

Paisaje e imaginario: Mobiliario urbano y la construcción de la imagen de la ciudad

Silvia Segarra Lagunes

Bajo el título del presente trabajo se agrupan consideraciones relativas a la construcción de identidades del paisaje urbano a través de su mobiliario; tales consideraciones se centran en tres aspectos: el primero se refiere al origen del mobiliario urbano como resultado de la Industrialización; un segundo aspecto analiza las razones por las cuales, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la imagen de «ciudad moderna» y su identidad como tal se estandarizan a nivel mundial y, finalmente, el tercero reflexiona sobre la construcción del imaginario de la ciudad histórica.

Introducción

La estandarización y unificación en el diseño del mobiliario urbano tienen lugar desde el inicio de la producción industrial y difunden una nueva imagen de las ciudades: una imagen global que se consolida a partir de expresiones comunes como el progreso, la modernidad o la industrialización y que se aprecia con la aparición en el espacio urbano de nuevos elementos, hasta entonces inexistentes en esa forma y cantidad.

El mobiliario urbano contribuyó a definir la identidad urbana como una realidad general y no como singularidad geográfica o cultural. Las ciudades, a partir del siglo XIX y especialmente de la segunda mitad, adquirieron una imagen homogénea, reflejo y símbolo de los nuevos tiempos industriales: objetos de hierro, espacios ajardinados abiertos a todos los habitantes, servicios públicos generalizados como la dotación de agua, alumbrado público, drenajes, recolección de basura, señalización, publicidad.

El mobiliario urbano propio de la Industrialización se configura por lo tanto como la identidad del ser *moderno*¹ a escala global, al mismo tiempo que se convierte en uno de los ingredientes fundamentales del imaginario de ciudad de todos los tiempos. La población se siente identificada con esos nuevos objetos, aparentemente únicos y, apropiándose de ellos, los incorpora al catálogo de las diversas imágenes «únicas» que distinguen su ciudad de las demás, a su propia idea de «identidad urbana».

¹ Utilizando la connotación: «Pertenciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente», Diccionario de la RAE, 2010, voz: «Moderno».

Décadas después, este mobiliario urbano deja de ser “moderno”, pero no pierde su estado de «propio» y «único», colaborando, de esta manera, a encontrar una nueva forma de reinterpretar la ciudad “antigua”, no necesariamente documentada, a través de falsos recuerdos o de la lectura equivocada de las fuentes históricas. El término “antiguo” adopta entonces un sentido amplio, sin límites, que abarca desde la Edad Media —en Europa— o desde el inicio de las colonizaciones europeas en América o en el resto de los continentes, periodos, todos ellos, con cronologías muy diferentes. Así, el mobiliario del siglo XIX se convierte en uno de los elementos representativos de la ciudad del pasado. Se trata de una combinación aleatoria entre realidad y ficción, entre existencias materiales e imaginarias.

La ciudad, como palimpsesto y con muchas realidades cambiantes, va construyendo su propia imagen a través del tiempo, aunque en momentos muy precisos tenga como finalidad, tal vez evidente, tal vez oculta, el hacerse de una identidad propia que la separe y la diferencie de las otras ciudades como «sentido de pertenencia a un determinado grupo social» y como «criterio para diferenciarse de la otredad colectiva»². El imprimir una imagen que a la vez pueda ser una forma de identidad, es decir una identidad «intencionada», solo puede tener lugar a través de proyectos planificados acompañados de decisiones políticas muy claras, como fue el caso del París de Haussmann, o la Roma de Ersoch, la Barcelona de Cerdá o el México de Porfirio Díaz, por citar solamente algunos ejemplos. En la mayor parte de los casos la imagen se va edificando poco a poco con los diversos elementos que integran la realidad urbana, sus habitantes y su cultura, la tradición, la topografía y el clima, las condiciones industriales, estéticas o económicas de los países y estos son los factores que permiten, *a posteriori*, agrupar características comunes que confieren a una ciudad un determinado carácter que la diferencia de otras, pero cuyos límites se desdibujan fácilmente: son, en efecto, características que parecen exclusivas de un contexto urbano, pero si no se detallan a fondo, podrían igualmente aplicarse a otros contextos.

Las ciudades son, en principio, uno de los escenarios más generales de la identidad local y esta no necesariamente tiene que ver con la arquitectura, con el diseño o con la creación estética. Con frecuencia los elementos característicos que distinguen una ciudad de otra están más relacionados con la topografía, la vegetación, el clima, los materiales locales o la población; en resumen, son su situación geográfica y sus características antrópicas.

