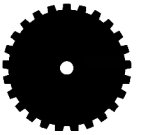


S EMINARIO SOBRE EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO E INDUSTRIAL

6



IMAGENES DE LA INDUSTRIA

PROPAGANDA, REPRESENTACION Y PERCEPCIÓN COMO PATRIMONIO



POLITÉCNICA

E.T.S. ARQUITECTURA /// E.T.S. DE INGENIEROS INDUSTRIALES /// U.P.M.

2019

LA IMAGEN DE LA INDUSTRIA

**VI SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE PATRIMONIO
DE LA ARQUITECTURA Y LA INDUSTRIA**
PROPAGANDA, REPRESENTACIÓN Y PERCEPCIÓN COMO PATRIMONIO

VI Seminario internacional G+I PAI.

Imágenes de la industria

Edita: Aula de Formación: Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico e Industrial.

ISBN: 978-84-09-10223-5

Fecha: 18/03/2019

Diseño y Maquetación: Elena Re / José Gabriel Bernabé / Rafael García

La presente publicación contiene dos tipos de textos diferentes. Aquellos que reflejan una parte de las conferencias invitadas por la coordinación del Seminario del Aula, y de las que se presentan resúmenes y/o textos de variable extensión, y los que son comunicaciones remitidas según las condiciones de su "Call for papers" y que fueron evaluados por pares ciegos en un doble filtro -tanto en sus resúmenes como en su texto definitivo- por el Comité Científico, aprobados y presentados públicamente. Dentro de estas se indican también las que resultaron premiadas en la Convocatoria del V Premio del Aula G+I_PAÍ a las comunicaciones de mayor calidad científico-técnica y que fueron específicamente evaluados por un tribunal establecido al efecto. El premio y los dos accésits concedidos se reflejan en nota al final de cada uno de los textos correspondientes.

ÍNDICE

Introducción	1
Programa de conferencias	7
Conferencias publicadas	11
Comunicaciones	89
Sesión 01	
Interacción y procesos urbanos en la evolución de la industria textil de Puebla <i>José Eduardo Carranza Luna, María Teresa Ventura Rodríguez, Romary Emireth Asención Ramiro</i>	91
Boetticher y Martini: dos ejemplos de implantación industrial en el Territorio <i>María José Bruno Aniorte</i>	115
Ornamento y razón. Simbología en la arquitectura fabril de Heinrich Gentz y Peter Behrens <i>María Dolores Montoro Rodríguez</i>	143
Arte de acción para revitalizar el patrimonio industrial arquitectónico obsolecente del Gran Bilbao <i>Alberto Salcedo Fernández</i>	159
De “piedras viajeras” a “miracolo della tecnica”. La (re)construcción de la imagen de las empresas hidroeléctricas en España e Italia <i>Irene Ruiz Bazán, Chiara Lucia Maria Occelli</i>	179
Sesión 02	
La compañía Meletti. Entre un café histórico y propaganda <i>M. Elena Castore</i>	203
El paisaje social creado por la implantación de grandes factorías. El caso de Cristalería Española en Azuqueca de Henares <i>Miriam Martín Díaz, Enrique Castaño Perea</i>	227
Creación de un Parque Minero como imagen de Patrimonio Industrial finalizada la actividad extractiva: ejemplo del MWINAS (Andorra). Teruel <i>Antonio Pizarro Losilla</i>	245
Intervención patrimonial: la expresividad del material como valor conceptual <i>Guillermo Casado López</i>	269
Una fábrica como equipamiento; la voluntad de distinción de la Fábrica de Papel de Seguridad de Burgos, 1944-1953 <i>Luis Santos y Ganges</i>	287

Sesión 03

La+10:22 Fábrica de Tabacos de Madrid desde Gonzalo Bilbao a Borondo: Arte es símbolo y superficie
Ana Tinajero Cabrera 307

Prestigio, glamour y producción: la imagen de la empresa Perfumería GAL, S.A., en los medios de publicidad
Ángeles Layuno Rosas, Júlia Cristina Pereira de Faria 331

Cambio de percepción del patrimonio industrial y minero Catalán: la contribución del stmNACTEC
Andri Tsiouti, Kyra Romero Branchadell 355

La significación coyuntural de la expresión del patrimonio arquitectónico en el membrete fabril
Francesc Ribot Puntí 377

La imagen de la industria de la construcción en las revistas de arquitectura españolas de la década de 1930
Paolo Sustersic 401

Los modelos encontrados. Ready-made y la estética de la descontextualización en los modelos para la fundición de Altos Hornos de Vizcaya
Javier Fernández Vázquez 429

Sesión 04

La divulgación industrial en Holanda tras la Segunda Guerra Mundial. El caso de The Way Ahead
Rafael García García 451

Interacciones urbanas y representación industrial. La imagen de la arquitectura agroindustrial decimonónica del Marco del jerez
José-Manuel Aladro-Prieto, María Murillo-Romero, José Peral-López 469

La Relación entre el Arte Urbano y el Patrimonio Industrial en Pelotas, RS, Brasil. El paisaje transformado
Rita Patron, Larissa Patron, Fernando Sincero Jr. 491

Aristráin Villaverde, el menguante legado industrial del desarrollismo frente a la especulación en el sur de Madrid
Miguel Ángel Ajuriaguerra, Laura Inés Braojos Bueno, Alejandro López Parejo 509

El diario Informaciones, la desconocida obra de Luis Gutiérrez Soto. Transformaciones y destrucción en la imagen de un periódico
Armando Valenzuela Moyano 537

Ideas y artefactos: sobre la construcción icónica de Yacimientos Petrolíferos Fiscales YPF. Legado material y semiótico
Javier De Ponti, Laura Fuertes 563

Conclusiones 587

Interacciones urbanas y representación industrial

La imagen de la arquitectura agro- industrial decimonónica del Marco del jerez

José-Manuel Aladro-Prieto, María Murillo-Romero, José Peral-López

José-Manuel Aladro-Prieto. Doctor arquitecto (2012). Profesor Contratado Doctor, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, ETS de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Grupo HUM700: Patrimonio y desarrollo territorial en Andalucía. Actividad investigadora centrada en la arquitectura y el paisaje industrial vitivinícola. Tesis sobre la “Ciudad-bodega” premiada por la Fundación Patrimonio Industrial en Andalucía, 2011-12, y CO de Arquitectos de Cádiz, 2012-13. (aladroprieto@us.es)

María Murillo-Romero. Arquitecta por la Universidad de Sevilla (2014). Máster Oficial en Rehabilitación y Gestión del Patrimonio construido, Universidad del País Vasco, 2016. Estudiante de doctorado, Universidad del País Vasco. Tesis doctoral sobre el paisaje urbano del vino de El Puerto de Santa María. (mariamurilloromero@gmail.com)

José Peral-López. Doctor arquitecto (2016). Docente desde hace 20 años, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, ETS de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Grupo HUM700: Patrimonio y desarrollo territorial en Andalucía. Actividad profesional en la Fundación Caja Madrid (2004-06), IAPH (2007-08) y Dom. Gral. Bienes Culturales de Andalucía (2009-12). Comisario de la Exposición “Guadalquivir: mapas y relatos de un Río. Imagen y mirada”, 2018. (jperal@us.es)

Marzo de 2019

Urban interactions and industrial icons

The image of agroindustrial nineteenth-century architecture in the sherry origin denomination area

ABSTRACT

The sherry origin denomination area (El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda and Jerez de la Frontera as capital) would become an extraordinary economic emporium thanks to the wine business in the middle of the nineteenth century. At the end of the century the cities of the sherry wine had been transformed based on the wineries constructions. This specific industrial typology would redefine the urban center and it would build the first historic outskirts.

