

# Patrimonios de lo cotidiano: Representación y paisaje en la región de Madrid

*Everyday heritage:  
Representation and landscape in the region of Madrid*

DAVID ESCUDERO

ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid

[david.escudero@upm.es](mailto:david.escudero@upm.es) <https://orcid.org/0000-0003-2105-5425>

DIEGO TORIBIO ÁLVAREZ

ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid

[diego.toribio.alvarez@upm.es](mailto:diego.toribio.alvarez@upm.es) <https://orcid.org/0000-0003-2095-2650>

Recibido: 02/10/2024

Aceptado: 24/03/2025

## Resumen

Este artículo propone una revisión crítica del rol de la representación en la vinculación afectiva de las comunidades con sus paisajes en la región de Madrid: valores culturales intangibles ligados a la creación, transformación y post-ocupación de los lugares, realidades que escapan de lo estético o lo geográfico, o presencias de lo intangible, entre otros. Para ello, utiliza la idea de patrimonio cotidiano como lente para reflexionar de un modo crítico sobre el potencial de la representación —especialmente visual— en la consolidación de lazos emocionales, estéticos, y sensitivos que trascienden a la comunidad y que pueden elevar ciertos paisajes a la categoría de bien cultural. ¿Hay cotidianidades excepcionales (a priori, un oxímoron)? ¿Es posible señalar rasgos o elementos compartidos que generen afecciones similares? O, siguiendo los planteamientos del Convenio Europeo del Paisaje, ¿pueden esas cotidianidades seguir siéndolo? ¿Deben? ¿Siempre lo fueron?

## Palabras clave

Madrid, Paisaje, Patrimonio, Representación, Imagen.

### Abstract

This article proposes a critical review of the role of representation in the affective bonding of communities with their landscapes in the region of Madrid: intangible cultural values linked to the creation, transformation and post-occupation of places, realities that defy the aesthetic or the geographical, or presences of the intangible, among others. To do so, it uses the idea of everyday heritage as a lens to reflect critically on the potential of representation —especially visual— in the consolidation of emotional, aesthetic and sensitive ties that transcend the community and that can elevate certain landscapes to the category of cultural property. Are there exceptional everyday experiences (perhaps, an oxymoron)? Is it possible to point out shared features or elements that generate similar affections? Or, following the approaches of the European Landscape Convention, can such everydayness remain so? Should it? Have they always been so?

### Keywords

Madrid, Landscape, Heritage, Representation, Imagery.

**Referencia normalizada:** ESCUDERO, DAVID; TORIBIO ÁLVAREZ, DIEGO (2025): “Patrimonios de lo cotidiano: representación y paisaje en la región de Madrid”. En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 27 (abril, 2025), págs. 117-140. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. La región de Madrid y sus cotidianidades. 2. Tres paisajes. 2.1. La metrópolis en la Plaza de Castilla. 2.2. Ex-periferias en el Barrio de la Concepción. 2.3. Ruralidades históricas en una plaza Mayor. 3. Paisajes cotidianos. 4. Bibliografía.

---

## 1. Introducción: Ciclos productivos y modelos de desarrollo.

A comienzos del año 2022, la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid puso en marcha Misión Región<sup>1</sup>, una expedición fotográfica para documentar

---

<sup>1</sup> Región procede del nombre atribuido por el escritor Juan Benet al territorio ficticio en el que transcurren varias de sus novelas como *Nunca llegarás a nada* o *Volverás a Región*. Paco Gómez escogió este término de forma intencionada con el objetivo de invertir su significado. Misión Región debía construir una ficción o representación a través de imágenes surgidas de la experiencia de un territorio real sobre el que se ha construido el paisaje.

los paisajes de la región. Este proyecto, que supuso el primer trabajo de estas características impulsado desde una institución pública madrileña, se incorporó a una línea relativamente reciente de misiones fotográficas promovidas en otros países europeos, y cuyo origen se sitúa habitualmente en 1984 (Fundación ICO, 2019). En ese año, la Delegación francesa de Planificación y Acción Regional —conocida por las siglas *DATAR*, *Délégation à l'Aménagement du territoire et à l'Action régionale* (Bibliothèque Nationale de France, s.f.)— coordinó el trabajo de 29 fotógrafos de diferentes perfiles para documentar los paisajes franceses (Guigueno, 2006). Notables ejemplos derivados de esta iniciativa fueron el proyecto sueco *Ekodok-90*, el alemán *Fotografie und Gedächtnis* o el italiano *Linea di confine per la fotografia contemporanea*.

Misión Región, cuyas direcciones artística, científica y técnica asumieron respectivamente Paco Gómez, Mónica Luengo y David Rejano, convocó a treinta y tres profesionales de la fotografía para recorrer la Comunidad de Madrid con el objetivo de capturar la realidad cotidiana de los paisajes madrileños. El proyecto asignó a cada fotógrafo varias zonas de actuación que cubrían los 21 distritos de la capital y los otros 178 municipios de la región, y les encomendó reflejar en sus fotografías la vinculación afectiva de las comunidades con sus paisajes (Rejano et al., 2023, p. 261). Sin embargo, una vez asignado el distrito o el municipio, quedaba a su criterio qué y cómo se fotografiaba, de modo que los autores únicamente recibieron las delimitaciones geográficas y el encargo de registrar tales lazos afectivos entre población y paisaje. Eso provocó que la colección de imágenes recopiladas por Misión Región sea una constelación de realidades heterogéneas: en ellas aparecen elementos físicos reconocibles por su presencia en el territorio, valores intangibles de creación, transformación y post-ocupación, o situaciones que plantean un posicionamiento crítico y estético en la región (el crecimiento urbano, las actividades industriales o productivas, o la despoblación, entre otros).