Por otro lado, la identidad está basada en las características propias y en la tradición: «la identidad no habla de las similitudes entre los individuos, sino precisamente de la identidad consigo mismo»³. En realidad, lo que buscamos es esa tradición que define y diferencia a las sociedades, una tradición auténtica que no se imita a sí misma, sino que se conserva, con sus modificaciones y su gradual evolución sin emular tiempos pasados, sino reforzándolos y ligándolos al progreso «y a su vez a un

² Jaime Fisher, “Liberalismo, Comunitarismo, cultura y multiculturalismo”, *Factótum* 12 (2014): 29-46. (2014), p. 34. www.revistafactotum.com › articulos › Factotum_12_3_Jaime_Fisher, consultado 10 diciembre 2019.

³ José Ferrater, *Diccionario de filosofía*, (Madrid: Alianza Editorial, 1993), voz: Identidad.

presente, un pasado y un futuro que la hacen dinámica; hoy tiene unas características, mañana otras. Solo deteniendo el tiempo podemos listarlas en un momento determinado y con el objeto de hacer un análisis preciso. Cualquier otro intento es inútil y carece de sentido»⁴. La identidad se construye en diferentes momentos y por diferentes motivos o, dicho de otra forma, «todo lo que no es tradición es plagio»⁵. En suma, la identidad, en este caso urbana, solamente puede estudiarse a través de la perspectiva del tiempo.

El mobiliario urbano en la construcción de la imagen de la ciudad moderna

La presencia del mobiliario urbano de manera generalizada sitúa sus orígenes a finales del siglo XVIII, como ya se ha mencionado en otras publicaciones⁶ y se consolida definitivamente en las ciudades a mediados del siglo XIX. La ciudad tal como la conocemos hoy también se origina a finales del siglo XVIII, a partir de las reformas ilustradas. Antes de ese momento nuestra idea de la vida cotidiana y de la imagen urbana es vaga y probablemente equivocada; solamente algunas crónicas de viajeros, documentos de archivo o investigaciones históricas podrían confirmar que muchas de las recreaciones cinematográficas actuales y algunas fuentes iconográficas de época son total o parcialmente ficticias.

La documentación de la realidad, precisa y descriptiva, empieza a difundirse en la segunda mitad del siglo XIX gracias a la aparición de la fotografía y de la distribución masiva de información: diarios, publicaciones periódicas, litografía, aunque ya desde finales del XVIII la cartografía y los grabados, planos y dibujos, permitían dar a conocer una idea mucho más objetiva de la morfología y de la imagen urbana, así como de los cambios radicales en la apariencia de la ciudad y los que empezaron a tener lugar en la vida urbana en todo el planeta. Las últimas décadas del siglo XVIII coinciden, como bien se sabe, con la Revolución Industrial y con los avances tecnológicos que comportaron un cambio total en la sociedad.

Los avances tecnológicos decimonónicos dotaron el paisaje urbano de elementos tan novedosos que modificaron su conformación separándola incluso de la de su pasado reciente: los elementos fabricados en serie les otorgaron una nueva identidad, que se propagó desde París, como paradigma de la «ciudad moderna». Otras ciudades y hasta los pueblos más pequeños, deseaban ser modernos a imagen y semejanza de las grandes capitales europeas y buscaban parecerse sobre todo a la capital francesa del Segundo Imperio, a través de las reformas urbanas propuestas por el Barón Haussmann.

⁴ Silvia Segarra Lagunes, “Porqué nos buscamos a nosotros mismos”, *DX, estudio y experimentación del Diseño*, n.3 (1998): 10.

⁵ Aforismo inscrito en la fachada norte del Casón del Buen Retiro de Madrid: «Todo lo que no es tradición es plagio», es un extracto o fragmento de un aforismo más amplio, escrito originalmente en catalán, en el que queda determinada con mayor precisión su significación. Eugenio D’Ors, “Glosari. Aforística de Xènius, XIV”, en: *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911.

⁶ Cfr. Silvia Segarra Lagunes, *Mobiliario urbano, historia y proyectos*, (Granada: EUG, 2012).

El proyecto, desarrollado por su Ingeniero en Jefe Adolphe Alphand y un amplio equipo de colaboradores, incluyó modificaciones sin precedentes, con las nuevas avenidas —los bulevares— como base del cambio, pero también con la creación y adaptación de parques y jardines de uso público. Pero todo ello se complementó con servicios y con la dotación de una gran variedad y cantidad de objetos de apoyo para el buen funcionamiento de la ciudad (mobiliario urbano) que quedaron documentados en las láminas del volumen *Les promenades de Paris*⁷.