Throughout these decades the image of wine architecture evolve independently of constructive or functional factors, even typological, which would be maintained with great stability. The interaction between the urban center and the industrial building will be the determining factor in the aesthetic evolution of the wineries. In those decades we also find some symbolic matter with the will to generate company image throughout the construction of the wineries. Stylistic issues will have little impact on the architecture of the wineries, which is why they are incorporated in a fragmented way. This incorporation is difficult to place in the eclectic global context of the winery society.

This evolution, which has the functional and unornamented architecture of the first large wineries as its starting point, will focus its efforts on the progressive increase of the attention given to the aesthetics of the winery, mainly in the urban facades of these constructions. This facade will be the generator element of the scenography of the winery-city. Urban and corporate image will be merged in the winery facade, becoming this elements of business representation in prints, labels and advertising maps. The commercial projection of some companies will be associated to the diffusion of the urban image of the industry.

KEY WORDS

Industrial architecture, industrial heritage, sherry wine, wineries.

RESUMEN

El Marco del vino de jerez (El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda y Jerez de la Frontera como capital oficiosa) se convertiría a mediados del siglo XIX en un extraordinario emporio económico gracias al negocio del vino. A finales de siglo las ciudades del jerez se habían transformado sobre la base de una ingente construcción bodeguera. Una específica tipología industrial que redefiniría el interior urbano y construiría la primera periferia histórica.

A lo largo de estas décadas la imagen de la arquitectura del vino evolucionaría independientemente de factores constructivos o funcionales, incluso tipológicos, que se mantendrían con gran estabilidad. La interacción entre el hecho urbano y la edificación industrial será el factor determinante en la evolución estética de la bodega. Tampoco pueden desestimarse en las últimas décadas cuestiones simbólicas asociadas a la voluntad de generar imagen de empresa a través de la propia construcción. Escasas repercusiones tendrán, sin embargo, las cuestiones estilísticas, que se incorporan de forma fragmentaria a la arquitectura bodeguera, cuya adscripción resulta difícilmente adjudicable en un contexto global ecléctico como en el que se desenvuelve la sociedad bodeguera.

Esta evolución, que tiene como punto de partida la utilitaria y desornamentada arquitectura de las primeras grandes bodegas, va a concentrar sus esfuerzos en el aumento progresivo de la atención prestada a la estética de la bodega, fundamentalmente en las fachadas urbanas de estas construcciones. Fachada que será elemento generador de la escenografía de la ciudad-bodega, independientemente, incluso formalmente evidenciado, del restante organismo arquitectónico. Frente urbano e imagen empresarial se fundirán en la fachada bodeguera, convirtiéndose esta en elemento de representación empresarial en grabados, etiquetas y cartografías publicitarias. La proyección comercial de la firma quedará en ocasiones asociadas a la difusión de la imagen urbana de la propia industria.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura industrial, patrimonio industrial, vino de Jerez, bodegas.

En el Marco del Jerez, en los dos cuartos centrales del siglo XIX, la producción y comercio del vino generó uno de los fenómenos económico más expresivo de lo que ha sido considerada como la cara oculta de la industrialización española. Una agroindustria basada en la exportación que se situaría a la cabeza del comercio exterior nacional. Una actividad soportada sobre una amplia nómina de edificaciones vinateras que constituyen uno de los conjuntos industriales más singulares de la arquitectura española. La imbricación de estas instalaciones bodegueras en la trama de las principales ciudades del Marco daría lugar a un modelo diferenciado de ciudad industrial, la “ciudad bodega”¹, en la que la propia estructura urbana quedaría transformada en una factoría industrial en sí misma. Jerez de la Frontera, principal centro bodeguero y capital industrial del Marco, será referente principal, que no único, del análisis abordado en este texto.

EL LENGUAJE DE LO INDUSTRIAL

Dejando a un lado las grandes realizaciones áulicas del siglo XVIII, en las primeras etapas de la era industrial va a quedar patente una marcada despreocupación por el carácter arquitectónico de los edificios industriales. En los primeros momentos la atención habría de centrarse necesariamente en la definición de la construcción industrial como elemento funcional, considerada la edificación “cada vez menos en las connotaciones simbólicas y representativas a confiar en un signo arquitectónico, y cada vez más en sus aspectos instrumentales” (Selvafolta 1985, 56).

En este proceso, la imagen de la primera industria es la del anonimato, la de la arquitectura sin arquitectos, la del utilitarismo inmemorial de las construcciones preindustriales de estancias, molinos, y almazaras. La adecuación funcional y la economía de medios formales y simbólicos implica-

¹ Esta comunicación se integra en la investigación que condujo a la tesis doctoral referenciada en Aladro-Prieto, J.M. (2012).

ban en estos primeros momentos renunciar a la tentación de hacer ostentación del poder económico con costosas arquitecturas de prestigio. Esto lo expresaba así de contundentemente J. A. Chaptal en 1819: “Por lo que se refiere a las fábricas solo hay un tipo de lujo que se puede permitir: el de las mejoras... La imaginación impetuosa del artista debe ser moderada por la sabiduría del administrador” (Selvafolta 1985, 56).

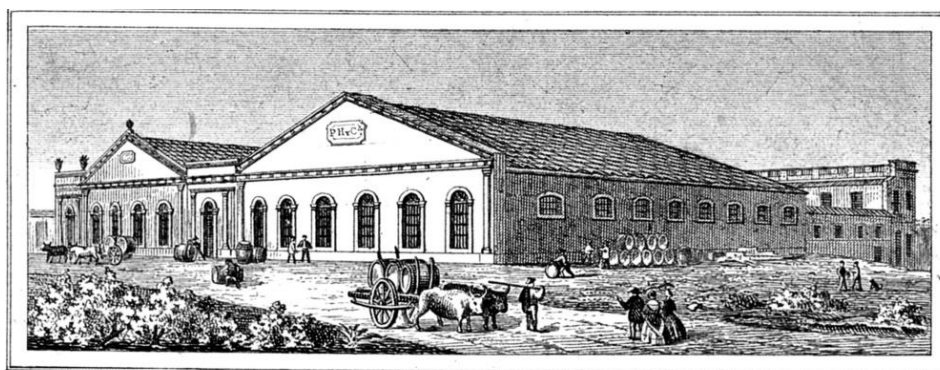
Superados los primeros momentos de generación de la arquitectura industrial, alcanzado y consolidado el prototipo funcional, se vuelve a “prestar atención a los signos que confieren representatividad al edificio... Una vez elaborado el prototipo tecnológico se recomponía mediante la asociación con la arquitectura tradicional. Una asociación en la que esta iría tomando un cada vez mayor protagonismo” (Hernando 1989, 359).