El resultado de la misión fotográfica fue la creación de un archivo visual profesional formado por 1.990 imágenes de los paisajes de la región, 10 por cada una de las 199 zonas de actuación definidas (Rejano et al., 2023, p. 269). Todas ellas se incorporaron al Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, y una selección de 199 —una por cada zona— se mostró al público en 2023 en la exposición “REGIÓN. Paisaje, fotografía y patrimonio” en El Águila, sede del Archivo. Además, con motivo de la exposición se editó un libro homóni-

mo que incluye la selección de fotografías realizada para la muestra y contribuciones escritas por los directores del proyecto. Un indicador de su éxito es la constante itinerancia que la muestra, aún hoy, sigue realizando por la Comunidad de Madrid gracias a la Red Itiner. En definitiva, se trata de una fértil iniciativa de visibilización de los paisajes donde las comunidades viven; idea, como se ha mencionado, probada en otros países, y replicada ahora en otras regiones españolas, como el reciente proyecto fotográfico sobre los barrios de Barcelona expuesto en el MACBA en 2024.

Pero Misión Región no concluía ahí. Derivó en iniciativas relevantes que trataban de estimular la participación ciudadana aprovechando la inercia del proyecto. Entre las actividades puestas en marcha cabe destacar el programa de educación patrimonial con talleres para jóvenes titulado “Mi Paisaje” y, especialmente, la plataforma participativa “#MiRegión”, en la que cualquier persona tuvo la posibilidad de cargar sus instantáneas en una plataforma común y pública durante los cuatro períodos estacionales de 2023 (primavera, verano, otoño e invierno). Con ello, en cierto modo, Misión Región se extendía al conjunto de la ciudadanía con un mismo enfoque: contribuir a la puesta en valor y caracterización de los paisajes cotidianos. Esto es, a su patrimonialización, buscando que la población reconozca e intensifique el arraigo en sus paisajes y, así, mejore su compromiso con los procesos de gestión de los que debiera ser parte —y, para ello, se debe *sentir* parte—.

Gracias a Misión Región y sus actividades relacionadas, la vinculación afectiva de las comunidades con su paisaje se ha colocado en primer plano a través de la fotografía, esto es, de la representación artística. No se trata, sin embargo, de una estrategia azarosa, sino que se alinea completamente con la implementación del Convenio Europeo del Paisaje (Florencia, 2000), que incide —explícitamente— en comprender los paisajes como depositarios de la identidad de las comunidades, al tiempo que destaca su papel clave en el entendimiento de la urbanidad europea contemporánea. Así, en el marco del vigesimoquinto aniversario del Convenio y del Plan Nacional de Paisaje Cultural, se abre un espacio para reflexionar sobre algunos de los asuntos que Misión Región ha puesto sobre la mesa. ¿Hay cotidianidades excepcionales (a priori, un oxímoron)? ¿Es posible señalar rasgos o elementos compartidos que generen afecciones similares? O, siguiendo los planteamientos del Convenio Europeo del Paisaje, ¿pueden esas cotidianidades seguir siéndolo? ¿Deben? ¿Siempre lo fueron?

A estas y otras cuestiones relativas al paisaje madrileño trata de dar respuestas el proyecto de investigación HERITAGESCAPES<sup>2</sup>, en el que se enmarca este artículo, y cuyo objetivo es estudiar los paisajes culturales de la región para caracterizarlos, comprender mejor algunos fenómenos complejos de patrimonialización y proponer lineamientos de ordenación de acuerdo con las metas del 11º Objetivo de Desarrollo Sostenible. La reflexión crítica sobre el valor de la representación en los incipientes procesos de patrimonialización de los paisajes cotidianos de la Comunidad de Madrid da cuerpo a esta contribución al tiempo que contribuye a la transferencia de resultados de HERITAGESCAPES.

## **2. Tres paisajes**

Conceptualmente, Misión Región consistía en la creación de una nube de imágenes interrelacionadas que constituyesen un archivo visual de los paisajes cotidianos de la región de Madrid. Uno de los motivos de su éxito es, precisamente, la identificación de la población con los paisajes que habita y experimenta diariamente al verlos fotografiados por profesionales. Es decir, cuando la fotografía, en tanto arte, los eleva a una categoría estética que, a sus ojos, no tenía hasta entonces. Ahora bien, ¿no sería posible ahondar en cómo otras formas de arte han representado el día a día de estos mismos paisajes? ¿Qué ocurre si se relacionan múltiples representaciones artísticas del mismo lugar? En este sentido, este artículo propone explorar algunos enclaves de la región de Madrid indagando sobre cómo el arte los ha representado en su proceso histórico y ha conformado en ellos una suerte de imaginario. Parte, por tanto, de la hipótesis de que algunos lugares están *cargados* de imágenes proyectadas por el arte y que, en ellos, la idea de paisaje cotidiano tiene una relación indisoluble con ellas.

Esta revisión se propone en torno a tres ubicaciones que Misión Región incluyó en su expedición y que resultan especialmente singulares por haber sido protagonistas de múltiples pinturas, fotografías, películas y novelas a lo largo del tiempo: el entorno de las Torres Puerta de Europa en la Plaza de Castilla (conocidas popularmente como Torres KIO), los alargados bloques de

---

<sup>2</sup> Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i PID2022-140500NB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER, UE.

viviendas del madrileño Barrio de la Concepción y la plaza Mayor de Chinchón. Estos tres casos se han seleccionado con el objetivo de reflexionar sobre situaciones variadas en su condición de urbanidad-ruralidad: el primero con una clara condición metropolitana, el segundo pensado como una periferia de la ciudad —hoy absorbida por ella—, y el tercero como lugar referencial de un entorno rural de la región. Revisarlos, en el marco del proyecto de investigación HERITAGESCAPES, sirve para proponer modelos de sistematización para estudios de paisaje que podrían ser replicados en otros casos y, en última instancia, para verificar procesos de patrimonialización alineados con el Convenio Europeo del Paisaje y con el Plan Nacional de Paisaje Cultural.