Además de su propio equipo, Haussmann contó con la colaboración de la industria y de las fundiciones dispuestas a fabricar masivamente bancos, luminarias, papeleras, kioscos, señales, rejas, fuentes y los más diversos objetos ornamentales para la ciudad. Destacaron entre estas empresas las fundiciones de hierro⁸ (llamado acero gris), material predominante en las creaciones arquitectónicas y de objetos en el siglo XIX.

A París le siguieron innumerables ciudades las cuales, sin necesariamente llevar a cabo grandes reformas urbanas, acondicionaron espacios, crearon parques y jardines y ampliaron calles, que a su vez se acompañaron del mobiliario y de los elementos urbanos que servían de decoración, al mismo tiempo que actualizaban la imagen urbana y la convertían en escenario acorde con los nuevos tiempos.

Se había desatado la competencia entre ciudades y la aspiración a tener una ciudad “moderna” era cada vez más fuerte. Dice la memoria de un proyecto presentado para la Ciudad de México en 1893:

“En las ciudades más importantes del mundo los municipios cuidan con el mayor esmero de todo aquello que tiende a la ornamentación y embellecimiento. París es bajo este punto de vista una de las capitales más favorecidas y en donde la atención del munícipe se convierte en un estudio serio cada vez que se trata de enriquecerla con una estatua, una fuente o un candelabro”.⁹

Afirmaciones y justificaciones semejantes se encuentran registradas en infinidad de documentos de la época conservados en archivos municipales de distintas ciudades; la mirada está puesta en la capital francesa y, por ello, es frecuente encontrar las mismas —idénticas— luminarias, fuentes o bancos de París, en Roma, Buenos Aires, México o Shanghái.

Es muy probable que gran parte de los objetos de calle que se diseñaron para los espacios parisinos hayan servido de inspiración para el resto de los objetos que se fabricaron entre 1870 y 1910 en todo el mundo, de acuerdo con la documentación histórica que existe sobre esa época.¹⁰ Además de los

⁷ Charles-Adolph Alphand, *Les promenades de Paris*, (Paris: J. Rothschild Éditeur), 1867-1873.

⁸ Entre ellas destacaron Val d’Osne y Durenne.

⁹ *Comisión de ornato*, Volumen 356, 1893, Archivo Histórico de la Ciudad de México.

¹⁰ Cfr. Silvia Segarra Lagunes, *Op. Cit.*, Capítulo I, pp. 57-164.

medios de comunicación impresa de la época, existe una abundante documentación en los archivos históricos municipales en los que se reafirma el interés de pertenecer a ese selecto grupo de ciudades modernas que deben parecerse a la capital francesa. No en vano Walter Benjamin dedica a esta ciudad el magnífico volumen de su *Libro de los pasajes*, cuyo título en francés, *Paris, Capitale du XIX^e Siècle*, es ampliamente significativo.¹¹

La gran cantidad de objetos urbanos que se produjeron en serie, principalmente a través de las fundiciones de hierro, invadieron literalmente todos los ambientes urbanos del mundo, desde las grandes capitales como Londres, Viena o Berlín, hasta pequeñas ciudades y poblaciones y esta aparición en la escena urbana constituyó un cambio radical en la forma de percibirla. Tales objetos eran producidos a partir de catálogos, en su mayoría franceses e italianos.

Estudiando las fuentes documentales se aprecia que la variedad de modelos era mucho menos amplia de lo que pueda creerse, incluso menor con respecto a todos los modelos que se publicaban en los catálogos de fundiciones y empresas. También se nota la velocidad con la que se distribuían en todas partes del mundo instalándose como si fueran diseños propios y originales, construyendo una imagen urbana aparentemente única. Una misma fuente ornamental presente en la obra de Alphand, ocupa lugares privilegiados en Washington, a un lado del Jardín Botánico o en Barcelona en la Plaza Real, por poner algún ejemplo.

Es esencial saber que coexistieron con las grandes fundiciones, cientos de talleres más pequeños¹², tanto en Francia como fuera de ella, que se dedicaban a copiar y reproducir modelos casi idénticos a los originales de Alphand y que, en la actualidad, son casi imposibles de diferenciar.

Si tomamos en cuenta las consideraciones anteriores, nos preguntamos cuál sería entonces el mobiliario urbano que puede identificar a las diferentes ciudades y la respuesta no puede ser más que inexacta. Ejemplo de lo anterior es el alumbrado público eléctrico que la empresa Siemens & Halske instaló en alrededor de cuarenta ciudades utilizando el mismo modelo de luminaria, de la que pueden encontrarse aún ejemplares originales o copias en ellos, por ejemplo, en la Ciudad de México.¹³

¹¹ *Das Passagen-Werk* fue publicado alrededor de 1927, su versión francesa, *Paris, Capitale du XIX^e Siècle*, fue escrita por Benjamin en 1939.