El cambio de mentalidad respecto al carácter de la arquitectura industrial tendría lugar en la segunda mitad del XIX. Este cambio habría de derivar de una suma de factores de orígenes diversos. La cada vez mayor presencia de la arquitectura de hierro y su condición monumental, el auge económico, la nueva mentalidad de la empresa, la condición urbana de las industrias y la aparición de un mercado más competitivo son algunos de los factores que conducen a que a finales del siglo se produzca una clara renovación estética de los edificios industriales (Aguilar Civera 1998, 191). Esta renovación conlleva la recomposición parcial de la relación con la arquitectura tradicional y la incorporación al prototipo funcional de elementos lingüísticos procedentes del amplio repertorio de la arquitectura ecléctica y los lenguajes históricos: clasicismos, neogótico, neoislámicos, etc.

Es sobre todo a partir de los años setenta cuando es posible reconocer de forma clara un cambio en la política empresarial, una nueva preocupación estética por la arquitectura industrial. Este cambio tendrá además lugar en el interior de la propia estrategia capitalista. En una sociedad competitiva la venta de la imagen comienza a ser fundamental. El mayor gasto que supone proporcionar una estética adecuada a la estructura industrial se considera ahora una inversión. La estética es considerada también un valor comercial, pero además en numerosas ocasiones la imagen de la edificación quedará intrínsecamente unida a la publicidad de la firma a la cual sirve de soporte. Murales cerámicos y letreros con el nombre de la empresa o del producto se incorporan a las fachadas de talleres y fábricas como elementos principales de su repertorio ornamental.

En buena medida las bodegas jerezanas van a ser partícipes de lo anteriormente desgranado de forma genérica. Tras las complejas décadas del siglo, el negocio iniciaría un desconocido ascenso en los años 30 que tras un cierto paréntesis a mediados de los cuarenta se retomaría con mayor vigor hasta alcanzar sus máximos valores de precio en 1866 y de venta en

1873. En estas escasas décadas en las construcciones del vino es posible reconocer una clara evolución de la condición estética desde los cascos de finales de siglo XVIII, próximos a la imagen de un almacén o granero, hasta las bodegas de los años 70, que llegan a incorporar elaborados elementos ornamentales en fachada y complejas composiciones parietales. Sin lugar a duda esta preocupación estética corre paralela a la construcción identitaria de la firma bodeguera que, dentro de la feroz competencia de las últimas décadas del XIX, apoya parte de su promoción publicitaria en la exhibición de aparatosas y en ocasiones desmesurados almacenes de crianza o exportación. Estas exuberantes instalaciones se convertirían en muchos casos en emblemas de las firmas vinateras, siendo representadas en etiquetas, folletos y planos comerciales (figura 1).



B O D E G A
de los S^{res}. POLAK HERMANOS Y C^A.
JEREZ.

Figura 1. Imagen publicitaria de Bodegas Polak Hermanos (Saldaña Trigo, Repeto Prieto 2009, 20).

Sin embargo, a pesar de estos paralelismos, son también muy importantes los factores de divergencia existentes en el caso jerezano. Cronológicamente hemos ubicado la aparición decidida de una preocupación estética en la industria en torno a los años 70. En ese momento el jerez vive una etapa de explosión exportadora que, sin embargo, es el preludio de la profunda crisis que abatirá al sector en la siguiente década. Es decir, los avances decididos de la estética industrial se producen cuando la empresa jerezana ha construido la mayor parte de su parque inmobiliario y ha perdido toda la capacidad económica de generar nuevos modelos. A esta crisis económica se le unirá la sociológica provocada por la progresiva desaparición de aquella burguesía innovadora, que se ha ido aristocratizando real y simbólicamente. El cambio de siglo serán décadas de crisis y atonía que impedirían cualquier renovación. Sólo la transformación del sector en la segunda mitad del XX conduciría a la aparición de nuevos modelos y a la incorporación definitiva de los materiales industriales.

A esta circunstancia cronológica se suman otras cuestiones divergentes de índole constructivo estructural. Se ha expuesto que la evolución de la arquitectura industrial se produce apoyada en la incorporación de nuevos materiales y tecnologías constructivas, en las que el hierro desempeña un papel fundamental. Estos nuevos materiales, especialmente el hierro, resultaban difíciles de incorporar a la edificación bodeguera, e incluso innecesarios. Las bodegas como contenedores deben proporcionar al vino las condiciones higrotérmicas adecuadas para su correcta crianza. Exigencia que estaba bien resuelta con los materiales y espesores tradicionales, que no era fácil de sustituir con la tecnología del hierro, especialmente no cabía hacerlo aligerando muro y permeabilizando las fachadas; eso carecía de toda funcionalidad enológica. La arquitectura del hierro no sería por ello más que una anécdota en el Marco del jerez. La construcción bodeguera tecnológicamente permanecerá en una posición intermedia, directamente imbricada en la tradición preindustrial, posteriormente codificada y normalizada conforme a procesos productivos modernos, pero carente del avance que proporcionaría la nueva construcción.

RELATIVISMO LINGÜÍSTICO Y ECLECTICISMO FRAGMENTARIO

En toda Europa son innumerables los ejemplos industriales que incorporan, en ocasiones rozando la excentricidad, los lenguajes históricos sobre las fachadas fabriles. En Inglaterra, en 1863, Titus Salt construye la fábrica de Alpaca de Saltaire en neogótico. La obra sería considerada por sus coetáneos como una de las maravillas del mundo. En España, la fábrica de mayólicas de Valdecabres, en Manises, fundada en 1885, reproduce detalles y elementos que imitan el gótico de la lonja de Valencia (Aguilar Civera 1998, 191-193).

Dentro de este marco internacional, en Jerez la incorporación decidida de elementos lingüísticos de extracción culta va a tener lugar antes de mediados de siglo. Las primeras bodegas, en la transición entre las dos centurias, recibirían el mismo tratamiento formal y estético que se otorgaba a almacenes, estancias u otros tipos de establecimientos industriales. Sin embargo, en los años treinta encontramos ya un conjunto de grandes inmuebles (figura 2), de seis o más naves, que incorporan de forma desinhibida estilemas extraídos de la arquitectura culta, básicamente clasicistas: frontones, portadas, pilastras, ...