### *2.1. La metrópolis en la Plaza de Castilla*

El fotógrafo encargado de retratar el distrito madrileño de Chamartín para Misión Región fue Fernando Maquieira. No pasa inadvertido el hecho de que el autor incorporase las Torres KIO<sup>3</sup> de la Plaza de Castilla en tres de las diez instantáneas comisionadas. Esta pareja de edificios simétricos proyectados en el año 1990 por los arquitectos Philip Johnson y John Burgee ocupa un papel destacado en el horizonte de la ciudad de Madrid desde que se promovió su construcción; algo planificado, pues su ambicioso nombre oficial es “Puerta de Europa”, aludiendo a la incipiente y hoy imparable condición de Madrid como gran ciudad metropolitana europea. Las torres, con ciertas resonancias del constructivismo ruso de principios del siglo XX, se colocan a ambos lados del Paseo de la Castellana y poseen una particular inclinación de 15º sobre el Paseo de la Castellana, lo cual les atribuye un fuerte componente iconográfico (Berlinches Acín, 2003, p. 522; Johnson y Wigley, 1988). Este hecho diferenciador convierte a la pareja de volúmenes oblicuos en un evento urbano singular que es frecuentemente utilizado como símbolo de la ciudad. En cierto modo, en el ámbito de la arquitectura las torres fueron uno de los primeros proyectos en España de la tendencia global que prevaleció en el cambio de milenio hacia el objeto indeleble en la memoria: quien ha visto las Torres KIO, no puede olvidar su forma.

Ya desde su construcción, entre 1990 y 1996, las torres fueron de interés para numerosas representaciones visuales. El conjunto se encontraba en obras

---

<sup>3</sup> KIO son las siglas para Kuwait Investment Office, principal promotora del conjunto Puerta de Europa.

cuando José Manuel Ballester pintó *Puerta de Europa* (1992), en la que los dos volúmenes aparecen definidos únicamente por su estructura metálica, aún al descubierto (Fig. 1). Con esta obra, el pintor madrileño fue uno de los primeros en atribuir ciertas cualidades monumentales a los nuevos edificios, presidiendo la gran avenida de Madrid y anticipando la importancia de la obra en la ciudad. Tres años más tarde, *El día de la Bestia* (1995, Álex de la Iglesia) proyectó sobre la Plaza de Castilla su álgido desenlace. Hacia el final del largometraje, el Profesor Cavan dibuja la forma de las torres en un muro para develarle al Padre Ángel Berriatúa la carga de significado que tiene la edificación, y que resuelve la trama de la película: en las torres nació y vive el anticristo. A partir de ese momento, la forma, la disposición espacial y la materialidad de las torres todavía en construcción son empleadas por De la Iglesia para evocar la morada del mal en sí mismo. Como en la pintura de Ballester, aunque esta vez de noche, la película presume de la estructura metálica de las torres: dos grandes esqueletos de acero que dominan la escena caracterizados por la “frialidad mecánica de su lenguaje” y el desafío a la gravedad (Rincón Borrego, 2016).



Fig. 1. *Puerta de Europa*. Acrílico sobre papel encolado montado en tabla.  
Autor: José Manuel Ballester, 1992.

Apenas un año después de que la construcción de las torres terminase, otras dos películas hicieron uso de ellas como parte visual de la trama: *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997) y *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997). Estrenadas con dos meses de diferencia, cada una de ellas añadió imágenes en movimiento al recién construido icono de la metrópolis. En *Carne trémula*, el exconvicto Víctor pasea con Clara por la Avenida de Asturias, donde en aquel momento había edificaciones ruinosas y viviendas unifamiliares que pronto desaparecerían, conversando precisamente acerca del futuro de ese barrio. En la escena es posible observar cómo las torres auguran un cambio hacia otra escala de ciudad: aparecen solo parcialmente, pues su proximidad no permite a la cámara captarlas completamente, lo que les confiere una idea de horizonte tan contundente como imperceptible hacia el que la urbe se dirige. Mientras tanto, Víctor y Clara pasean por el barrio en una acción diaria, rodeados por la precariedad de un espacio físico abocado al cambio inminente. Es decir, la película se hace eco de lo que significan las torres para la ciudad, pero, a su vez, integra ese mismo sentido en la trama de la película: espacio fílmico y espacio físico convergen y se reconfiguran mutuamente.

Por su parte, *Abre los ojos* proyecta una imagen distinta de las Torres KIO: en un momento en el que Antonio, Sofía y César se encuentran en la azotea de la Torre Picasso, ubicada más al sur del Paseo de la Castellana en el complejo AZCA, los edificios de la Plaza de Castilla aparecen de fondo alineados con los tres personajes (Fig. 2). La distancia con las torres y la posición de la cámara en las alturas impide ver los muros de ladrillo de los edificios aledaños y los *graffitis* immortalizados por Almodóvar. Sin embargo, la escena sí muestra las torres en su verdadera dimensión: la del *skyline* de la ciudad. Las Torres KIO sobresalen de la trama urbana con claridad y, de este modo, la escena les atribuye un protagonismo triunfante en la silueta edificada de Madrid a finales del siglo XX. Un Madrid que, gracias a esta escena, se entiende como urbe en pleno cambio, en la transición de ciudad a metrópolis y en su mayor resonancia con dinámicas de capitales como Londres o París que con otras ciudades españolas. Las mismas torres que en *Carne Trémula* no cabían en la cámara cual advenimiento de un futuro inesperado, en *Abre los ojos* muestran que ya han llegado para darle a la ciudad la escala que le es propia.

En años sucesivos, el entorno próximo de la Plaza de Castilla ha ido sufriendo alteraciones físicas relevantes, y muchas de ellas han reafirmado su



condición de centro financiero de la ciudad. Basta recordar elementos conocidos como el “Obelisco de la Caja” (diseñado por el arquitecto Santiago Calatrava e instalado en 2009) o el conjunto Cuatro Torres Business Area (CTBA). Estos y otros elementos han ido apareciendo en nuevas representaciones, atestiguando la transformación del espacio físico y, con ella, del carácter de las formas de arte que sobre él se proyectan. Una singular apropiación de estos elementos la realizó el cantante C. Tangana en 2016 con el videoclip de su canción *Los chikos de Madrid*. En él, las torres KIO y su entorno fueron empleados como reclamo de un paisaje inequívocamente madrileño, de modo que cualquier espectador familiarizado con la ciudad localizara el escenario.



Fig. 2. Fotogramas de la película *Abre los Ojos* (Alejandro Amenábar, 1997).