¹² Esto se debe en gran medida a que la fundición en hierro colado (también llamada fundición gris) es relativamente fácil: las piezas de fundición gris se fabrican por vaciado o colada industrial. Este tipo de acero contiene mayor cantidad de carbono y es más maleable, también menos resistente que el bronce u otros tipos de acero. De esta forma se fabrican con relativa facilidad piezas de gran tamaño y de formas complejas, a bajo coste y con instalaciones relativamente sencillas debido a la temperatura de fusión bastante baja, entre 1200° y 1300°.

¹³ Silvia Segarra Lagunes, *Mobiliario urbano...*, *Op. Cit.*, pp.159, 185, 346, 348, 365.

Historia urbana e imagen de la ciudad

“Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful Brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? ... The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art”, Oscar Wilde¹⁴.

Identificar una imagen de la ciudad en una fotografía es imposible. Tratar de encontrar una imagen significativa, singular y propia de la ciudad, independientemente de sus arquitecturas singulares o de su topografía es además de difícil, inútil, porque no existe “una” París, Roma, Barcelona, México, Granada. La ciudad cambia con los tiempos, con la mentalidad e incluso con las modas. Cuando el concepto de ciudad histórica o de patrimonio no se había generalizado, no formaba parte de la cultura popular y era preocupación de pocos especialistas (desde el Renacimiento hasta los años 1980). La mayoría de las ciudades se distinguía por las obras recientes, por las novedades urbanas y arquitectónicas o por los acontecimientos que cambiaban radicalmente la vida en la ciudad: las obras llevadas a cabo para la preparación de los jubileos en Roma, para convertir Roma en capital de la Italia unida, las exposiciones universales en el siglo XIX e incluso, en el siglo XX, los avances tecnológicos, los acontecimientos políticos y sociales como la Revolución Mexicana, el Fascismo italiano o la irrupción del Movimiento Moderno. La ciudad tiene entonces muchas realidades, muchas versiones de sí misma, que se difunden por épocas de acuerdo con la percepción que sus habitantes tienen de ellas.

Hablamos de lugares que mucho han cambiado desde su origen, tanto que sería imposible determinar un momento único o ideal. En la historia de la ciudad hay cambios permanentemente, algunos vividos de los que al poco tiempo no guardamos ningún recuerdo. La imagen de la ciudad está muy relacionada con lo que escribía Borges de los cuatro sentidos de la *Geografía*¹⁵: un espacio real cuya localización no se detalla, un espacio imaginario, un lugar del cual se informa la localización espacial y temporal y una disciplina científica. Aún cuando el énfasis siempre esté puesto en el fenómeno literario, Borges cuestiona permanentemente los intentos por plantear modelos y representaciones de la realidad.

¹⁴ Oscar Wilde (1890), *Complete Works*. (Glasgow: Harper Collins Publisher), 1994: 1086. “Dónde, si no de los impresionistas, hemos obtenido esas maravillosas neblinas marrones, difuminando las lámparas de gas y transformando las casas en sombras monstruosas? ...El cambio extraordinario que ha tenido lugar en el clima de Londres en los últimos diez años se debe enteramente a una particular Escuela de arte” (traducción de la autora).

¹⁵ José R. Dadon Benseñor, “Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios”, en: *Scripta Nova* 145, (2003): s/n.

Esta apreciación es cercana a la «construcción del imaginario» desarrollada por Edgar Morin en 1960¹⁶, según la cual se modifica y crea la imagen, de acuerdo a un conjunto de deseos, valores y prácticas sociales que constituyen una dualidad entre la imaginación y la realidad. Nace, según afirma, de la necesidad de sentirse pertinente y encajar en la sociedad y es el ideal al que aspiran las masas de acuerdo con los objetos de consumo. De esta forma el imaginario colectivo se aproxima mucho a la identidad o, por el contrario, la identidad puede aproximarse peligrosamente a los valores de consumo. Sobre el tema escribe Castoriadis:

*“L’imaginaire [social] est comme un investissement initial du monde et de soi-même par la société avec un sens qui n’est pas dicté par les facteurs réels, puisque c’est plutôt lui qui confère, à ces facteurs réels, telle importance et telle place dans l’univers, que se constitue la société”*¹⁷.