La problemática real a la que se enfrentarán arquitectos y maestros jerezanos será someter a “estilo” un modelo funcionalmente muy definido, constructiva, dimensional y volumétricamente. Un volumen construido cuyo dispositivo estructural está directamente condicionado por la misión funcional y sometido a una métrica predeterminada. Invariablemente, a lo

largo de todo el siglo XIX, los pilares de las bodegas se disponen entre sí a una distancia que se mueven en ambas direcciones entre los cinco y seis metros. Evidentemente este sistema determina directamente la modulación de los huecos laterales y frontales y limita por tanto las posibilidades compositivas.

La historiografía tradicional, también las últimas aportaciones, establecen la condición clasicista o neoclásica de las construcciones bodegueras (Cirici Narváez 1996, 201-202; Aroca Vicenti 2007, 146). Ciertamente es que, aunque hasta finales del XVIII no es posible hablar en Jerez de neoclasicismo, sí estará presente en la ciudad, al menos en su vertiente más academicista, durante los dos primeros tercios del siguiente siglo. Por tanto, la arquitectura neoclásica jerezana va desarrollarse en paralelo a la gran producción de bodegas decimonónicas. No es tampoco menos cierto que los arquitectos neoclásicos, como el interesante José de Vargas, serán algunos de los responsables de la construcción de bodegas a principios de siglo. Sin embargo, y a pesar de lo anterior, creemos que es aventurado calificar a las bodegas jerezanas como edificios neoclásicos, o de estilo neoclásico. Más certero nos resulta considerar estas construcciones como “clásicas”, atendiendo a la acepción reduccionista que de este término hace Summerson: “Un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario arquitectónico del mundo antiguo, del mundo clásico” (Summerson 1984, 10).

Desde la descripción enunciada que, como el propio autor aclara, nos permite reconocer el “uniforme” que visten los edificios llamados clásicos, pero no nos dice nada de la esencia del clasicismo, sí es posible hablar de clasicidad en la arquitectura bodeguera. En cuanto que los elementos lingüísticos que se irán incorporando a lo largo del siglo serán preferentemente, o casi en exclusiva, propios del vocabulario del mundo antiguo: frontones cornisas, pilastras, zócalos,

Dicho lo anterior y al margen de cuestiones de lenguaje, el clasicismo de la arquitectura bodeguera estriba fundamentalmente en su condición deudora de sus cualidades esenciales: orden, equilibrio, horizontalidad o simetría. Deudora por tanto del carácter clásico tal como éste término va a entenderse desde la reflexión arquitectónica a partir de las obras teóricas de Quatremère de Quincy (Solá Morales 2003, 19). Términos como los señalados de orden, equilibrio, o armonía, componentes entre otros del carácter clásico, resultaban adecuados a la racionalidad constructiva y funcional de la edificación bodeguera.

A partir de estas premisas iniciales entendemos que difícilmente podemos hablar de estilística, de adscripción de las bodegas a uno u otro estilo archi-

tectónico. Más allá del carácter clásico enunciado, solo es posible establecer la ascendencia lingüística o estilística de los objetos concretos que constituyen en cada ejemplo la imagen bodeguera: portadas, ventanales, rejas, etc.

Tomando como punto de partida la utilitaria y desornamentada arquitectura de las primeras grandes bodegas, es posible reconocer una secuencia evolutiva en la generación formal de las edificaciones vinateras. Un proceso de incorporación progresiva de elementos ornamentales, focalizados fundamentalmente sobre las fachadas de carácter urbano, que ya están presentes en los años 30 y que se densifican progresivamente hasta los años 60 y 70 (Barros Caneda 2001, 225). Este proceso de enriquecimiento lingüístico conlleva también en líneas generales una mayor figuración de los elementos del lenguaje. Las simplificadas pilastras y molduraciones de algunas construcciones de los años 30 (figura 2), dan paso a elaborados capiteles, molduras denticuladas y pilastras acanaladas tres décadas después (figura 3). Una mayor atención a los recursos estilísticos que se produce en paralelo al enriquecimiento epitelial del edificio, recibiendo el propio muro tratamientos de mayor plasticidad.



Figura 2. Bodega en Calle Cartuja, Jerez, 1836 (Autor).

Figura 3. Bodegas Díez Hermanos, Calle Madre de Dios, Jerez, 1866/68 (Autor).

En este mismo proceso va a quedar evidenciada la fragmentación sufrida en su evolución por el objeto arquitectónico. La fachada urbana, principal receptora de los elementos plásticos, se desgaja formalmente del resto del organismo para transformarse en telón urbano, constituyéndose en protagonista principal de la escenografía de la “ciudad bodega. La preocupación

formal reconocible en ciertas bodegas pioneras, se ha trasladado a partir de los años cincuenta a la construcción de la escena urbana. De esta fragmentación surgirá la estructura compositiva más característica de la bodeguería jerezana, aquella que caracteriza de “frente templario” clásico una de las fachadas menores del edificio.

El modelo templario, cuyos primeros ensayos se producen en los primeros años treinta, va a quedar fijado definitivamente a principios de los cincuenta. La composición parte de la interpretación a modo de frontón clásico del espacio triangular generado bajo la cubierta a dos aguas. A esto se sumará posteriormente la modulación y verticalización del muro y huecos del basamento inferior (figura 4), culminándose con la incorporación de un orden apilastrado a finales de los sesenta (figura 5). Esta estructura compositiva, quizás la más repetida, seguro la más codificada, aporta un tema, tan profundo como evidente, de resimbolización monumental y sacra de la industria.



Figura 4. Bodega Dios Baco, calle Medina, Jerez 1848 (Autor).

Figura 5. Bodega Rodrigo Ruiz, calle Lechugas, Jerez, 1873 (Autor).

Sobre esta escueta formalización bodeguera, los recursos estilísticos van a concentrarse en la escasa nómina de elementos que definen su imagen: líneas de cornisas y vanos: ventanas y puertas. Episodios ornamentales que en general se asumen con una desprejuiciada actitud ecléctica, incorporándose en el mismo proyecto opciones formales de procedencias dispares.

En la configuración formal de los complejos bodegueros adquirirán una especial relevancia las portadas. Aroca las considera los elementos donde el clasicismo se muestra más depurado (Aroca Vicenti 2007, 151). Aunque esto no sea siempre cierto, sí que constituyen el conjunto más formalista y plástico de toda la imaginería bodeguera, donde el vocabulario clásico adquiere mayor densidad: pilastras pareadas, almohadillados, frisos con triglifos y metopas, molduras voladas, etc.

La amplia nómina de portadas conocidas recorre prácticamente todo el arco temporal entre los años treinta y los setenta, con al menos un ejemplo

posiblemente anterior a 1800. En esta secuencia no parece reconocerse un proceso de monumentalización progresiva, reiterándose esquemas y dimensiones muy semejantes en los años treinta, sesenta o setenta. A pesar de la existencia de ejemplos tempranos, este elemento desaparece casi por completo en las obras de los años 40 y 50. La difusión de este aparato urbano será por tanto mayor en los años sesenta y setenta, lógicamente en paralelo a la gran eclosión de ventas y precios que tendrá lugar en estos años.