Algo similar ocurrió cuando la organización no gubernamental Greenpeace las utilizó como soporte de su activismo. En 2016, con motivo de las negociaciones internacionales sobre la Asociación Transatlántica de Comercio e Inversión (TTIP), varios integrantes del grupo se encaramaron a una de las torres para desplegar una lona con el mensaje “No al TTIP”. Con su acción, ligaron de un modo efectivo la potente estética de su intervención a uno de los símbolos del capital global en España, y añadieron al imaginario de las torres una nueva representación, en este caso física (Fig. 3). Del mismo modo, conviene destacar cómo otros elementos existentes con anterioridad a las torres, tales como el depósito de agua del Canal de Isabel II, han servido también como soporte para imágenes recientes, como las ya mencionadas tomadas por Fernando Maqueira para Misión Región en 2022, captando una escena en la que las torres y el depósito son el fondo de un momento lúdico cualquiera (Fig. 4).



Fig. 3. Protesta de Greenpeace contra el Acuerdo Transatlántico para el Comercio y la Inversión (TTIP) en Puerta de Europa. Autor: Luis Sevillano, 2016.



Fig. 4. Distrito Chamartín. Juego Roundnet. Parque del cuarto depósito. Autor: Fernando Maqueira para Misión Región, 2022.

Si bien, como ha sostenido la investigadora Sophie Gonick (2010, pp. 27-28), Puerta de Europa funciona como una mera fachada de un entorno próximo en el que su encaje está todavía irresuelto y “traiciona una realidad diferente”, se trata de un lugar que responde eficazmente a las demandas de uno de los centros neurálgicos de Europa. Y, en ello, la reorganización del espacio urbano es un atributo del lugar captado por las artes visuales que ha permanecido latente hasta nuestros días (Berlinches Acin, 2003, p. 522). En este sentido, resulta singular que hoy, casi 30 años después de su construcción, sea la

vida cotidiana uno de los temas en los que más inciden quienes lo representan, como lugar de interacción entre personas y de vida en el barrio, más que como centro financiero (quién sabe si porque el conjunto CTBA ha asumido ese papel). Es decir, el icono protagonista y monumental, representado frecuentemente vacío entre los años 1990 y 2000 ha devenido rápidamente soporte para nuevas representaciones en las que las personas lo activan: C. Tangana en su videoclip, Greenpeace con su activismo, o los niños jugando en el jardín del parque del Canal en las fotografías de Maqueira. Pareciera que el barrio mantiene una viva lucha con la *city* de la que, gracias a la representación, somos espectadores privilegiados.

## **2.2. Ex-periferias en el Barrio de la Concepción**

El Barrio de la Concepción, ubicado en la zona este de la capital, es uno de los ejemplos más sobresalientes de cómo la representación artística puede contribuir a la formación de un imaginario visual también en complejos residenciales. Su ampliación, desarrollada entre 1958 y 1965 en lo que, en aquel momento, era un terreno de periferia no consolidada, rápidamente se convirtió en una zona característica de la ciudad por sus edificios largos y compactos, conocidos popularmente como *colmenas* (Gaviria, 1966). La operación fue promovida por el empresario José Banús y consistió en la construcción de un conjunto de 10 edificios en los que se alojaría a unas 22.000 personas en 4.460 viviendas. Su alta densidad ha sido, desde su construcción, uno de sus rasgos identitarios y, con ello, uno de los aspectos de más protagonismo en las representaciones de este lugar.

Los carteles promocionales y los anuncios de venta de las nuevas construcciones enfatizaban, por un lado, su disposición paralela y su marcado carácter longitudinal. Por otro, incidían en la idea de barrio, de vida en comunidad, como ampliación del Barrio de la Concepción, pero también en su autonomía formal y en su alta densidad, que permitiría un funcionamiento altamente independiente al de la ciudad (Fig. 5). Junto a estos carteles, las fotografías de la época muestran un complejo reconocible y con fuerte carácter periférico, percibiéndose verdaderamente como una isla desconectada de la trama urbana. Sin embargo, la homogeneidad de la operación y su densidad han generado un fuerte espíritu de barrio que ha devenido hoy en identidad local y, aun habiendo sido absorbido por la trama urbana, su comunidad no se ha disuelto con ella.



Fig. 5. Carteles publicitarios de la ampliación del Barrio de la Concepción, año 1958.

Para Misión Región, fue el fotógrafo Jonás Bel el encargado de capturar algunas instantáneas del distrito Ciudad Lineal. De entre sus más de 1.000 hectáreas, Bel eligió las *colmenas* del Barrio de la Concepción para registrar la búsqueda relación del proyecto entre paisaje, cotidianidad y región de Madrid en una de las diez fotografías (Fig. 6). La imagen presenta el espacio urbano entre dos de los edificios característicos del complejo. Se aprecia una plaza alargada que se despliega con la arquitectura con telón de fondo, y sirve de escenario a dos personas que parecen pasear un perro. Con esta imagen, Bel sumaba una instantánea a un lugar que ya contaba con una alta presencia previa en distintos medios: la cinematografía, la música, el márketing, el activismo o la política, entre otros.



Fig. 6. Ciudad Lineal. Barrio de la Concepción. “Las colmenas”. Autor: Jonás Bel para Misión Región, 2022.



Quizá por la profundidad de las *colmenas*, en ocasiones han sido utilizadas como recurso visual en la cinematografía. Eloy de la Iglesia, particularmente vinculado a la periferia de la ciudad en los años 80, eligió estos edificios como protagonistas de algunas escenas de *Navajeros* (1980), pero los explotó con mayor intensidad dos años más tarde, en *Colegas* (1982). En esta película los edificios forman parte de la cotidianidad de los jóvenes protagonistas, que viven ahí, y que hacen de su lucha diarias la trama de la película. En palabras de Caglar Erteber, precisamente, *Colegas* es una muestra de la “visión marginal de lo que significa vivir en la periferia y [...] del diálogo que se establece con el resto de lo urbano” (2022, p. 483). Las escenas que se proyectan asocian a los edificios, a pesar de todo, una indisociable condición de normalidad: un debate entre tres de los chicos sobre las vicisitudes de la vida y la inquietud de una nueva gestación; o una pelea entre dos de los personajes en los alrededores del edificio más largo del complejo, por citar sólo algunas (Fig. 7).