La disociación entre imaginario y autenticidad es frecuente y mucho más en las cuestiones que conciernen la realidad urbana, tanto que la interpretación del pasado y del presente mismo contradice constantemente los principios de autenticidad definidos por Feilden y Jokilehto como:

*“Bien cultural cuyos materiales son originales o genuinos, cómo fue construido y tomando en cuenta que ha envejecido y cambiado con el tiempo [...] el ser ‘auténtico’ puede ser interpretado en relación con el proceso creativo que lo produjo como un producto genuino de su tiempo, e incluye los efectos del paso del tiempo histórico”*¹⁸.

El problema es generacional, temporal, cultural, pero en primera instancia radica en el enfrentamiento del presente con el pasado y, aunque menos frecuente, también con el futuro.

Durante el siglo XIX, con apogeo del Romanticismo y como reacción al Racionalismo y a la Ilustración, se multiplicó la búsqueda de valores “ocultos”, y se crearon imágenes utópicas e ilusorias en las diferentes esferas cotidianas, al mismo tiempo que se evocaban con nostalgia “paraísos

¹⁶ Edgar Morin, *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*, (Barcelona: Kairós, 2000): 113-173.

¹⁷ «El imaginario es como una inversión inicial del mundo y de sí misma por parte de la sociedad, con un significado que no está dictado por los factores reales, ya que es más bien lo que le da a estos factores reales tanta importancia y tal lugar en el universo, que constituye a la misma sociedad». El imaginario [social] es como una inversión inicial del mundo y de uno mismo por parte de la sociedad con un significado que no está dictado por factores reales, que la sociedad está constituida». Cornélius Castoriades, *L’institution de l’imaginaire de la société*, (Paris, Seuil, 1975): p. 175. (traducción de la autora).

¹⁸ «La autenticidad puede verse amenazada por la destrucción de estratos históricos, el moderno reemplazo de elementos originales (particularmente si se basan en conjeturas) y la adición de nuevos elementos. Un bien cultural que ha pasado la prueba de la autenticidad mantiene su integridad original, tal como se creó o como ha evolucionado a lo largo de la línea de su tiempo histórico». Bernard M. Feilden, Jukka Jokilehto, *Manual para el manejo de los sitios del patrimonio cultural*, (Roma, ICCROM, 2003): p. 25-26.

perdidos” del pasado, dirigiendo la mirada hacia lo exótico y lo extravagante. Se trató de una nueva lectura del medio circundante que dio como resultado la invención del paisaje. Aunque la apreciación del paisaje urbano es posterior, la concepción del imaginario de la ciudad se desarrolló alrededor de conceptos como la industria, lo moderno industrial, lo exótico (entendiendo el término como extranjero).

Tal construcción perdura en la cultura de los siglos XX y XXI como reflejo de deseos no cumplidos en la esfera cotidiana y casi siempre enfrentada con la realidad: la sociedad se encuentra inconforme con lo que tiene y va en busca de valores añadidos que se integren a la propia realidad, sin importar si son o no auténticos o reales, especialmente cuando se refieren al pasado. De esta forma el enfrentamiento entre la realidad y la ficción urbana es en realidad el enfrentamiento entre la realidad objetiva (material) y la imagen en la que quiere reflejarse.

Las características de la imagen y los paisajes urbanos se debaten entre la autenticidad y la invención y entre el pasado y el presente, suponiendo idealmente que el pasado siempre fue mejor, pero sin ahondar en sus características reales y verdaderas, mientras se construyen pasados imaginarios al gusto de la sociedad de hoy y, desafortunadamente, también de los proyectistas y de los administradores. Antes de 1961 no se hablaba de paisaje urbano, *townscape*, o de la imagen de la ciudad, *the image of the city*. Son Gordon Cullen y Kevin Lynch quienes plantean por primera vez el problema específico de la construcción paisajística de la ciudad como tema diferente del “otro” paisaje (el del medio natural o naturalizado).

De acuerdo con esta la nueva apreciación de la ciudad se toman en cuenta factores que hasta entonces no se consideraban: infraestructuras, instalaciones, dotaciones, transportes, vialidades, paseos, parques, mobiliario urbano, aún cuando ya antes fuentes literarias y pictóricas habían representado o descrito realidades o ficciones urbanas.

La ciudad histórica: autenticidad e imaginación

“Las cosas sometidas a un proceso incontenible de mezcla y contaminación pierden su expresión esencial, de modo que lo ambiguo ocupa actualmente el lugar de lo auténtico; eso le está sucediendo a la ciudad [...]”¹⁹

Si en el siglo XX probablemente el aspecto más apreciado fue la innovación, en el XXI entre los aspectos más estimados se encuentran el pasado y el exotismo, paralelamente a una reivindicación de lo propio y lo autóctono.