El esquema compositivo básico de todas estas portadas es del arco de triunfo de un sólo ojo: un arco de medio punto enmarcado entre un entablamento y pilastras laterales, habitualmente dobles, y en ocasiones cubierto con frontón. Símbolos arquitectónicos del nuevo orden triunfante de la burguesía industrial, estos arcos de triunfo son empleados a menudo como estandarte donde exhibir hacia la escena urbana las enseñas empresariales: fechas, nombres o escudos.



Figura 6. Izquierda, Bodega la Plazuela, Plaza de la Serrana, Jerez, 1836. Derecha, Bodega en calle Pajarete, mediados siglo XIX (Autor).

No todos los elementos formales incorporados a la arquitectura bodeguera en el XIX cuentan con idéntico pedigrí clásico, siendo claramente reconocibles otras ascendencias estilísticas. En 1845, el arquitecto Balbino Marrón, de formación académica, plantea, en un proyecto para González Byass² unos huecos de arcos de medio punto que apoyan en simplificados capiteles y molduradas baquetones a modo de jambas. Si bien una adscripción

² Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (AMJF); Libro de protocolo municipal (Lpm), tomo 11, año 1845, cabildo 29 de mayo. Bodega en calle de la Rosa. 480

estilística de este elemento parecería voluntariosa, la propuesta en cualquier caso está más próxima a una simplificación neorrománica que a los cánones clásicos.

Otros elementos sin embargo releen de forma más evidente estilemas neogóticos en ventanas y puertas, siendo esta referencia estilística la más habitual fuera del vocabulario clásico. También para González Byass se proyectaría en 1853 todo un frente bodeguero de huecos conopiales (figura 7). En el otro gran complejo de los años 70, Bodegas Misa, el torreón por el cual accedía al complejo el ferrocarril urbano, que al menos a finales de esa década estaba construida, se decoraba con ventanas apuntadas que convivían en el mismo plano compositivo con el gran arco de medio punto inferior (figura 8). En El Puerto de Santa María, en la bodega La Palma de Osborne de 1869³, para la formalización de las ventanas se recurre igualmente a estilemas neogóticos. Por último, en 1873, un autor desconocido presenta un extravagante proyecto supuestamente neogótico. Una amplia bodega de cuatro naves con unos destartalados vanos apuntados que, junto al óculo del frontón, reciben un tratamiento semejante al de las vidrieras góticas (Aroca Vicenti 2007, 153). Ejemplos todos estos de ejercicios de lenguaje, más o menos afortunados, pero más próximos en cualquier caso a un catálogo de objetos exóticos que a planteamientos compositivos propios de un auténtico revival gótico.

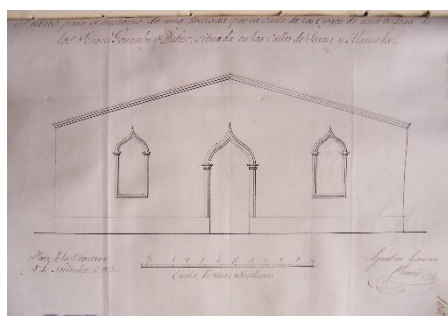


Figura 7. "Plano para el trastorno de una fachada por la C. de los Ciegos de una bodega de los Señores G. y B. situada en las calles de Pavón y Alameda". Agustín García, 1853 (AMJF; Lpm. t. 55, 1853, folio 100).

Figura 8. "Tower and Railway at Señor Misa's Bodegas" (Vizetelly, Henry (1876): *Facts about Sherry*. London, Ward, Lock and Tyler, Warwick House).

Frente a la recurrencia al inventario historicista, en 1868, un recién llegado a la ciudad, el arquitecto Elías Gallegos, planteará nuevas vías compositivas, más actuales, que no alcanzarán sin embargo una respuesta cuantitativa representativa⁴. En el proyecto presentado, el autor plantea una

³ Archivo Histórico Municipal del Puerto de Santa (AHMPMS); Legajos de Policía Urbana, 1470, 1869, expediente 9.

⁴ AMJF; Legajo 253, exp. 7788, año 1868. Bodega en el barrio de Vallesequillo.

bodega de cuatro naves y siete módulos con cubierta de pabellón a cuatro aguas. La novedosa cubrición anulaba el hastial triangular provocando un cambio de gran envergadura en la imagen codificada de la bodega. Igualmente, novedoso será el tratamiento conferido a los huecos de las ventanas, tanto en los alzados laterales como en el principal. Por primera vez los vanos aparecen subdivididos en dos, transformados en bíforas compuestas por dos ventanas verticales de pequeño tamaño enmarcadas bajo una especie de alfiz ondulado. En la propuesta formal es posible reconocer matizadas y parciales referencias al “estilo codificado” enunciado por Oriol Bohigas (1985), en cuyas obras representativas quizás haya que buscar la ascendencia del proyecto jerezano. Un “estilo” que el autor del artículo cree reconocer en determinada producción arquitectónica secundaria de la segunda mitad del siglo, que surge íntimamente ligado a la producción y formación de los maestros de obras. Entre los estilemas habituales de esta arquitectura Bohigas asocia la ventana bífora con el nuevo papel que desempeña la columna desde la aparición del hierro.

Entre las novedades planteadas en este proyecto, el autor desliga el característico enmarcado de los huecos bodegueros de la forma del vano, haciéndolo al mismo tiempo de la materialidad del muro, enfatizando con ello su condición meramente superficial. Queda abierta la posibilidad de tratar el muro bodeguero como un lienzo plano sobre el que disponer todo un repertorio ornamental independiente de su propia condición matérica, también por tanto de la disciplina estructural: cartelas, rocallas o guirnaldas. En los años setenta, varias bodegas en el entorno de la plaza de toros y en Vallesequillo, los dos sectores urbanos definidos de nueva planta por la industria bodeguera, incorporarán amplias cartelas decorativas, incluyendo habitualmente referencias cronológicas o relativas a la titularidad del inmueble.

Los distintos elementos ornamentales se van a ir incorporando a la imagen de la bodega a modo de fragmentos, procedentes incluso de diferentes códigos lingüísticos; sin renunciar en la mayor parte de las ocasiones a esta misma condición fragmentaria, que por otro lado será característica del siglo. Ya en sus primeras décadas algunos de los contemporáneos notaron el carácter que iba a prevalecer en la arquitectura a través de la centuria. En 1836 Alfred Musset comentaba: “hemos sacado de cada siglo excepto del nuestro... vivimos de fragmentos” (Giedion 1987, 377). Y es que como indica Solá Morales, una vez que se fue consciente de la existencia de otras experiencias arquitectónicas distintas a la clásica, y de la imposibilidad de situar la prevalencia de unas sobre otras, solo quedaron dos posibilidades: por un lado, el pluralismo y la aceptación de la validez de cualquier referencia, y por el otro el racionalismo, sobre el cual fundamentar las formas de la nueva arquitectura (Solá Morales 2003, 16).

En las últimas décadas, la batalla librada durante buena parte del siglo por la preponderancia de uno u otro estilo concluye sin vencedores ni vencidos: “los estilos se consideran hábitos contingentes, y cualquier pretensión de exclusivismo se estima superada” (Benévolo 1990, 150). La adopción de uno u otro es una prerrogativa del arquitecto, que queda en función del sentimiento y no de la razón. El eclecticismo se entiende, ya no como incertidumbre, sino como la posibilidad de actuar frente a cada obra, sin ataduras previas, de forma objetiva e imparcial.

GUÍAS INDUSTRIALES. CIUDAD, INDUSTRIA Y PUBLICIDAD

En un negocio agroindustrial como el del vino, que se exportaba en toneles y carecía por tanto de productos fácilmente codificables desde el punto de vista del marketing visual, era fácil que fuera la imponente arquitectura bodeguera la que se instituyera como expresión máxima de la dimensión industrial y económica alcanzada por el sector. Y que, consecuentemente, estos inmuebles ocuparan un papel preponderante en la construcción de la imagen comercial de las diferentes empresas.

La doble dimensión urbana y publicitaria alcanzada por las construcciones del vino encuentra un marco de expresión especialmente significativo en los planos industriales que se editaron en toda España en el siglo XIX. Las tres ciudades principales del Marco del Jerez, Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María y la propia Jerez de la Frontera, forman parte del selecto grupo de municipios españoles que a finales de la centuria contaron con mapas industriales y comerciales.

De los dos documentos seleccionados para este trabajo, el de Jerez de la Frontera forma parte de la colección editada por Calvet y Boix entre 1879 a 1890, de la que se conocen actualmente 35, aunque el número de ciudades representadas podría ser mayor (Montaner García 2014, 133-135). El objetivo de estas ediciones era mostrar la prosperidad y modernidad de las ciudades seleccionadas, reflejando, a través de su planimetría y de la publicidad de sus principales empresas, la repercusión de su industria en el desarrollo económico y urbano.

La edición de Calvet y Boix incorporaba una serie de novedades que la diferenciarían de las cartografías existentes hasta la fecha (Montaner García 2014, 139-147). Se trata de una colección editada gracias a la inversión privada, donde industrias y comercios serán los que ordenen su realización como mecanismo publicitario, tanto de la empresa como de la ciudad. El formato de estos mapas es siempre el mismo, un mapa urbano en el centro de la composición complementado con una breve reseña histórica y orlado por los anuncios de las empresas promotoras del mismo, cuyo número y diseño, ya sea texto o imagen, varía según la población. Las fuentes de in-

formación utilizadas para su reproducción provenían de las instituciones oficiales, a las que se pedía autorización. De manera que la documentación industrial recabada se empleaba para actualizar los planos existentes.

Tomando los mapas turísticos de las ciudades históricas como referencia, simbólica y gráfica (Montaner García 2014, 139-147), en los planos industriales las representaciones del patrimonio monumental serán sustituidas por las industrias y comercios. La ciudad de finales del XIX es entendida entonces como una ciudad moderna, donde la modernidad, que debe destacarse y reflejarse, viene fundamentalmente de la mano de la industria.

El “Plano industrial y comercial de Jerez de la Frontera” se editaría en 1884 (figura 9). Como base cartográfica debió emplearse el Plano de Canalizaciones urbanas de 1877. Además del innegable parecido entre ambos documentos, este plano es el inmediatamente anterior en fecha, por lo que se obtendría la información más completa de la ciudad para su actualización y posterior edición.

La planimetría central nos muestra el desarrollo alcanzado por la ciudad a finales del siglo XIX. En ella, con un sombreado distinto al del resto del caserío, aparecen señaladas las instalaciones bodegueras, que además son referenciadas en la leyenda. Aunque en el mapa se anuncian otro tipo de establecimientos, es relevante destacar que en la planimetría solo aparecen identificados los pertenecientes a la industria del vino, “Cosecheros Almacenistas y Extractores”. En la breve reseña inferior se incide sobre el carácter comercial, industrial y agrícola de la población, destacándose que “ocupa el tercer lugar entre todas las contribuyentes de España”. Se señala asimismo la importancia alcanzada en la ciudad por el ferrocarril, protagonista por excelencia del desarrollo industrial, al ser la primera ciudad andaluza que lo instaló y contar además con un tren urbano que la recorre al servicio de la industria del vino. Publicado cuando ya se había dejado atrás el cenit del desarrollo empresarial y arquitectónico, la ciudad representada es el más fiel testimonio del grado de imbricación alcanzado en la “ciudad bodega” entre industrias, infraestructuras y trama residencial.

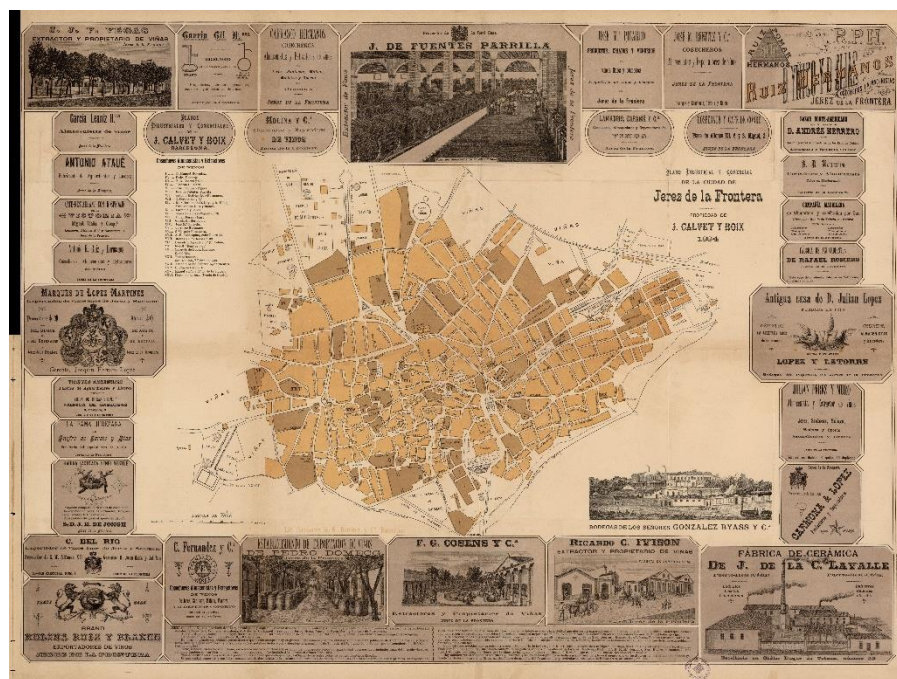


Figura 9. “Plano industrial y comercial de Jerez de la Frontera. Propiedad de J. Calvet y Boix. 1884” (Instituto Cartográfico de Cataluña, RM. 73679).

De los 34 anuncios comerciales que rodean el plano urbano 23 corresponden a firmas bodegueras, aunque son 26 las reseñadas en leyenda y planimetría. De estos anuncios, algunos contienen solo el logotipo o el nombre de la empresa; otros, sin embargo, aportan, a través de su representación, detallada información sobre sus propias instalaciones. De las siete vistas grafiadas seis son vinateras. Cada una de ellas representa la imagen seleccionada por la propia firma para trasladar su importancia y magnitud empresarial, que habían de ser garante del producto ofrecido. Son perspectivas interiores o alzados a la calle que trasladan la impronta urbana de las construcciones industriales o bien la calidad arquitectónica y vegetal de sus espacios interiores. Es destacable que dos de ellas, Pedro Domecq y Cosens, muestren tradicionales y ajardinados patios de trabajo como expresión de su bondad industrial. La modernidad y la industria, representada en Europa a través de las arquitecturas del hierro, no solo no eran válidas en el próspero Marco del jerez, sino que apenas tenían lugar en su imagen. Estas vistas, además de constituir parte importante de la escenografía urbana, se convertirían en emblema indisoluble de las respectivas empresas anunciadoras.

El “Nuevo plano anunciador de El Puerto de Santa María. Perteneciente a la Guía Geográfica de T. Almanza y C^a” se edita en 1889, cinco años más tarde que el de Jerez. Carecemos de información sobre si formó parte de alguna colección, aunque sabemos de la existencia y localización de los planos correspondientes de Jerez y Sanlúcar de Barrameda. La estructura del gráfico

repite la de Calvet y Boix, planimetría central y orla de anuncios. En esta ocasión la cartografía usada como referencia para su ejecución sería el Plano Geométrico de la población que realizara Miguel Palacios en 1865. Al igual que en la ciudad vecina, junto a la trama urbana aparecen claramente representadas las líneas de ferrocarril y su estación; elementos pertenecientes al tramo central del recorrido Jerez-El Puerto-Trocadero, primera línea de Andalucía y emblema evidente de la inserción de la ciudad en uno de los principales núcleos industriales del país.

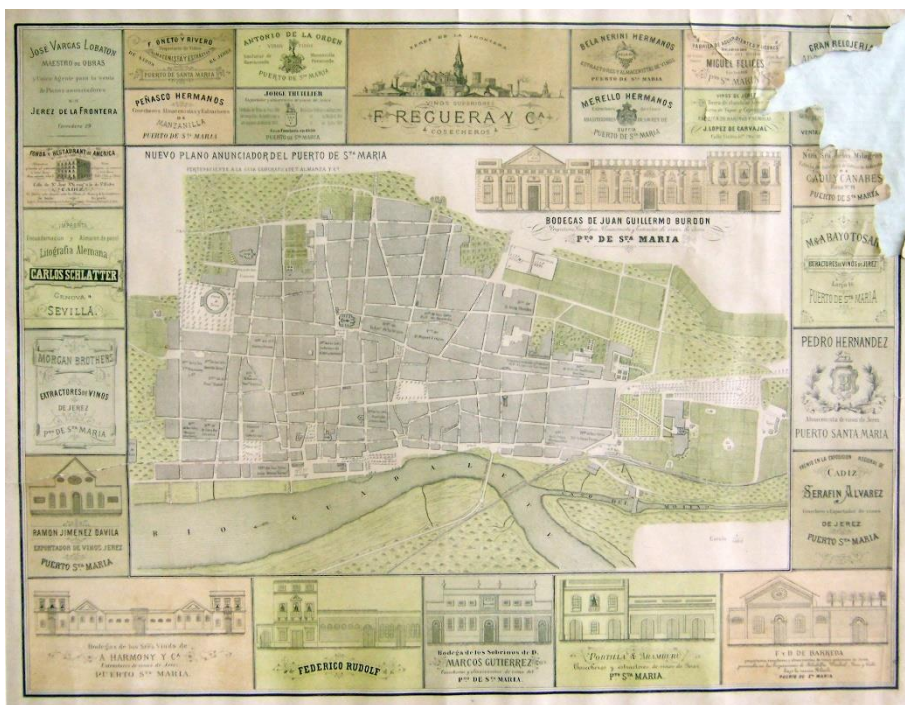


Figura 10. "Nuevo plano anunciador del Puerto de Santa María, perteneciente a la Guía geográfica de T. Almanza y C^ª, de 1889" (Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María).

Como en el de Jerez, el Nuevo plano de El Puerto muestra el desarrollo urbano alcanzado por la población en esas fechas, señalándonos además la ubicación y número de complejos vinateros existentes. En esta ocasión, en vez de sombrearse las bodegas se recurre a escribir los nombres de sus propietarios sobre las parcelas que ocupan. Una opción gráfica que va a generar bastante confusión a la hora de localizarlas, puesto que no delimita la propiedad dentro de la manzana e incluye además otras instalaciones no bodegueras; como la Fábrica de Miguel Felices y la de Don J. López de Carvajal. Esta rotulación es heredada del mencionado plano de Miguel Palacios, que también representa de esta forma la ocupación industrial de la ciudad. En este aspecto, el sistema empleado en el plano de Jerez permite ofrecer una imagen mucho más clara del fenómeno bodeguero en la ciudad que el utilizado en El Puerto de Santa María, no sólo para la investigación

actual, sino para su cometido original de publicitar la modernidad industrial de la ciudad.

De la publicidad que orla el gráfico central, 20 de los 23 anuncios legibles se corresponden con empresas extractoras y almacenistas de vinos (además de una embotelladora); 19 situadas en El Puerto de Santa María y una en Jerez. Algo novedoso respecto al plano de esta otra población que solo contiene información de empresas locales. El anuncio en cuestión, “Reguera y C^a”, emplea como reclamo una imagen icónica de aquella ciudad que incluye en primer plano la primera representación conocida de la bodega de hierro de La Concha (Aladro-Prieto, Caballero Ragel 2006). De forma consciente, la modernidad aportada por la industria del vino queda reflejada, no solo a través del plano, sino también mediante la incorporación simbólica de uno de los emblemas pioneros de la arquitectura del hierro en Andalucía.

Con un grafismo de menor atractivo que en el caso jerezano, siete de los anuncios de las empresas extractoras utilizan los alzados de sus edificaciones como imagen de marca. No ocurre así en las anunciantes del Plano de Jerez, que carecen de alzados como tal, pero que en cambio proyectan sus espacios interiores que, a su vez, son ignorados en el de El Puerto. La información recogida en estos alzados es de gran detalle y es posible contrastar su correspondencia con los planos existentes en el Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María. Estos anuncios aportan un mayor rigor en cuanto a la representación objetiva de la imagen propia de la industria y de su fachada urbana. Sin embargo, creemos que tras esta representación se oculta una total ausencia de iniciativa a la hora de construir de forma consciente la imagen de la marca, aquella capaz de constituirse en emblema empresarial.