Fig. 7. Fotogramas de la película *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982).

Como los chicos de *Colegas*, Gloria, la protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) también vive en las *colmenas*. Tras una larga historia de adicción y sinsabores, Gloria especula sobre su suicidio con la *colmena* de enfrente como fondo, en una icónica réplica del de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). Una imagen que los vecinos del barrio todavía guardan en su memoria (Fig. 8). Otra escena de la misma película capta la cotidianidad de un momento cualquiera con las *colmenas* de fondo: la conversación entre Miguel y su abuela cuando encuentran una lagartija en los alrededores del edificio, ésta les sigue, y debaten si adoptarla. 40 años después del estreno de estas películas, el espacio físico de las *colmenas* sigue impregnado de lo que sus escenas proyectaron sobre él, a través de escenas de la vida diaria en él. Mismos edificios, pero diferentes relaciones que asocian todavía al barrio una cierta identidad cultural: la que añade la representación, en este caso cinematográfica. Proyectando en la pantalla la experiencia de la vida allí vivida, estas y otras escenas de las *colmenas* jugaron un papel importante para insertarlo en el imaginario de la periferia de la ciudad (Escudero, 2023, pp. 206-216).



Fig. 8. Fotograma de la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984)

Como ocurría en el entorno de la Plaza de Castilla, la versatilidad de las *colmenas* en el ámbito audiovisual permite que nuevas imágenes trasladen el barrio a otros contextos culturales, no necesariamente contradictorios con los ya mencionados. Es el caso de la música urbana, siempre en busca de lugares

que refuercen visualmente su mensaje disruptivo. En 2021 dos videoclips eligieron las *colmenas* para esto: el de la canción *Tú me dejaste de querer*, de C. Tangana, y el de *Kesí*, del cantante colombiano Camilo. Si bien en la canción de C. Tangana las *colmenas* juegan un papel testimonial como parte introductoria del videoclip —aunque aparecen al inicio, cuando la música comienza a sonar—, en el metraje de *Kesí* conforman el espacio en el que el cantante parece sumergirse en un instante suelto de la vida del barrio, mientras unos chicos juegan al fútbol.

Además, otra coincidencia temporal traslada la cuestión a otro tema intrínsecamente ligado al espacio construido: la política. En la campaña de las elecciones municipales de 2023, tanto el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) como el partido Ciudadanos (Cs) rodaron parte de sus vídeos promocionales entre las *colmenas*. En sendas campañas se aprecian los edificios cargados de mensajes ligeramente diferentes: mientras el vídeo del PSOE representaba el barrio como un enclave multicultural con jóvenes que corren entre los edificios, el de Cs lo hacía a través de la candidata Begoña Villacís quien, paseando sola entre los edificios, sostenía: “Somos y nos sentimos de aquí”. Con sendos vídeos, la comunicación política buscaba definir posicionamientos electorales a través de sensibilidades diferentes de los vecinos de Madrid; es decir, la imagen en movimiento estaba cargada de intención, y proyectó sobre los edificios tanto un mensaje político como el otro.

Parejas de documentos visuales —dos películas coetáneas, dos videoclips de 2021, y dos campañas políticas de 2023— permiten aproximarse ahora a las *colmenas* del Barrio de la Concepción comprendiendo mejor la complejidad de su archivo visual. Sin haber adquirido todavía una condición patrimonial, sobre este espacio físico se han proyectado imágenes divergentes, complementarias, en ocasiones incluso contrarias, que hoy son constituyentes de su memoria y con las que hoy sus habitantes se ven representados. Hasta qué punto se identifiquen con unas o con otras es una consecuencia de la diversidad de representaciones que han tomado las *colmenas* como lugar protagonista. Si algo queda claro es que la suma de estas imágenes, que comparten su apuesta por reflejar la vida en el barrio, ha devenido imaginario de la cotidianidad: una constelación de proyecciones de la experiencia vital de los habitantes de las *colmenas* que se aloja en la memoria colectiva del complejo.

### 2.3. *Ruralidades históricas en una plaza Mayor*

El tercer emplazamiento está en la localidad de Chinchón, próxima al borde sureste de la Comunidad de Madrid. Se trata de una población histórica, pues sus orígenes se remontan al Neolítico y es un lugar habitado ininterrumpidamente desde la época romana. Hoy, su morfología urbana continúa condicionada por la particular geografía del cerro semicircular en el que se encuentra: un monte horadado en su centro por varios cursos de agua naturales. Así, la topografía —fundamental para comprender la evolución de Chinchón— también define la posición de su espacio más representativo: su plaza Mayor. Construida en el siglo XV e incluida desde el siglo XVI entre las “reales plazas” de España por el Conde de las Navas (Basterra et. al, 2009, p. 23), este espacio singular es todavía el centro de la vida en la localidad y ocupa, precisamente, la cabecera de la mencionada depresión de origen fluvial (Berlinches Acín, 1991, p. 338).

La plaza Mayor de Chinchón es un ejemplo representativo de plaza porticada castellana y es reconocida como parte del patrimonio nacional desde 1974, cuando se declaró el casco urbano histórico de la ciudad como Conjunto Histórico-Artístico (Bravo, 1974, p. 99). Las singulares fachadas con galerías que delimitan el recinto albergan 234 balcones, denominados “claros”, que funcionan como una suerte de palcos desde los que se produce una interesante conexión visual bidireccional con la plaza. El carácter escénico que estos elementos proyectan en el lugar se complementa con el gran espacio central, de contorno ovalado, que funciona como foco de la escena urbana. Esta configuración del espacio ha llevado a que, frecuentemente, esta plaza acoja eventos populares de distinta índole y, por tanto, que la representación —tanto *in situ* como en sopor-tes artísticos— haya jugado un papel fundamental en el tiempo.