Acercarse a la historia —real o ficticia— y conocer lugares exóticos o que, cuando menos, lo parezcan, son actividades muy frecuentes en los últimos años (el turismo, la literatura histórica, los documentales y las reconstrucciones virtuales de la vida cotidiana del pasado). El interés banal o profundo de estas actividades conduce necesariamente a las *recreaciones* para la satisfacción de los más ávidos consumidores y esto incluye la presión que recae sobre las ciudades históricas, parte importante de los destinos turísticos, que se sienten obligadas (porque así lo han decidido) a presentar una imagen no necesariamente auténtica, reinventada y construida a partir de ficciones lejanas de la autenticidad. Un ejemplo clarísimo lo encontramos en la re-construcción hipotética de un zoco marroquí en el Albaicín de Granada, el conocido barrio de las “teterías, con ambiente, aromas y productos provenientes de un Marruecos también ficticio —en Marruecos no existe ese tipo de locales— con tiendas de artesanías producidas en Marruecos, Turquía e India (algunas de fabricación en serie). En efecto, hace años que algunas partes de Granada se han convertido en parques temáticos:

“No exageramos al afirmar que el barrio del Albaicín ha sido devastado, y esa devastación ha tenido lugar en tres planos: el social, el físico y el imaginario [...]. El resultado final de la devastación del Albaicín, a la vez que uno de sus agentes impulsores más recientes, es lo que se ha definido como “parque temático”. Como vestigio monumental del pasado, el Albaicín está expuesto a la negación, mutilación y falsificación de la historia que la dominación presente encuentra no sólo funcional, sino también rentable [...] está cada vez menos habitado por vecinos y más por los consumidores de la utopía orientalizante y antihistórica que en él se exhibe”.²⁰

¹⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e Siècle*, (Paris: Les editions du cerf, 2006): p. 437.

²⁰ Álvaro García, *Retablo de la devastación. Sobre la destrucción física, social e imaginaria de la ciudad de Granada*. (Granada: Biblioteca Hermanos Quero, 2010) : 17-18.

Existen numerosos ejemplos de cómo la imagen urbana se modifica de acuerdo a necesidades comerciales, sin embargo el tema tratado aquí es mucho más sutil porque se trata de la percepción generalizada que el siglo XX superpuso sobre la imagen de la ciudad histórica: una visión que obliga a concebir las zonas históricas con los servicios públicos de la ciudad moderna, como es obvio, puesto que tiene que adaptarse a los tiempos, pero que no es capaz de asumir que el mobiliario urbano es una inserción moderna que pertenece a la historia reciente y que, como tal, debe establecer una clara diferenciación con los vestigios del pasado. Por otro lado, la forma y la función de cada mueble urbano deben estar adaptadas a las tecnologías de su tiempo, es decir, de nuestro tiempo, sin tener la necesidad de disfrazar tales tecnologías con envolventes del pasado —el del siglo XIX— que tampoco sería acorde a los contextos urbanos anteriores a ese momento histórico (ciudades medievales, renacentistas, barrocas o neoclásicas).

Si los vestigios más antiguos de mobiliario urbano en serie tienen su origen en la Industrialización, se crea una asociación ideal entre ese mobiliario y la ciudad histórica, evitando así el debate que producen las inserciones modernas en los espacios públicos históricos. Pero esta especie de “identidad” impuesta a las ciudades históricas equivaldría a las reconstrucciones *en estilo* en arquitectura o a restaurar una pintura sin evidenciar, aún de forma sutil, la intervención moderna.²¹ La “reconstrucción” imaginaria de la “ciudad histórica” está afinada, entonces, en la imagen de un pasado nada remoto: el del París decimonónico. Pero el asunto es aún más complicado.

Sabemos que la mayor parte de la estética del siglo XIX se inspiraba en un *revival* de los siglos anteriores y que fue muy criticada en su tiempo por los intelectuales de la época, incluso situados en posiciones ideológicas antagónicas (Ruskin, Morris, Cole, Jones, Viollet-le-Duc) y que los productos industriales se consideraban anacronismos totalmente en discordancia con los nuevos procesos de fabricación.²²

Desde la *Académie de Beaux Arts* de París se alertaba en contra de los historicismos a propósito del debate de las reconstrucciones de la arquitectura gótica de Viollet-le-Duc. Era Raoul-Rochette, quien criticaba en 1846 la posición de la reconstrucción estilística y escribía:

“Resucitar un arte que ha dejado de existir, puesto que no tiene ninguna otra razón de ser en las condiciones sociales en las que se encuentra, es intentar un esfuerzo imposible, es luchar contra

²¹ Cfr. Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración* (1964), (Alianza Editorial, 2002).

