. Fragmentos de distintas Planchas de *La Pileta a Benaajan* de H. Breuil, H. Obermaier y W. Verner.

En los artículos, según autores.

Abreviaturas utilizadas: /jva/ Juan José Vázquez Avellaneda.







**SEVILLA DICIEMBRE 2015**





**D** O C U M E N T O S d e **A** R Q U I T E C T U R A y **P** A T R I M O N I O