ECLECTICISMO URBANO

Las construcciones industriales son sin duda el fenómeno principal del modelo urbano industrial que hemos titulado “ciudad-bodega”, pero no el único. Las residencias de los propietarios vinateros constituyen igualmente parte relevante de la ciudad, decisiva además para la construcción simbólica de la misma. La consideración de esta arquitectura residencial establece una condición ecléctica de rango superior atribuible a la “ciudad bodega” en su globalidad.

La vivienda del industrial, como expresión más directa de la concepción arquitectónica de la burguesía jerezana, manifiesta una clara dispersión estilística en la que se engloba, incluso, la reutilización de grandes palacios barrocos construidos en las décadas finales del siglo anterior. Juan Pedro Aladro y Pedro Domecq y el también bodeguero Marqués de Bertemati,

ocuparán respectivamente los palacios barrocos de Montana y Dávila. En la década de los sesenta, el fundador de González Byass encargaría al arquitecto británico Prichard un amplio palacete con apuntes neomudéjares y neorrománicos (figura 11), al mismo tiempo que subvencionaba la construcción ecléctica del Casino jerezano en la calle Larga, promovía la bodega de hierro de La Concha y mandaba construir la capilla neogótica de El Altilllo. A finales de esa misma década, Julián Pemartín inauguraba el Recreo de las Cadenas, una exhibicionista construcción Segundo Imperio proyectada posiblemente por un colaborador de Charles Garnier (figura 12). De sobrio y ostentoso clasicismo serán las viviendas de José Severino Arranz, frente a la estación del tren, y la Casa Grande de Domecq, construida por Gallegos en 1873. También los ejemplos neoislámicos tendrían cabida en la burguesía vinatera; en 1858, bajo la inspección de su propietario Diego de Ágreda, se ejecuta el patio neoalhambrista de la casa de Gordon-Agreda; en esos mismos años debió realizarse el “fumoir” neonazarí del referido palacio de Bertemati.

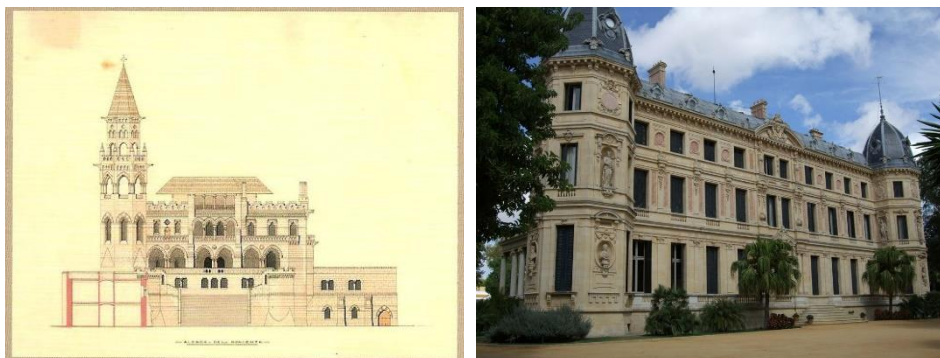


Figura 11. Proyecto encargado por el fundador de González Byass. Prichard, años 60 (García González Gordon, Begoña (2008): *Un paseo por González Byass recordando a su fundador Manuel María González Ángel*. Jerez, Fundación Manuel M^a González Ángel, p. 140).

Figura 12. Recreo Pemartín o de las Cadenas, 1869.

Si racionalismo y eclecticismo son dos caras de un mismo fenómeno, esta condición bifronte de la arquitectura decimonónica quedará plasmada de forma ostensible en la ciudad industrial bodeguera. Dualidad evidenciada entre la racionalidad constructiva y estructural de las bodegas y la extravagancia ecléctica de viviendas y fachadas industriales. Dos mundos opuestos expresados en la dualidad secular que Gideon reconoce a través del mueble patentado y el gusto imperante (Giedion 1987, 401-402). Si sustituimos la labor de ingenieros por la práctica anónima de los principios racionales de la construcción ajustados a unas condiciones climáticas y funcionales concretas; la labor del arquitecto quedará reducida a crear, desde el gusto imperante, la escenografía urbana de la “ciudad bodega”.

LISTA DE REFERENCIAS

- AGUILAR CIVERA, Inmaculada (1998): *Arquitectura industrial. Concepto, método y fuentes*. Museu d'Etnología de la Diputación de Valencia, Valencia.
- ALADRO-PRIETO, José-Manuel; Jesús CABALLERO RAGEL (2006): «La bodega "La Concha". La autoría del ingeniero Joseph Coogan. Funcionalidad, representación y símbolo». *Revista de Historia de Jerez*, nº 11-12, pp. 271-288.
- ALADRO-PRIETO, José-Manuel (2012): *La construcción de la ciudad bodega: Arquitectura del vino y transformación urbana de jerez de la frontera en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral (Inédita).
- AROCA VICENTI, Fernando (2007): *De la ciudad de Dios a la ciudad de Baco. La arquitectura y urbanismo del vino de Jerez (siglos XVIII-XX)*. Jerez de la Frontera, Remedios 9 Ediciones.
- BARROS CANEDA, J. Ramón (2001): *El Puerto de Santa María. La ciudad renovada*. Publicaciones del Sur S.A., Cádiz.
- BENÉVOLO, Leonardo (1990): *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol (1985): «La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables». *Arquitectura Bis*, nº 50, pp. 28-31.
- CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón (1996): Estética y técnica de la arquitectura bodeguera jerezana. En *El jerez-xérès-sherry en los tres últimos siglos*. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, pp. 197-209.
- GIEDION, Siegfried (1978): *La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili, Barcelona.
- HERNANDO, Javier (1989): *Arquitectura en España 1770-1900*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- MONTANER GARCÍA, M. Carme (2014). «Mapes publicitaris de ciutats industrials: la iniciativa de Calvet i Boix (1879-1890)». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 77, pp. 133-150.
- SALDAÑA TRIGO, José y REPETO PRIETO, Juan L. (2009): *La imagen del vino de Jerez: historia gráfica de las bodegas de Jerez de la Frontera. Siglos XIX y XX*. Junta de Andalucía, Sevilla.
- SELVAFOLTA, Ornella (1985): «El espacio del trabajo (1750-1910)». *Debats*, nº 13, pp. 52-69.
- SOLÁ MORALES, Ignasi de (2003): *Inscripciones*. Barcelona, Gustavo Gili.

SUMMERSON, John (1984): *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona, Gustavo Gili S.A.

Esta comunicación ha obtenido la **Primera Mención de Calidad del V Premio Promoción del Patrimonio Arquitectónico e Industrial** convocado por el Aula de formación G+I_PAI entre las presentadas en este VI Seminario.