²² Cfr. Owen Jones, *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*, (Madrid, Abada 2010).

la fuerza de las cosas, es desconocer la naturaleza de la sociedad, que tiende sin cesar al progreso por medio del cambio...”.²³

La producción de objetos y estructuras en hierro, y el mobiliario urbano entre ellos, se diseñaba también *en estilo* y no carente de ornamentaciones superfluas. Ya entonces podía considerarse un “falso” histórico.

Como resultado tenemos que el empleo del mobiliario urbano, copiado y reproducido del siglo XIX, constituye hoy una “falsificación” de objetos, ya de por sí “falsos”. Si el Eclecticismo es una especie de “neo-antiguo” (reinterpretación libre de diversos “antiguos”), cualquiera de esos objetos colocados *ex novo*, resultaría una intervención “neo-ecléctica”, es decir, una paradoja.

Ahora, esta falsa identidad que se imprime a los contextos históricos es muy perjudicial para la conservación y la preservación de la autenticidad de tales sitios, porque lleva en realidad a crear un estereotipo de ciudad “antigua” y una información errónea para la historia urbana. En el periodo que abarca las décadas entre 1920 y 1970, los cascos históricos fueron perdiendo su mobiliario decimonónico sustituido por objetos que se adecuaban mejor tanto a las formas de producción como a la evolución de la tecnología. La estética se había transformado y las fuentes de inspiración para estos objetos, casi siempre derivadas de la arquitectura, eran principalmente el Funcionalismo y el Art Déco; los materiales habían cambiado al cemento y al hormigón y se utilizaba el acero en perfiles.²⁴

A partir de la década de los 70, se pone de manifiesto el interés en la conservación del patrimonio con una atención especial hacia la recuperación y el rescate de los cascos antiguos, destacando la importancia de la escala humana de la ciudad histórica mucho más cercana a sus habitantes. Esto se refleja inicialmente en la redacción de la Carta de Venecia (1964) y en los años siguientes con una abundante producción de documentos relativos al tema.

La conservación de los centros históricos, sin embargo, se colocará en una posición ambivalente y todavía no resuelta: la tensión entre la actualidad y el pasado y la adaptación de ese pasado a la vida presente, única forma de garantizar la continuidad de esas porciones urbanas históricas.

²³ Raoul-Rochette, “Considérations sur la question de savoir s’il est convenable au XIXème siècle de bâtir des églises en style Gothique”, *Annales archéologiques*, 1846: 329, criticando la publicación de Eugène Viollet-Le-Duc: *Du style gothique au XIX siècle*, Paris, 1845.

²⁴ La fundición de hierro para objetos ornamentales y de mobiliario urbano había pasado a un segundo plano y las empresas que seguían trabajando producían otro tipo de objetos como canalones para bajantes de agua, rejas o tapas de registros. Tal es el caso de la mayor fundición de hierro de la ciudad de México Fundición Artística, al inicio filial de Val D’Osne o la Fundición Castaños de Granada.

Frente al interés suscitado por la recuperación de la ciudad histórica y ante la preocupación de intentar devolver a estos sitios su dignidad perdida en las décadas anteriores, se toma como punto de partida la ciudad precedente a la irrupción del Movimiento Moderno, es decir el estado en el siglo XIX. Es claro que esto se debe a la ingente cantidad de documentación de la que ya se ha hecho mención, lo que permite conocer el estado preciso de los sitios en un momento histórico determinado.

Sin embargo, en una intervención correcta, los criterios que deben adoptarse en la conservación de los sitios de interés patrimonial deberán desarrollarse a partir de un estudio pormenorizado de los deterioros y de las posibilidades de recuperación tomando como base un momento específico de la historia del bien a restaurar.²⁵ Tomar la ciudad decimonónica como punto de inflexión para la conservación puede ser una decisión acertada en la mayor parte de los casos, ya que resuelve los conflictos que pueden sobrevenir con la instalación de los servicios públicos y equipamientos y el excesivo contraste que esto pudiera provocar.

Pero el problema no reside en el criterio expuesto, sino en cómo se llevan a cabo las intervenciones y las decisiones que se toman a partir de este criterio, es decir, que ello sirva como excusa para reproducir *ex novo* todo tipo de muebles urbanos sin evidenciar su condición de copias, o se “diseñen” nuevos elementos *en estilo* que imiten el mobiliario original haciéndolo pasar por modelo antiguo, alterando, de esta forma, un supuesto estado original.