De las diez fotografías de Chinchón tomadas para Misión Región por el fotógrafo Juan Baraja, dos de ellas capturan momentos cotidianos en la plaza Mayor de una forma complementaria: la primera recoge el conjunto en su totalidad desde un punto elevado, permitiendo ver unos tejados en primer plano y, sobre ellos, personas realizando trabajos de mantenimiento al tiempo que, en la plaza, encontramos varios puestos de mercado; en la segunda fotografía se nos muestra como dos niños juegan a la pelota con la plaza porticada y con varias terrazas de restauración de fondo (Fig. 9). Ambas renuevan, con



visiones actuales, el amplio archivo visual con el que este entorno cuenta desde hace siglos gracias a su gran relevancia histórico-artística.



Fig. 9. Fotografías de Chinchón. A la izquierda: Plaza Mayor. Plaza porticada. Terrazas. Niños jugando. A la derecha: Vista general tomada desde la Calle de la Iglesia. Autor: Juan Baraja para Misión Región, 2022.

La primera crónica de actividades en la Plaza, probablemente celebradas cuando todavía era un conjunto funcional en proceso de consolidación, data de 1502. Antoine de Lalaing, quien acompañó a Felipe el Hermoso durante un primer viaje por España, apunta: “El sábado, día quince, el Señor y la Señora pasaron por el río Tajo y fueron a Chinchón [...] El Marqués celebró entonces un banquete de *drageries et zuccades*, y corrió los toros y tiró las cañas a la usanza local” (de Lalaing, 1501-1503, p. 218-219).

Esta caracterización temprana describe uno de los rasgos más identitarios de la plaza Mayor de Chinchón: los festejos con toros que se vienen realizando hasta el día de hoy. Es decir, las primeras representaciones, en este caso escritas, atestiguan un carácter de la plaza como soporte de la tauromaquia y de las fiestas populares. La componente visual de estos festejos aparece en las primeras décadas del siglo XX, en pinturas como las de José Gutiérrez Solana. En *Corrida de toros en Chinchón* (1918) el objeto de la acción es una celebración taurina sobre el albero en el centro de la plaza, mientras que los balcones ocupados a modo de palcos constituyen, junto a algunas viviendas del pueblo y parte de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, un telón de fondo del festejo. Por su parte, dos fotografías anónimas de 1920 y 1940 parecen haber inspirado el trabajo de Baraja en Misión Región: recogen, de modo similar, una vista a pie de calle y una vista aérea respectivamente (Fig. 10). Dos esce-

nas complementarias, pues además de representar un evento concreto, capturan instantes de la cotidianidad que han permanecido en el imaginario de la plaza Mayor de Chinchón hasta la actualidad: las fachadas balconadas como fondo escénico, el valor del recinto como contenedor de eventos culturales y la importancia de este espacio central en la vida cotidiana de la localidad, por citar solo algunos.



Fig. 10. Fotografías anónimas de la plaza Mayor de Chinchón. De izquierda a derecha, años 1920 y 1940, respectivamente.

Con el avance del siglo y la consolidación de la cinematografía como arte, la cultura visual en torno a la Plaza se fue ampliando. *La vuelta al mundo en 80 días* (1956, Michael Anderson) desplazó su acción hasta la localidad madrileña y, en ella, el personaje Jean Passepartout —interpretado por Cantinflas— protagoniza una corrida de toros como las que se celebraban sin la presencia de la cámara. El filme solidifica, en cierto modo, algunas de las imágenes previas —fotografías, relatos, o pinturas—, ahora en movimiento. La película, nuevamente, además de fijar el espacio físico como soporte de una festividad, enmarca la acción en una suma de actos cotidianos que apoyan la escena: el intenso uso de los balcones y de las barreras, la socialización en torno a mesas con comida y bebida, o la decoración del entorno para la ocasión, entre otros.

En este sentido, una serie de fotografías tomadas dos años antes por Martín Santos Yubero ayudan a comprender que los comportamientos que la película reprodujo no eran sino habituales en momentos de festejo (o, dicho de otro modo, cotidianos en la excepcionalidad del festejo). Las fotografías fueron tomadas en 1954 durante el día de la Provincia en Chinchón, y presentan

momentos de celebración: bailes populares, encierros, lidia profesional y otras escenas, ahora liberadas del envoltorio cinematográfico (Fig. 11). El propio Yubero, en 1965, tomó otra serie de fotografías que contrastan con la serie anterior y que demuestran la importancia de la comunidad como activadora del espacio físico, al proporcionar vistas de la plaza prácticamente vacía mientras se preparaba para los encierros.



Fig. 11. Día de la provincia en Chinchón. Festival en la plaza Mayor de Chinchón (Regionales. Pueblos. Taurinas). Autor: Martín Santos Yubero, 1954.

Más allá de los momentos relacionados con la tauromaquia, varias representaciones visuales han contribuido a la consolidación de un imaginario de la plaza Mayor de Chinchón como lugar de celebración de acontecimientos multitudinarios. Algunas series del fotógrafo Gonzalo Gómez Marcitllach exploran este espacio como contenedor de múltiples actividades culturales, como la de 1960 sobre un encuentro de vespas en Chinchón, o la de 1964 tomada durante la grabación de *El fabuloso mundo del circo* (1964, Henry Hathaway) (Fig. 12). Otras, tras el proyecto impulsado en 1965 por el Ministerio de la Vivienda, resuenan con el aspecto actual del espacio. Entre ellas cabría destacar algunas series de fotografías anónimas de los años 90, en las que captura

la plaza mientras se realizan en ella maniobras militares, o una fotografía de 1995 en la que tiene lugar un espectáculo de paracaidismo. También conviene mencionar algunas imágenes recientes, como la campaña de Navidad de 2015 de la empresa Campofrío titulada “Despertar”, que presentó la plaza en un momento cualquiera, a través de la conversación de unos vecinos que únicamente celebraban haberse encontrado.

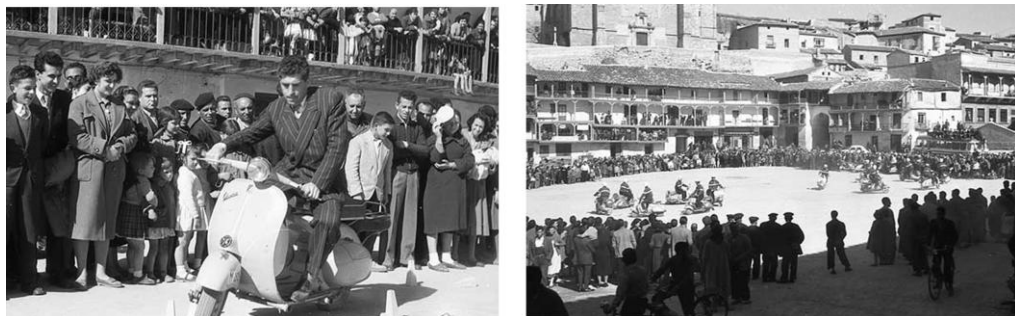


Fig. 12. Fotografías de un encuentro de vespas en la plaza Mayor de Chinchón. Autor: Gonzalo Gómez Marcitllach, 1960).

La plaza Mayor de Chinchón es un ejemplo de cómo el mismo espacio físico puede funcionar como una suerte de disco duro sobre el que un repositorio visual se acumula durante siglos. En ella, la convivencia atemporal de imágenes permite ahondar en las capas que hoy constituyen su memoria. Se trata de una suma de imágenes con una doble condición inmaterial y material: las imágenes capturan momentos, pero el lugar es perfectamente reconocible por quien lo habita. O, dicho de otro modo, si bien el espacio físico apenas cambia entre unas y otras representaciones, la variedad de épocas y eventos, capturados en la cotidianidad de la repetición sistemática de actividades, construye un denso imaginario de la plaza que ayuda tanto a renovar su carácter como comprender mejor su valor patrimonial.

### 3. Paisajes cotidianos

Hoy parece asumido, cumplidos veinticinco años de la aprobación del Convenio Europeo del Paisaje, que la creación —y desaparición— de paisajes culturales depende fundamentalmente de la vinculación afectiva de la población con un determinado lugar. Al fin y al cabo, los paisajes no son colecciones de objetos materiales colocados en el espacio geográfico, sino construc-

ciones sociales y culturales de quienes los usan (Evans, Roberts, y Nelson, 2001, pp. 53-56). En este sentido, y tras una primera fase de identificación realizada desde que el Convenio entró en vigor, una segunda etapa de implementación podría estar enfocándose en algunos países hacia entornos que, precisamente, podrían condensar una alta intensidad de experiencias, imágenes y significado, con el fin de encontrar nuevos paisajes culturales (Roe, 2007, p. 11). Es el caso de España, que actualmente revisa su Plan Nacional de Paisaje Cultural para adaptar sus criterios en esta dirección: aumentar la presencia de la población en los procesos patrimoniales. Además, estas intenciones nacionales y europeas comienzan a ver resultados a escala autonómica y municipal, con ejemplos de éxito como Misión Región, que han abierto la posibilidad a desarrollar proyectos más ambiciosos en el futuro. Queda claro, en definitiva, que los asuntos relativos a las sensibilidades entre comunidad y paisaje están en el foco de los asuntos patrimoniales territoriales.

El Convenio acertó en disociar los paisajes cotidianos de los paisajes de interés cultural, pues permitió trabajar sobre los asuntos de vinculación afectiva de la población con sus paisajes independientemente de si merecían ser protegidos como bien patrimonial o no. En este sentido, aprender de los casos aquí expuestos de cara a posibles procesos de caracterización y valoración de aspectos cualitativos del paisaje es posible. La Plaza de Castilla, las *colmenas* del Barrio de la Concepción, y la plaza Mayor de Chinchón, con sus particularidades, permiten abrir un amplio debate sobre el rol que juega en su espacio físico la superposición de las representaciones mencionadas. Incluso la plaza Mayor de Chinchón, que ya cuenta con un alto reconocimiento como bien patrimonial, podría mejorar sus procesos de conservación si se complementa con una evaluación de la *carga* de imágenes que recae sobre el espacio físico del recinto porticado y de otros lugares del municipio.

Si bien hay convergencias entre los tres casos, en términos de intenciones, retórica, recursos estéticos, o protagonismo de edificios representativos, existen particularidades entre ellos que merecen ser puestas de relevancia. Principalmente, las particularidades vienen aparejadas de la idea de lo cotidiano, pues cada lugar tiene las suyas, y se manifiestan expresamente en las representaciones. Como apunta David Harvey (1977), se trata de una circunstancia cambiante en cada contexto y, por ello, visibiliza diferencias y confiere identidades a ciertos lugares. En el caso de las torres KIO, las representaciones pre-

sentadas reflejan una construcción del paisaje poliédrica: aunque están indisolublemente marcadas al icono arquitectónico, dos formas tan rotundas como plásticas como sujetos representados, no pierden la oportunidad de dar a entender la vida de la zona, sea esta financiera o de barrio, o ambas superpuestas. En las *colmenas* del Barrio de la Concepción se presenta una situación intermedia, con un archivo visual que se ha construido a medio camino entre la pregnancia de la forma edificada y el compromiso afectivo de lo humano, en una situación de frontera física semi-disuelta que todavía mantiene un fuerte espíritu colectivo de barrio autónomo. En la plaza Mayor de Chinchón se muestra, por su parte, una construcción visual prácticamente limitada a la cotidianidad del evento, que porta en buena medida las memorias de un lugar que sólo recientemente ha sido reivindicado como un espacio importante en el día a día, sin el festejo.

Mientras en algunos casos podrá ser la representación artística de lo cotidiano lo que principalmente atribuya valores culturales a un determinado lugar, en otros simplemente podría tener un papel secundario como ligazón entre la población y su paisaje. Sin embargo, obviarla podría dirigir los procesos de identificación, gestión, conservación y salvaguarda hacia la consideración exclusivamente física de los espacios que, en muchas ocasiones, no es suficiente para comprender los lazos afectivos de la población. O, dicho de otro modo, si una comunidad considera un determinado paisaje como su bien patrimonial, le será imposible disociar su materialidad de su presencia en la memoria a través de las imágenes que se guardan de este lugar. En la medida en la que el paisaje cultural no encuentra su razón de ser únicamente en el espacio material, sino también en su condición intangible y vinculada al arte en mayor o menor medida, las representaciones enlazan y resignifican continua y recíprocamente el espacio físico y su imaginario y se insertan en el día a día de las personas.

En este sentido, conviene no olvidar la creciente importancia de los estudios sobre la idea de patrimonializar lo cotidiano, entendida como una práctica de creación de patrimonio dirigida por las personas que da forma a paisajes y lugares históricos corrientes, pero no por ello menos importantes (Mosler, 2019, p. 4). Se han presentado aquí archivos de imágenes en los cuales muchos de los registros aquí recogidos no permanecerán (basta recordar las campañas políticas en las *colmenas* del Barrio de la Concepción). Sin embargo,

cuando es el arte a través de sus formas el que representa un determinado lugar, su capacidad de hacer visible lo invisible fija en la comunidad un valor añadido. Representaciones —especialmente visuales— que, al superponerse en el espacio físico, permiten a la población consolidar lazos emocionales, estéticos, y sensitivos que trascienden a la comunidad y que potencialmente podrían elevar ciertos paisajes a procesos de patrimonialización como bienes culturales a proteger. Además, en los casos aquí expuestos, sus continuos nexos con la *vida que se vive*, con lo cotidiano, hacen que su pregnancia sea indisoluble en la conciencia colectiva. Las realidades cotidianas que se muestran en imágenes pueden ser vistas como un componente significativo de su memoria y, por lo tanto, de su patrimonio, al poner de manifiesto las relaciones entre las comunidades, su imaginario y el entorno construido.

### **Bibliografía.**

- BASTERRA, L. A., ACUÑA, L., CASADO, M., RAMÓN-CUETO, G., & LÓPEZ, G. (2009). Diagnóstico y análisis de estructuras de madera mediante técnicas no destructivas: aplicación a la plaza Mayor de Chinchón (Madrid). *Informes de la Construcción*, 61(516), 21–36. <https://doi.org/10.3989/ic.09.016>
- BERLINCHES ACIN, A. y MOLEÓN GAVILANES, P. (1991). *Arquitectura y desarrollo urbano: Comunidad de Madrid*. Dirección General de Arquitectura Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- BERLINCHES ACIN, A. y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. (2003). *Arquitectura de Madrid. 2. Ensanches*. Fundación COAM.
- Bibliothèque Nationale de France. (s.f.). *Paysages français: Une aventure photographique, 1984-2017*. <https://expositions.bnf.fr/paysages-francais/l-experience-du-paysage.php#intro>
- BRAVO, P. (1974). La villa de Chinchón (Madrid). *Academia* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 1(38), 99.
- DE LALAING, A. (1501-1503). Relation du premier voyage de Philippe le Beau en Espagne. En M. GACHARD (Ed.), *Collection des voyages des souverains de Pays-Bas* (pp. 121-340). Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Commission Royale d'Histoire.
- ERTEBER, C. (2022) Entre la M-30 y los escombros: La urbanización desurbanizada en Colegas (Eloy de la Iglesia, 1982). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 23 (4), 471-490. DOI: 10.1080/14636204.2022.2142018

- ESCUDERO, D. (2023) Colegas, un lagarto, Pepote y otros paisajes cotidianos en la periferia de Madrid. En M. R. de la O y F. Arques (Eds.), *Ensamblajes. Paisaje contemporáneo y práctica patrimonial* (pp. 206-216). Abada Editores.
- EVANS, M. J., ROBERTS, A. y NELSON, P. (2001). Ethnographic Landscapes. *CRM*, 24 (5), 53-56.
- Fundación ICO. (2019). *Paisajes enmarcados. Misiones fotográficas europeas*. Madrid, España.
- GAVIRIA, M. J. La ampliación del Barrio de la Concepción, *Arquitectura* 92 (1966): 1-42.
- GONICK, S. (2010). Making Madrid Modern: Globalization and Inequality in a European Capital. *Lucero*, 21(1), 20-34.
- GUIGUENO, Vincent. (2006). *La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989)*
- HARVEY, D. (1977). Urbanismo y desigualdad social. Siglo Veintiuno de España.
- JOHNSON, P. y WIGLEY, M. (1988). *Deconstructivist Architecture*. The Museum of Modern Art.
- MOSLER, S. (2019). Everyday heritage concept as an approach to place-making process in the urban landscape. *Journal of Urban Design*, 24(5), 778-793. <https://doi.org/10.1080/13574809.2019.1568187>
- PÉREZ ARROYO, S. (1995). Plaza Mayor de Chinchón. Proyecto de restauración. El acondicionamiento externo de un recinto histórico privilegiado. *Urbanismo: revista oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid*, 24, 78-81.
- REJANO PEÑA, D, LUENGO AÑÓN, M y GÓMEZ, P. (2023). Misión Región: La Creación de un fondo fotográfico para la historia. En M<sup>a</sup>. T. FERNÁNDEZ TALAYA (coord.), *Archivos fotográficos en Madrid* (pp. 259-269). Instituto de Estudios Madrileños.
- ROE, M. (2007). The European Landscape Convention: a revolution in thinking about 'cultural landscapes'. *Journal of Chinese Landscape Architecture* 23,11.
- RINCÓN BORREGO, I. (2016). Arte y Arquitectura del fin del mundo en El día de la Bestia. En J. GONZÁLEZ CUBERO, S. PÉREZ BARREIRO e I. RINCÓN BORREGO (Eds.), *ESPACIOS URBANOS FOTOGRAMA 008* (pp. 49-62). Fundación Internacional DOCOMOMO Ibérico.
- SEVILLANO, L. (16 de mayo de 2016). *Greenpeace escala las Torres Kio*. El País. [https://elpais.com/elpais/2016/05/17/album/1463477006\\_555866.html#](https://elpais.com/elpais/2016/05/17/album/1463477006_555866.html#).