Cada caso es particular, pero pesa mucho la imagen que se proyecta y la que conservan los propios habitantes. París se ha quedado estacionada en la época de Haussmann, sus luminarias, las columnas publicitarias, los bancos o las papeleras apenas han sufrido cambios formales, aunque sea solamente en apariencia ya que sí han cambiado los materiales, la tecnología e incluso sus formas de uso. La imagen de la ciudad, para sus habitantes y para los visitantes, la define y tal vez por eso se desatan furiosos debates cada vez que se proponen cambios en lenguaje contemporáneo, como lo fue la polémica desatada en su tiempo alrededor de la Torre de Eiffel.²⁶

²⁵ En el caso de los bienes muebles la decisión puede ser más sencilla, mientras que en el caso de la arquitectura y con mayor razón de los espacios urbanos se requiere una valoración exhaustiva por la enorme cantidad de estratificaciones históricas que podrían encontrarse.

²⁶ Para los mismos parisinos (o quizás tal vez para ellos más que para ningún otro) el cambio «de imagen» de la arquitectura con sus mansardas, o de las luminarias, rejas, quioscos o las mismas entradas del metro de Hector Guimard no es concebible ni aceptable, en ocasiones imponiéndose esta realidad a la autenticidad de los elementos y a la misma historia: en los últimos años se han instalado nuevas entradas de metro de acuerdo a los diseños de Guimard que no solo no son las originales, sino que se han colocado en estaciones en las que nunca estuvieron.

El paisaje urbano como construcción intelectual tiene su origen en aspectos diversos, la ciudad cambia y por lo tanto la forma de considerarla y de identificarse con ella también. Cambia asimismo de una generación a otra y se modifica paulatinamente. Nuestra capacidad de recordar el repertorio material que nos rodea es generalmente muy breve, elementos que nos parece que han estado ahí «desde siempre» tal vez lleven ahí solo unos pocos años.

Sin embargo, el valor más importante es la autenticidad: cada tiempo y cada momento tiene sus propios valores y los cambios en la ciudad son inexorables y como tal deben aceptarse, como recuerda Charles Baudelaire: “*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)*”.²⁷

²⁷ «El viejo Paris ya no existe (por desgracia, la forma de una ciudad cambia más rápidamente que el corazón de un mortal)». Charles Baudelaire, “Le cygne, A Victor Hugo”, en *Les fleurs du mal*, Paris, 1857. (Traducción de la autora)

Bibliografía

- Fisher, Jaime, “Liberalismo, Comunitarismo, cultura y multiculturalismo”. *Factórum* 12 (2014): 29-46.
- Ferrater, José, *Diccionario de filosofía*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Segarra Lagunes, Silvia, “Porqué nos buscamos a nosotros mismos”. *DX, estudio y experimentación del Diseño* 3 (1998): 10-12.
- D’Ors, Eugenio, “Glosari. Aforística de Xènius, XIV”. *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911.
- Segarra Lagunes, Silvia, *Mobiliario urbano, historia y proyectos*, Granada: EUG, 2012.
- Alphand, Charles-Adolph, *Les promenades de Paris*, Paris: J. Rothschild Éditeur, 1867-1873.
- Wilde, Oscar, *Complete Works*. Glasgow: Harper Collins Publisher, 1994.
- Dadon, Benseñor José R., “Borges, los espacios geográficos y los espacios literarios”. *Scripta Nova* 145 (2003): pp. s/n.
- Morin, Edgar, *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*, Barcelona: Kairós, 2000.
- Castoriades, Cornélius, *L’institution de l’imaginaire de la société*, Paris: Seuil, 1975.
- Feilden, Bernard M., Jokilehto, Jukka, *Manual para el manejo de los sitios del patrimonio cultural*, Roma: ICCROM, 2003.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e Siècle*, Paris: Les éditions du cerf, 2006.
- García, Álvaro *Retablo de la devastación. Sobre la destrucción física, social e imaginaria de la ciudad de Granada*. Granada: Biblioteca Hermanos Quero, 2010.
- Brandi, Cesare, *Teoría de la Restauración*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Jones, Owen, *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*, Madrid: Abada, 2010.
- Rochette, Raoul, “Considérations sur la question de savoir s’il est convenable au XIX^eème siècle de bâtir des églises en style Gothique”, *Annales archéologiques*, 1846, 329-363.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du Mal*, Paris, 1857.



Nota Biográfica:

Silvia Segarra Lagunes es Licenciada en Diseño Industrial, Master en Arquitectura-Restauración de Monumentos, Doctora Eu-ropea en Historia del Arte. Líneas de investigación: Mobiliario urbano, paisaje, conservación de con-textos históricos, historia del diseño. Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada.