



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LA MEMORIA DE ABANTO Y PARDOS. INTERVENCIÓN
ARTÍSTICA EN EL TERRITORIO RURAL EN TIEMPOS
DE OLVIDO.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Lázaro Aladrén, Irene

Tutor/a: Tristán Tristán, Isabel

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

LA MEMORIA DE ABANTO Y PARDOS

INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL TERRITORIO RURAL EN TIEMPOS DE OLVIDO

IRENE LÁZARO ALADRÉN
DIRIGIDO POR ISABEL TRISTÁN TRISTÁN

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
TIPOLOGÍA 4 | JULIO 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

A mis abuelos por enseñarme la importancia del campo.

A mi padre por transmitirme ese amor incondicional por el pueblo
y a mi madre que siempre me acompaña.

A mis amigos de la infancia, de fiestas y de vida.

A quienes vieron crecer este proyecto.

A quien apareció en el momento correcto.

A Abanto.



Fig 1. Foto de archivo. *Manuel, Jesús, Amelio y Lucero* (1965)

RESUMEN

La memoria de Abanto y Pardos se trata de un proyecto que reflexiona a través de la investigación artística, cuestiones relacionadas con el abandono, el olvido y la deshumanización de aquellos pequeños municipios rurales de España. Por ello el objetivo principal de este proyecto surge a partir de la necesidad de dar voz a la España olvidada y en especial al pueblo de mi padre – Abanto -, al despoblado de Pardos y a todas las vidas y las personas que lleva consigo la memoria de dichos lugares.

La propuesta consiste en la intervención artística en el territorio rural, en concreto, la intervención sobre las paredes de las estancias abandonadas del despoblado de Pardos, como recurso para traer así al presente esa memoria histórica y sentimental del pueblo y devolver su carácter identitario que tanto se descuidó y abandonó, lo que condenó a la desaparición y al olvido de la pedanía. Para ello se utiliza la técnica del linograbado y la estampación sobre azulejos y papel, incorporando como motivos ornamentales, elementos vegetales que evocan al lugar en cuestión, como es la vegetación característica y autóctona de esa zona. Además, también se homenajea al tradicional color azul Aragón o *azulete*, que tan presente estaba en la arquitectura rural y la ornamentación desde mucho tiempo atrás.

Para llevar a cabo este Trabajo de Fin de Máster se realizó por una parte un estudio de campo de la escena natural, vegetal, territorial, estético y de los elementos tradicionales del municipio y, por otra parte, el estudio, la documentación técnica del recurso del grabado y su aplicación práctica en las propuestas artísticas que conforman este proyecto. Así como la producción de una serie de obras a partir de los recursos y estrategias estudiadas.

PALABRAS CLAVE

Intervención artística, linograbado, azulejos, *azulete*, memoria, territorio rural

ABSTRACT

The memory of Abanto and Pardos is a project that reflects through artistic research on abandonment, oblivion and the dehumanization of those small rural municipalities in Spain. That is why the main objective of this project arises from the need to give voice to the forgotten Spain and especially to my father's town - Abanto -, to the uninhabited Pardos and to all the lives and people that these memories take place with in.

It consists of the artistic intervention in the rural territory, specifically, the intervention on the walls of the abandoned rooms of the unpopulated area of Pardos, in order to bring to the present this historical and sentimental memory of the town and restore its identity character that was so neglected and abandoned, which condemned the disappearance and oblivion of the hamlet. For this, the technique of linocutting and printing on tiles and paper is used. In addition, elements that evoke the place in question are presented, such as the characteristic and native vegetation of the area. Finally, it pays homage to the traditional Aragon blue or azulete color, which was so present in the architecture and ornamentation of the area for a long time.

To carry out this Master's Thesis, on one hand, a field study of the natural, vegetal, territorial, aesthetic scene and the traditional elements of the municipality was carried out and, on the other hand, the study and technical documentation of the resource. engraving and its practical application in the artistic proposals that make up this project. As well as the production of a series of works from the resources and strategies studied.

KEYWORDS

Artistic intervention, linocut, tiles, *azulete*, memory, rural territory

1. INTRODUCCIÓN	p. 7
1.1. Objetivos	p. 8
1.2. Metodología	p. 9
2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	p. 10
2.1. Memoria y olvido del territorio rural	p. 10
2.1.1. <i>La España vacía. Viaje por un país que nunca fue</i>	p. 11
2.1.2. <i>El éxodo rural y la despoblación de Pardos</i>	p. 14
2.1.3. <i>Relación con el Tercer paisaje y el concepto “terrain vague”</i>	p. 17
2.2. Lo ornamental como carácter identitario del lugar: Abanto y Pardos	p. 24
2.2.1. <i>La arquitectura de Abanto y Pardos</i>	p. 24
2.2.2. <i>El azulete o azul Aragón</i>	p. 27
2.2.3. <i>Los azulejos como persistencia</i>	p. 30
2.2.4. <i>La vegetación de Abanto y Pardos</i>	p. 37
2.3. Referentes artísticos	p. 38
2.3.2. <i>Paula Valdeón</i>	p. 38
2.3.3. <i>Adriana Varejao</i>	p. 41
2.3.4. <i>María Jesús González y Patricia Gómez</i>	p. 43
3. MARCO PRÁCTICO	p. 45
3.1. Antecedentes. [en]tendiendo Abanto	p. 45
3.1.2. <i>Procedimiento técnico</i>	p. 46
3.2.2. <i>Instalación</i>	p. 49
3.2.3. <i>Documentación</i>	p. 50
3.2. Raíces azules	p. 53
3.2.1. <i>Diseños digitales</i>	p. 53
3.2.2. <i>Azulejos. Estampación y experimentación</i>	p. 55
3.2.3. <i>Intervención en Pardos</i>	p. 64
4. CONCLUSIONES	p. 72
5. BIBLIOGRAFÍA	p. 74
6. ÍNDICE DE IMÁGENES	p. 77
7. ODS	p. 82

1. INTRODUCCIÓN

La despoblación y el éxodo rural en España son fenómenos que han marcado significativamente la realidad social y demográfica del país en las últimas décadas. El abandono de los pueblos y la migración masiva de sus habitantes hacia las áreas urbanas han dejado un profundo impacto en las comunidades rurales, generando una sensación de añoranza por la pérdida de la vitalidad y el modo de vida tradicional. Es un fenómeno que ha dejado una profunda huella en el paisaje social y geográfico del país, y múltiples viviendas y hogares vacíos, sin ningún ápice de humanidad. Únicamente dejando una huella de abandono y olvido.

La pena que emana de esta situación refleja en este proyecto el anhelo de preservar las raíces, la identidad cultural y el patrimonio de las zonas rurales, así como el deseo de encontrar soluciones para revertir esta tendencia. El sentido inspiracional principal de este proyecto es conseguir que éste mismo sea una representación del carácter identitario del lugar en cuestión.

Este trabajo titulado: *La memoria de Abanto y Pardos. Intervención artística en el territorio rural en tiempos de olvido*, se ha realizado desde la parte más personal y sentimental. Desde la mirada de observadora preocupada frente a la problemática de la España vaciada, pero también desde hija y nieta de habitantes de uno de estos pueblos que están condenados a su desaparición. Por lo que mis raíces son el principal motivo que ha inspirado la realización de este proyecto de intervención artística en los pueblos de Abanto y Pardos.

A través de la exploración de experiencias personales, investigaciones tanto teóricas como desde la práctica artística, así como conversaciones y entrevistas cercanas con habitantes de la zona que contaron sus experiencias y vivencias de su infancia y juventud, se pretende generar conciencia sobre la importancia de abordar esta problemática para garantizar un desarrollo equitativo y menos arrasador de las áreas rurales de España.

Para ello, hemos estructurado este trabajo en dos partes, una parte de fundamentación teórica y conceptual y otra de marco práctico que nos habla del desarrollo de la obra. En el primer apartado tratamos las cuestiones relacionadas con la memoria y el olvido del territorio rural en la España vaciada, gracias a uno de sus representantes teóricos españoles: Sergio del Molino. También establecemos la relación de esta investigación con el Tercer paisaje y el concepto *terrain vague* términos acuñados por Gilles Clément e Ignasi de Solà-Morales.

Estudiamos aquellos elementos relativos a lo ornamental que configuran el carácter identitario del lugar: como es la arquitectura tradicional de Abanto y Pardos, el color *azulete* o azul Aragón, los azulejos como persistencia de lo doméstico. Igualmente planteamos un estudio de la vegetación autóctona y

característica de Abanto y Pardos; una selección de estos elementos será utilizados como inspiración y material en la creación de una pieza artística basada en la estampación sobre cerámica y papel. Esta técnica permitirá plasmar la esencia y la identidad del lugar en la obra.

Desde la práctica artística se busca realizar una producción de obras con un carácter honorífico a estos pueblos, reconociendo su historia, sus tradiciones y su patrimonio, y dar voz a su memoria. La obra desarrollada será un testimonio visual que enaltezca y destaque la belleza y singularidad de este entorno rural en particular.

La obra artística se concibe como un refugio visual que invita a la contemplación y a la conexión con la naturaleza y la tranquilidad propia del ámbito rural y además, devuelva esa parte de humanidad a la vivienda deshabitada y abandonada.

1.1. Objetivos

El interés principal del proyecto artístico es crear una obra original y creativa que rinda homenaje a la vida rural y, específicamente, al municipio de Abanto y al despoblado Pardos. La intención es utilizar el arte como medio para expresar el respeto y admiración hacia lo rural, valorando su importancia cultural y su conexión con la identidad del lugar.

Asimismo, es objetivo prioritario adecuar la obra al espacio seleccionado, buscando una intervención coherente que armonice con su entorno creando una conexión significativa entre obra y entorno rural. La ubicación elegida realzará la relación entre la obra, el paisaje y la cultura local, creando un diálogo visual y simbólico entre todos estos elementos.

Además de los objetivos principales mencionados, este proyecto artístico tiene objetivos secundarios de gran relevancia. Uno de ellos es intentar evitar que la España rural caiga en el olvido, resaltando su valor y atractivo a través de la obra artística. Se busca despertar conciencia sobre la importancia de preservar y valorar el sector primario y la artesanía en los municipios rurales.

Otro objetivo secundario es seleccionar y recolectar plantas y cultivos de uso doméstico característicos de Abanto y alrededores, que serán utilizados en la producción de la obra. Experimentar las posibilidades de estampación de estos elementos sobre cerámica y papel.

Por último, uno de los objetivos secundarios es recrear un escenario y un espacio acogedor, de evasión y calma, que transmita la esencia de esa habitabilidad perdida.

1.2. Metodología

En el estudio del tema en cuestión, se han empleado diferentes metodologías que permiten abordarlo desde distintas perspectivas y enfoques. A continuación, se expondrá la utilización de tres metodologías específicas: la metodología cualitativa, la metodología historicista y la metodología empírica y experimental.

La metodología cualitativa ha sido empleada como una aproximación social al tema de estudio, en este caso la situación actual que trata del éxodo rural del país, teorías que tengan que ver con la memoria histórica y de un lugar, y estudios que traten, por ejemplo, sobre el color utilizado en la tradición de la arquitectura rural o el paisaje vinculado al territorio. Esta metodología suele aplicar distintos métodos de obtención de información al mismo tiempo, que nos obliga a recoger datos descriptivos y basar sus explicaciones y descripciones en la observación y análisis de los datos. Se han llevado a cabo entrevistas en a los habitantes del lugar, se han tenido en cuenta las observaciones de los participantes y el análisis de contenido de fuentes cualitativas, como son los testimonios y narrativas de las personas relacionadas con el tema. Esta metodología ha permitido obtener una comprensión más profunda de los aspectos sociales, culturales y subjetivos relacionados con el ámbito de nuestra investigación.

El historicismo pone de manifiesto un método, que consiste en el estudio de documentos escritos y que en este trabajo académico nos ha servido para contextualizar el tema en su marco histórico y poder comprender mejor su desarrollo a lo largo del tiempo. Esta metodología ha permitido identificar patrones, cambios y continuidades en relación con el tema de estudio.

Por otro lado, atendiendo a la investigación artística, se utiliza una metodología empírica y experimental, dado que durante el desarrollo de la obra se establecen diferentes fases creativas en el proceso y se experimentan fases de ensayo de prueba y error. Iniciando el proceso con la documentación fotográfica, la exploración y selección de los motivos vegetales, la búsqueda y adecuación de las estancias donde se ubicará la intervención artística; Hasta llegar a la realización práctica de la estampación sobre cerámica y papel.

2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

2.1. Memoria y olvido del territorio rural

Actualmente España se enfrenta a una problemática más que conocida, pero a la que parece que sigue anclada en el tiempo y a la que, aunque se le intente poner soluciones y alternativas, se presentan insuficientes o al menos esa solución no transcurre con la misma rapidez con la que transcurre la extensión del propio fenómeno. Esta problemática se trata del éxodo rural y de la despoblación de las zonas rurales de España.

El éxodo rural se trata de emigración, generalmente de gente joven del campo a la ciudad. Este proceso es muy antiguo y se aceleró con la Revolución Industrial y, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se suele considerar como un tipo especial de migración porque en ella, no sólo se cambia de lugar de residencia, sino también de profesión (Jerez O., sin fecha). Según la INE, fue entre 1950 a 1975 cuando el movimiento migratorio de las familias españolas rurales a zonas urbanas protagonizó el panorama español del momento; 3.100.000 españoles se trasladaron de la zona rural a la zona urbana en la década de los 60. Todo esto se debía a la llegada de una nueva mecanización y concentración de los medios de producción agraria en el que surgió un nuevo plan agrario que se concentraba principalmente en las zonas de Madrid, Barcelona y País Vasco. (El Anuario Estadístico de España, sin fecha).

Algunas provincias que ganaron o perdieron población entre 1960 y 1970 (A 1 de julio de cada año)

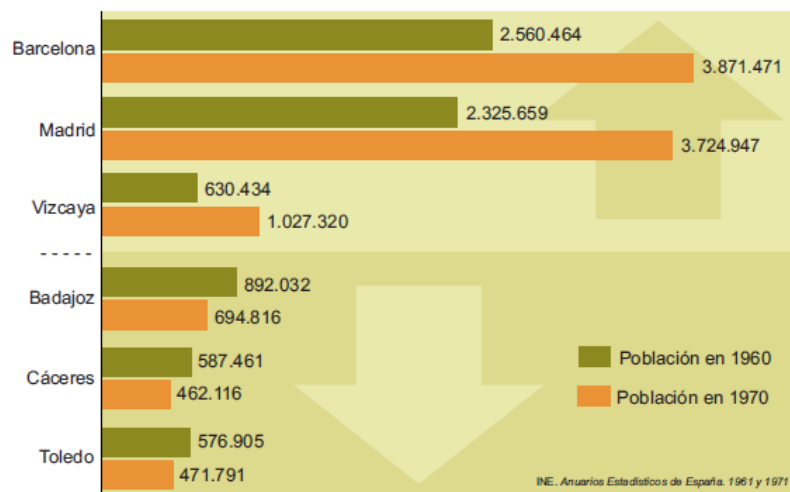


Fig 2. Gráfico de algunas de las provincias que ganaron o perdieron población entre 1960 y 1979 (A 1 de julio de cada año). INE

Cabe destacar que a este fenómeno se le conoce como el Gran Trauma (Del Molino, 2016, 47) debido a la rapidez en que se urbanizó el país y causó un declive rural inmediato, por la mecanización del sector agrario que además obligó a los campesinos a emigrar, quedando en los pueblos únicamente ancianos o individuos que no tenían los recursos suficientes para emigrar en busca de oportunidades. La España vacía aparece nada más abandonar las ciudades (47).

2.1.1. *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*

“El progreso no sirve... si éste «ha de traducirse inexorablemente en un aumento de la incomunicación y la violencia, de la autocracia y la desconfianza, de la injusticia y la prostitución del medio natural, de la explotación del hombre por el hombre y de la exaltación del dinero como único valor” - Delibes.

Según lo señalado en el punto anterior, todo esto provocó un lógico cambio en el mundo rural, dejando a gran cantidad de pueblos con una falta notable de individuos lo que acarrearía muchas otras carencias. La notoria huida y abandono de los pueblos provocaría con el paso del tiempo la despoblación en muchos de ellos e incluso el olvido, lo que a su vez provocaría esa sensación de deshumanización y despersonalización de aquellos pueblos que todavía siguen en pie, tratando de sobrevivir y permanecer. La realidad actual española es que nos encontramos ante un país creyente en el avance y en las oportunidades, la expansión de la población y de las grandes ciudades. Pero ¿a qué precio? ¿Dónde quedan las tradiciones rurales? ¿Y qué importancia ocupan las vidas de los habitantes de la España vacía? A lo largo de este proyecto se valoran contradicciones como “tradición” y “progreso”. Sergio del Molino hace reflexionar sobre cómo puede ser posible evolucionar sin dejar atrás la tradición. ¿Hay alguna manera de que las tradiciones rurales se consigan salvar o es necesaria una reforma para que estas zonas rurales no caigan en el triste final al que se han enfrentado los despoblados?

Todas estas preguntas surgen a raíz del descubrimiento de uno de los autores, mencionado anteriormente, y referentes de la España vaciada dentro del país, aunque él no se considere así, sino un mero informador (como dice en la entrevista Carlos Alsina, de 2021). Hablamos del escritor y reportero Sergio Del Molino, quién con su libro *La España vacía: un país que nunca fue*, acuña el término que tanta influencia y popularidad ha adquirido entre la población del país: la *España vacía*, término del que aparece la vertiente de la *España vaciada*.

Además, explica por qué considera que la *España vacía*, siempre ha sido “otro país”.

· Hablamos de la *España vacía* cuando nos referimos a todas estas zonas rurales donde la despoblación y el éxodo rural se ha dado de una manera “natural” por las circunstancias y la necesidad de prosperidad social que ha sido necesaria. Por otro lado, hay quien determina que toda esta problemática se les atribuye a los altos cargos, al gobierno, a la política... hablamos de la *España vaciada* (Del Molino, 2021). Esa España que, la ignorancia social ha permitido ignorar y, sobre todo, a la que no han favorecido, pasando por alto su tradición, su cultura y el bienestar de los habitantes de dichos municipios.

· Por otro lado, confirma que la *España vacía* es ese país dentro del país. El país secundario, el excluido, el sobrante, el maltratado y el descuidado, el abandonado. “La España vacía aparece de pronto nada más abandonar las ciudades” (2016, 47). La vida fuera de las ciudades cambia completamente, el paisaje, los habitantes, las tradiciones, las facilidades e infraestructuras. “El abismo que separa la España llena de la España vacía es demasiado grande” (81).

Sergio del Molino cuenta sus referencias más significativas para poder hablar de la España vacía. Uno de ellos es la novela *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares, de la que hablaremos en el siguiente punto.

Por otro lado, José Antonio Labordeta. Este cantautor y político aragonés dedicaba muchas de sus coplas a su tierra y realizó uno de los programas de los años 70 más representativos de esta: *Un país en la mochila*. En él se dedicaba a mostrar el panorama de la época de las zonas rurales del país. Como mero espectador mostraba sus tradiciones, su gente, lo importante era “el redescubrimiento del paisaje, la mirada llena y sin condescendencias hacia las gentes del campo” (80). En contraposición a como se había mirado siempre al campo, de manera prejuiciosa y negativa, con los tópicos y estigmas a los que siempre se ha enfrentado (81).

*“Polvo, niebla, viento y sol,
y donde hay agua, una huerta;
al norte los Pirineos:
esta tierra es Aragón. [...]*

*[...] Dicen que hay tierras al este
donde se trabaja y pagan,
y hacia el oeste del Moncayo,
como un Dios que ya no ampara” (2007, Labordeta).*



Fig 3, 4, 5 y 6. Labordeta J.A., fotogramas de *Un País en la mochila – El maestrazgo de Teruel* (1993)

Volviendo a la cuestión de si es posible salvar los municipios rurales, la respuesta es “depende”. Depende de varios factores: para que exista el avance dentro del “otro país” sería necesario que esa ignorancia y abandono a la España rural desapareciese, que se le brindase de oportunidades con carreteras, mejores comunicaciones y mejores servicios básicos. Pero aparentemente el progreso es prácticamente imposible, ya que otra cuestión a tener en cuenta es que tampoco estamos hablando de pueblos que se encuentran en la periferia de una gran urbe, como es el caso de Benimaclet por ejemplo. Pueblo al que se le acabó engullendo Valencia y ahora forma parte de ésta.

Pues en el caso de Abanto, el pueblo que más cerca se encuentra está a 5.1 km (bd-city, 2021) , y a la ciudad más cercana a 37.8 km. Por lo que sería imposible que pueda unirse a una ciudad y entrara a formar parte de ésta. Aparentemente, en Abanto no hay posibilidades de avance y en Pardos no las hubo.

2.1.2. El éxodo rural y la despoblación de Pardos

Hay muchos novelistas que tratan este Gran Trauma¹ en sus libros. En la novela *La lluvia amarilla*, el autor relata la triste realidad de los últimos años de vida del último habitante de Ainielle, pero en realidad contaba la realidad de todos los pueblos de España (Del Molino, 2016, 76) y de las viviendas de la España vaciada.

“las había aun intactas, [...]. Otras, yacían en el suelo completamente hundidas, con las paredes desplomadas y los muebles sepultados ante un montón de escombros y de líquenes. En unas, el musgo crecía ya como una oscura maldición por los tejados. En otras, las zarzas que invadían los portales y las cuadras se habían convertido en arboles auténticos, en bosques interiores cuyas raíces reventaban los muros y las puertas y en cuyas sombras anidaban la muerte y los fantasmas. Pero todas, al fin, más viejas o más nuevas, más tiempo o menos tiempo abandonadas.” (1988, 66)

La realidad de Pardos es más penosa: no queda un ápice de rastro humano, sin puertas, ni muebles, ni objetos domésticos. Y por supuesto, la realidad del despoblado es que no permanece ninguna casa intacta, ya que absolutamente todas yacen bajo el hundimiento de sus propios tejados, sus cimientos no han resistido el pesar de todos estos años, la mayoría de vigas han colapsado e incluso impiden el acceso al interior de los edificios.

La pedanía de Pardos que se encuentra en plena Sierra de Pardos y a unos 6km de Abanto, fue uno de los pueblos que sufrió el tan famoso éxodo rural y que se despobló en apenas diez años (1987-1997). Con cuarenta viviendas y la electricidad que llegó al pueblo en 1950, los habitantes de Pardos pasaban sus días dedicándolos al campo, a la ganadería, a la caza y a la extracción de leña como principales sustentos económicos, y celebraban festividades dedicadas a Santos o Vírgenes como la mayoría de las zonas rurales tradicionales de la España profunda. (Calderón F., 2011).

El cartero venía andando desde Acered, al igual que el cura, los vendedores iban con mulas y al médico había que ir a buscarle con los burros o mulas con los que se desplazaban los habitantes de Pardos. Uno de los factores que incentivó la emigración fue la problemática de la falta de servicios básicos entre otros, en especial la carretera que tanto esperaban (2011).

¹ Gran Trauma es uno de los muchos términos que acuñó Sergio del Molino. En su libro *La España vacía. Un viaje por un país que nunca fue* dice: “¿Qué es el “¿Gran Trauma”, así con mayúsculas? Sergio del Molino: Es el momento de la última despoblación, la gran oleada de éxodo rural que se produce en España en la década de los cincuenta/ sesenta, cuando las grandes ciudades españolas triplican su tamaño y casi su población en apenas 20 años” (2016).

Como explican dos vecinos de Pardos, actualmente de Abanto:

“La falta de una carretera que nunca llegó, que nos hubiera sacado un poco del aislamiento que padecíamos, nos teníamos que desplazar a menudo a Abanto y teníamos una hora de camino andando y algo más a Acered, había que ir al médico por ejemplo y en invierno era muy dificultoso, así que a pesar de que aquí se vivía bien, tuvimos que dejarlo todo para irnos a otro sitio a empezar de cero. Una carretera a tiempo no habría hecho desanimarse a la gente y más de uno habríamos seguido en el pueblo” (Aranda P. y Aranda M.C., sin fecha).

Como cuentan otros vecinos, sí llegó a haber un plan presupuestario para hacer dicha carretera, pero por supuesto nunca llegó. Conociendo estos ejemplos, ¿cómo es posible que haya oportunidades para nuestro *otro país*?



Una vez casi deshabitado el pueblo, se hizo una pista más o menos transitable que permitía el acceso al interior de éste (porque nunca se llegó a asfaltar sus calles ni caminos), que es la que hoy en día sigue más o menos descubierta, aunque de aquella manera tan desfavorable. Pero para lo único que sirvió fue para que los transeúntes curiosos lo utilizaran para acceder a las viviendas y desvalijasen absolutamente todas las casas y edificios públicos como la escuela o la iglesia (Calejero M, sin fecha). Dejando así un aspecto mucho más demoledor y penoso.

Como se comenta a lo largo de este trabajo, a día de hoy solo queda toda esa maleza que deja ver esa pequeña franja citada anteriormente, accesos muy limitados a las estancias o casi inexistentes, y por supuesto, ruinas. El esqueleto de lo que eran las viviendas y hogares y el hueco de aquel mobiliario. Literalmente, Pardos no solo entra dentro de la España vacía, sino que entra dentro de la España vaciada, todos sus rincones se hayan hoy desnudos, vacíos, sin rastro de una mesa olvidada o una puerta o una ventana. Nada.

Fig 7. Fotografía propia. Entrada de Pardos (2023)

Por otra parte, Julio Llamazares nos hace reflexionar a cerca de la existencia de los pueblos abandonados. Comienza la novela con la afirmación “Ainelle existe”, pero se trata de un pueblo que se vació en 1970. Sergio del Molino se pregunta si es posible que exista un pueblo sin vecinos, comparándolo con los restos arqueológicos de un lugar ya que, cuando se visitan, se visitan a los restos de lo que fue un lugar, no lo que es actualmente.



Fig 8. Fotografía de archivo.
Molino de Ainielle (sin fecha)

“Las ciudades abandonadas no tienen actualidad” dice. En cambio, para Julio Llamazares Ainielle existe, “como existe la España vacía en la memoria de quienes las habitaron y en la mitología familiar de sus hijos y sus nietos”, “existir en la memoria es una de las formas más poderosas de existencia que conocen los humanos” (Del Molino, 2016, 74-75). Al final, la idea romántica de mantener algo vivo es lo que hace que permanezca. Hablar de algo lo mantiene vivo. Todas las expediciones y excursiones mantienen vivo la esencia del lugar. Todas las restauraciones arquitectónicas, como el molino de Ainielle o la fuente de Pardos, pretenden mantener el patrimonio cultural y el carácter identitarios de los lugares abandonados y los despoblados, por lo que se mantiene su memoria.

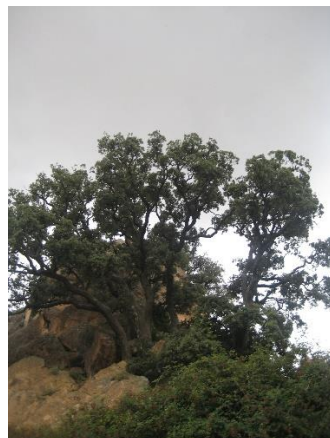


Fig 9. Fotografía de archivo cedida por Hernando Vicente. Carrasca de los doce apóstoles de Pardos (2015)



Fig 10. Fotografía de archivo cedida por Hernando Vicente. Fuente restaurada (2015)

La intención de este proyecto, no tendrá consecuencias en la repoblación de Pardos, pero sí es un gesto simbólico que pretende mantener vivo al pueblo en la memoria humana y el paso del tiempo.

2.1.2. *Relación con el Tercer paisaje y el concepto “terrain vague”.*

Para poder argumentar y explicar ciertos asuntos que comprenden la problemática de la despoblación rural, es necesario poner en situación al lector e informar a cerca de varios términos. Por lo que a continuación podemos encontrar algunas de las definiciones necesarias que facilitan la comprensión de ciertos aspectos.

- El Tercer paisaje

Aunque trate muchos más factores geográficos, territoriales y sociológicos, Gilles Clement en “Manifiesto del tercer paisaje” habla de términos los cuales se pueden poner en relación con este trabajo. “El residuo es el resultado del abandono de un terreno anteriormente explotado. Su origen es múltiple: agrícola, industrial, urbano, turístico, etc. Residuo es sinónimo de terreno yermo”. (Climent G., 2004, 6) También los residuos son el resultado del abandono de una actividad (18). Por lo que se puede interpretar a una vivienda abandonada o incluso a los despoblados como tal, como meros residuos. Como algo que tuvo su funcionalidad y utilidad, pero dejó de tenerla y como consecuencia se descuidó y abandonó, fue reemplazada.

Como bien se dice en el manifiesto nombrado anteriormente, “se determina al tercer paisaje a aquellos espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre”. (2004, 6). Se refiere a aquellas esquinas, huecos entre edificios o andenes de las carreteras, en los que además en la mayoría de ellos nace vegetación, hierba, maleza... Se podría decir que convive una zona urbana o urbanizada con la naturaleza, aunque esta haya nacido de una manera algo aleatoria o accidentada. Se podría decir que esos espacios son los espacios “sobrantes” de lo construido (10 y 11).

Puestos en situación y dando a conocer al Tercer paisaje, ¿podría relacionarse a éste mismo con aquellos lugares abandonados cuya presencia ha sido invadida por maleza debido al paso del tiempo y a su abandono?

No son las mismas circunstancias ni los mismos desencadenantes para que esos parajes estén en esa situación, pero al final ambos tienen un carácter en común: ambos son considerados sobrantes. Son zonas marginales. Una localización totalmente prescindible e insignificante. Pues aquellos lugares en los que una vez habitaron personas y familias, hoy están habitados únicamente por el silencio, el olvido y en alguna ocasión por la fauna y vegetación; como expresa Clement “por naturaleza, el Tercer paisaje constituye un territorio para las numerosas especies que no encuentran su lugar en otras partes” (2004, 16). Además, incluso en muchas ocasiones, si ha vuelto a haber un tránsito humano por estos despoblados, ha sido como turismo, curiosidad o incluso vandalismo, y queda únicamente reducido a un espacio destruido, desnudo y lleno de basura.

Y aunque realmente el Tercer paisaje, esté constituido inevitablemente por los residuos de la población y un pueblo despoblado no ha llegado a esa situación de la misma manera que aquellos “espacios indecisos”, Clement en el apartado

IX Representación y límites expone que “los límites aparecen en las fronteras entre los residuos y los territorios explotados” (43) y que “un residuo evoluciona hasta convertirse en un bosque” (44) y que “un bosque surgido de un residuo pertenece al Tercer paisaje” (45). Lo que una vez más, evoca a la problemática de las zonas rurales deshabitadas, y es que donde hubo una sociedad y una convivencia humana, una arquitectura y unas estancias, pasan a ser cada vez más, parte de la naturaleza y la vegetación del lugar. La integración de esos núcleos rurales se integra con la maleza y son uno solo.

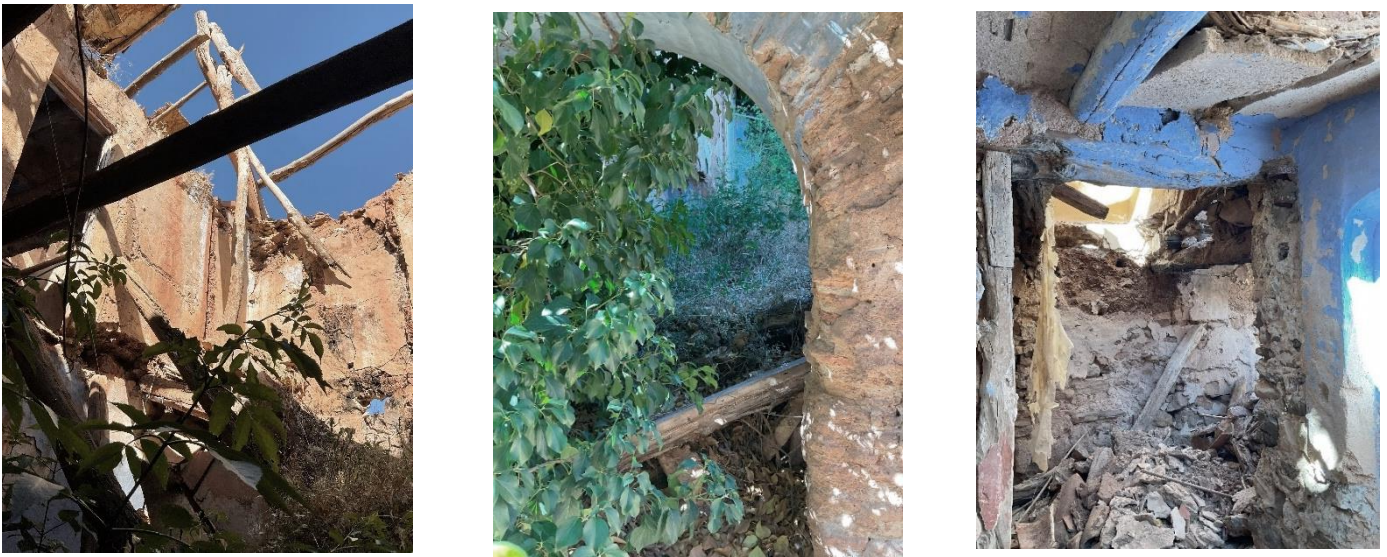


Fig 11, 12 y 13. Fotografías propias. Escombros y naturaleza en Pardos (2022)

Clement habla de los límites entre las ciudades y este Tercer paisaje, pero en este caso no hablamos de un núcleo urbano ni de aquellos límites. Pero sí podemos plantearnos si esta situación de abandono y expansión del Tercer paisaje se ha dado debido a descuidos y de manera natural, o si, por el contrario, se ha dado a sabiendas de los grandes cargos, al igual que podemos plantearnos si la despoblación rural la deberíamos considerar un hecho que no podía evitarse o se ha dejado que suceda sabiendo el peligro y las consecuencias de la situación. Lo que nos trae de nuevo la pregunta de si nuestro país se denomina “España vacía” o debería reconocerse como “España vaciada”.

En el siguiente párrafo del manifiesto, se introduce un nuevo término del que podríamos extraer ciertos aspectos que podrían relacionarse con cuestiones que estamos tratando:

“El abandono del Tercer paisaje por parte de la institución coincide con:

- un punto de vista desvalorizador: erial, residuo, escombros, vertedero, terrain vague, etc.*
- un punto de vista moralizante: lugares sagrados, lugares prohibidos.” (54)*

- *Terrain vague*

Cuando hablamos del término francés *terrain vague* nos referimos a “los espacios vacíos, abandonados, en los que ya han sucedido una serie de acontecimientos [...]” (Solà Morales, I., 1995, 185).

Solà Morales explica la diferenciación del término en según qué país. Si nos referimos al *terrain* francés, tendría un carácter más urbano refiriéndose a una extensión de suelo de límites precisos, edificable, en la ciudad, aunque también se refiere a extensiones mayores menos precisas. Por otro lado, el *terrain* inglés tiene que ver con *land* y tiene un carácter más agrícola o geológico. (1995).

Sea cual sea el país de proveniencia que se coja como referencia, la parte teórica de este proyecto podría relacionarse perfectamente con este término. Ya sea un carácter más agrícola o urbano, en ambos casos tiene que ver con lugares que fueron abandonados, habiendo tenido una utilidad o una habitabilidad antes de la desocupación.

Por otro lado, la segunda parte de la expresión *terrain vague* tiene varias procedencias. La primera germánica, que proviene de *vagr-wogue* (oleaje, ondas del mar) refiriéndose a la oscilación, inestabilidad y movimiento.

Por otro lado, *vague* tiene dos raíces latinas:

- En inglés derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum*. Que se refiere a “la relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad [...]. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación” (1995, 187).
- En francés como *vacant*, que proviene del latino *vagus*, *vague*. Este término no sólo tiene connotaciones negativas, sino que “es precisamente el mensaje que contiene expectativas de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad” (1995, 187).



Fig 14. Fotografía propia. Ruina de Pardos (2022)

En resumen “son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que solo ciertos valores residuales parecen mantenerse [...]. Son lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas” (1995, 187)

El autor se refiere a aquellos lugares que permanecen dentro de la ciudad, pero metafóricamente dejan de ser parte de ésta por su abandono y desuso. En contraposición al caso de los despoblados, no hay ningún ápice de poder considerar que el pueblo exista como tal, no es que una parte del pueblo deje de formar parte de éste. Es que el pueblo deja de formar parte de su propia existencia, porque su abandono ha sido total. Y, por ende, su olvido. Y aunque

físicamente siga existiendo (a duras penas), algo está destinado a su propia muerte cuando éste se olvida.

Quizás se podría considerar a los despoblados, los *terrain vague* del propio país en el que se encuentren. Al final, es a lo que queda reducido su memoria: “áreas des-habitadas, in-seguras, im-productivas” (1995, 188).

Se podía comparar a estos espacios extraños, que dejan de formar parte de la vida útil de una ciudad, con los pueblos que dejan de formar parte de la vida útil de un país. - ¿Será cierto lo del *otro país*? -.

Todo esto, se vuelve a resumir en que “los cambios en la realidad, en la ciencia, en las costumbres y en la experiencia producirían inevitablemente una permanente situación de extrañeza” (189). Esto lugares extraños, que en *Territorios* se refiere a las zonas urbanas abandonadas, en este proyecto se refiere a la despoblación rural. Son inevitables. Volvemos a citar lo que manifestó Sergio del Molino: “las tradiciones ceden lugar al avance del progreso” (2021). No existe la posibilidad de que permanezca o se mantenga sin ser un mero destino turístico (aunque en la memoria de sus habitantes permanezca de manera simbólica) o rutas de exploración y senderismo. La realidad española es que se está permitiendo ese abandono, está pasando por delante de nuestros ojos y no hay solución. Ni los propios habitantes se sienten amparados. Las zonas rurales, como los *terrain vague*, están destinados al fracaso, quedándose solo en la memoria y pronto reducidas al olvido.

Por último, otro aspecto que trata el libro es como la fotografía es fundamental para la conservación de la memoria de estos lugares: “las imágenes territoriales del *terrain vague* se convierten de este modo en indicios territoriales de la misma extrañeza, y los problemas estéticos y éticos que plantean envuelven la problemática de la vida social contemporánea” (Morales S., 1995, 190).

Si bien sabemos que, en el arte, una de las funciones principales es la conservación cultural y tradicional y una manera divulgativa de caracteres sociológicos y de conocimientos para el resto de la población. En el caso de muchos pueblos españoles, ese archivo fotográfico no existe o en el caso de que exista, no es conocido y es muy reducido.

Es por ello, que en este apartado se quiere dar a conocer algunos aspectos de Abanto y de Pardos. Aunque de este último no existan casi archivos antiguos, sí se puede dar a conocer la triste situación actual. Así se pretende dar a conocer uno de los lugares que tanta melancolía y añoranza evoca la despoblación y el éxodo rural. En homenaje de todos aquellos que habitan, habitaron y, ojalá, habiten la España rural.

Y en homenaje a aquella memoria histórica, para que, cuando vuelva a suceder, al menos no se abandone ese carácter identitario del lugar, esa ornamentación, esas calles, esos rincones intransitados...



Fig 15. Fotografía de archivo. Bailando en la cuesta del Horno en San Blas (1970)



Fig 16. Fotografía de archivo. Colocación de la cruz (años 80)

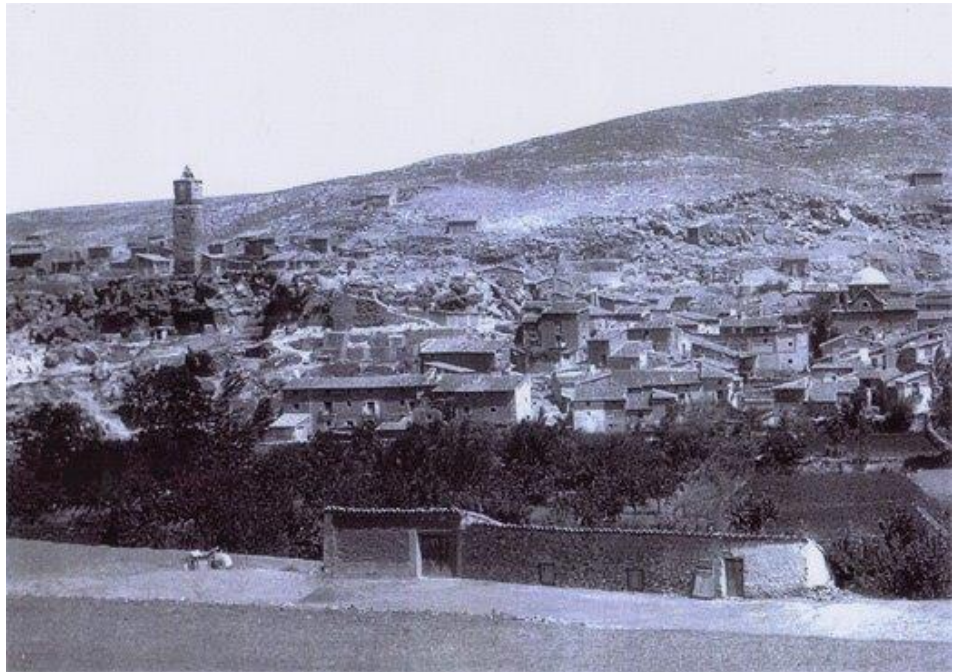


Fig 17. Fotografía de archivo. Abanto y su torre árabe (años 50)



Fig 18. Fotografía de archivo cedida por Blanco José María. Plaza de Abanto (años 50)



Fig 19, 20 y 21. Sánchez Jaime. De la serie *Pueblos Abandonados: Pardos*. Fotografías de la iglesia (2015)



Fig 22. Fotografía propia. Iglesia de Pardos (2023)

2.3. Lo ornamental como carácter identitario del lugar: Abanto y Pardos.

En este apartado sale a relucir la importancia de la ornamentación de los municipios para mantener el sentido identitario de un lugar, en este caso de un pueblo. El pueblo de Abanto y la pedanía abandonada de Pardos, cuenta con una rica tradición arquitectónica y de pavimentos que refleja la historia y la cultura local.

La evolución de la arquitectura en Abanto, al igual que en muchas otras localidades, ha sido influenciada por diversos factores históricos, culturales y técnicos a lo largo del tiempo. Si bien es difícil proporcionar una visión completa de toda la evolución arquitectónica de Abanto, se podrían dividir en tres períodos principales.

2.3.1. La arquitectura de Abanto y Pardos

Abanto presenta un estilo arquitectónico típico de la región de Calatayud, con casas construidas con materiales locales como la piedra y el ladrillo. Las fachadas suelen ser sobrias y están caracterizadas por la utilización de elementos decorativos como dinteles de piedra tallada y rejas de hierro forjado en las ventanas.

Por otro lado, en muchas calles de Abanto, se conservan pavimentos empedrados que reflejan la tradición histórica de la región. Estas calles empedradas están compuestas por piedras de diferentes tamaños y formas que se disponen cuidadosamente para formar una superficie sólida y duradera.

La piedra era un material esencial en la arquitectura de la zona, por lo que su utilización abarcaba desde la construcción de las viviendas hasta la edificación de elementos urbanos, como los muros de contención y los arcos de acceso. La piedra local, de tonalidades ocre y grises, confiere un aspecto sólido y auténtico al paisaje urbano. Otra característica distintiva eran las ventanas con rejas de hierro forjado y demás detalles ornamentales. Éstas cumplían funciones decorativas como funcionales, y era un elemento estético tradicional de las fachadas de las viviendas. Además, muchas casas contaban con patios interiores, que se utilizaban como espacios de convivencia y recreo. Estos patios estaban rodeados de muros de piedra y solían tener suelos empedrados o pavimentados con losas de piedra.

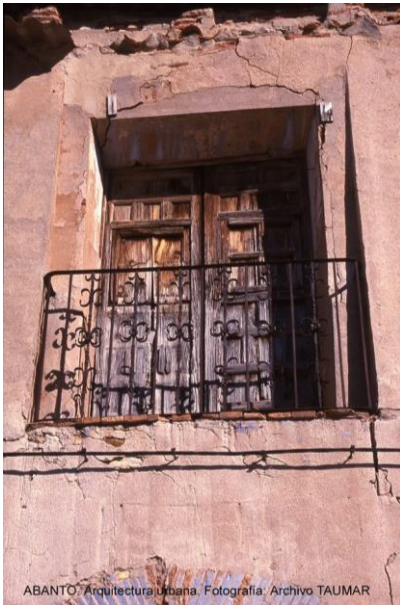


Fig 23. Fotografía de archivo cedida por Margaré Rafael. Arquitectura de Abanto (1988)



Fig 24. Fotografía de archivo cedida por Margaré Rafael. Casa de las Bolas de Abanto (1988)

El color azul se utilizaba principalmente en los elementos exteriores, como las puertas y ventanas, acompañando las fachadas de tonos terrosos de las casas. En algunas ocasiones, también se empleaba el color azul en elementos decorativos como persianas, rejas de hierro forjado y otros detalles arquitectónicos.

Hay que tener en cuenta que no todas las viviendas contenían los mismos elementos ni de la misma manera, pero mayoritariamente eran elementos comunes. Y como en todas las localidades, la estética ornamental y la arquitectura ha ido variando conforme avanzaban las épocas. A día de hoy en Abanto, se han construido edificios más funcionales y adaptados a las necesidades actuales, como escuelas, centros de salud y edificios públicos. También ha habido un interés creciente por la preservación del patrimonio arquitectónico y la rehabilitación de edificios antiguos, combinando la conservación de la estructura original con nuevas intervenciones arquitectónicas.

En cambio, en Pardos, desde su abandono en los años 80, no hubo un avance de su infraestructura y arquitectura por razones evidentes. La despoblación y el abandono del lugar llevó consigo la despreocupación por la memoria del lugar. No hubo un rescate del mobiliario de las viviendas ni de los negocios, ni un mantenimiento y rehabilitación de su patrimonio arquitectónico, provocando el deterioro de edificios emblemáticos como era la iglesia o la pensión. Aunque sí es verdad que los vecinos de Abanto han mantenidos la calle principal limpia de maleza y se restauró la fuente principal, su aspecto y edificios se fueron perdiendo en el tiempo y entre la vegetación. Dando lugar un pueblo fantasma y en ruinas. Un cementerio arquitectónico. Olvidado.

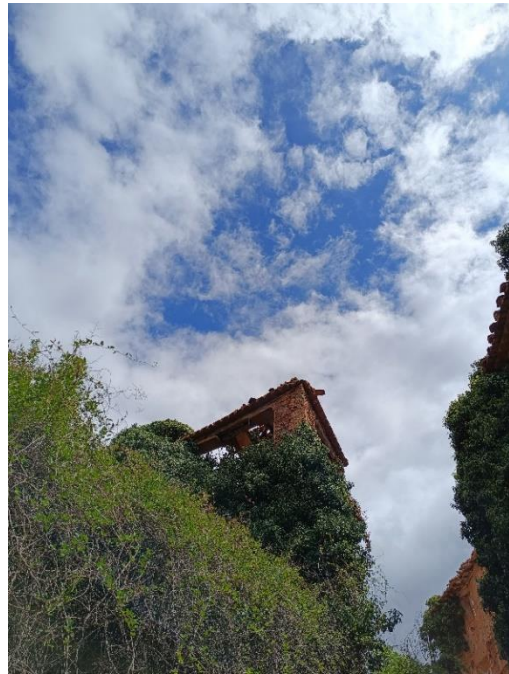


Fig 25-28. Fotografías propias. Despoblado de Pardos (2022)

2.3.2. *El azulete o azul Aragón*

Un rasgo característico en la tradición de la España rural es el uso del color azul en la arquitectura de sus pueblos. En la zona de Aragón es algo destacable y en mi caso, algo muy familiar ya que en Abanto y alrededores es algo que siempre ha estado muy presente. Es común que los colores reciban diferentes renombres según la zona que tratemos, y en este caso este azul tan característico recibe el nombre de *azulete* e incluso *azul Aragón*.

Los orígenes específicos de la utilización del color azul en las casas de la zona rural de Zaragoza pueden ser difíciles de determinar con precisión, ya que pueden estar influenciados por diversas tradiciones locales y factores históricos. Para este trabajo se ha hecho un estudio acerca del color azul dentro de la historia y del contexto en Pardos y en Abanto.

- Varias simbologías del color azul

La heráldica, la religión y numerosos procedimientos culturales han asignado significados simbólicos a los colores durante siglos, incluido el azul. Y es que resulta increíble como los seres humanos dotamos de significado a numerosos elementos como necesidad de sujeción y de sustento. Nuestra necesidad para que todo tenga sentido va ligado a una tranquilidad que anhelamos constantemente.

Como explica John Gage “la percepción de los colores y el lenguaje cromático se relacionan íntimamente; el léxico cromático de que se dispone desempeña un papel fundamental en la creación de cualquier lenguaje de símbolos cromáticos, puesto que la acción de simbolizar es, sobre todo, una función del lenguaje².” (1993, 79)

Y por supuesto, estos significados han ido variando según las diferentes vertientes, incluso el mismo término puede adquirir diferentes significados. Es el caso del término medieval *perse*, cuyo significado era problemático ya que no se había determinado una definición fija del término; se utilizaba para definir múltiples tonalidades desde el azul hasta el azul claro al rojo oscuro. Hasta que por primera vez aparece en Reichenau en el siglo VII para referirse al azul purpúreo³. Aunque como se ha nombrado anteriormente, el término acuñando

² Sobre esta afinidad, el autor usa referencias de los psicoanalistas Lucy J. y Schweder R. (1979). *Whorf and his critics: Linguistic and nonlinguistic influences on color memory*. R. W. Casson (ed.), Language, Culture, and Cognition, New York: Macmillan Publishing Co., y de Kouwer B.J. (1949). *Colors and Their Character: A Psychological Study*. Springer.

³ *Hyacinthinus*. Jacintino, na. adj. violeta (de color semejante al de la violeta)

fue adquiriendo diferentes significados y tonalidades a lo largo del tiempo⁴. (1993, 80).

Es importante tener en cuenta que la heráldica puede variar en sus interpretaciones según la cultura y la región, cosa que dificulta a los historiadores e investigadores para poder concluir un simbolismo exacto debido a las múltiples connotaciones. Aún por todo, se sabe que “el vocabulario heráldico, estaba relacionado con el valor material; los dos metales más preciosos, los pigmentos más caros (*lapis lazuli* o azul ultramar) ...”. (1993, 92)

Como explica Gage, algunas de las teorías y referencias que podemos encontrar en la heráldica medieval acerca del azul es que tenía relación con la figura del Espíritu Santo. Por otro lado, también surgieron teorías a cerca de la asociación con astrología y los minerales, al igual que la relación con cualidades morales, el temperamento o el calendario. (1993, 83)

“Un ejemplo de esto es como en el tratado anónimo francés de la Bibliothèque Mazarine de París el azur se correspondería con el zafiro, la alabanza, la belleza, el bateaur, el temperamento sanguíneo, el planeta Venus, los signos de Géminis, Libra y Acuario, el aire, la plata (este metal se utilizaba en la elaboración de varios refinados pigmentos azules) y el viernes. El esquema que propuso el Heraldo de Sicilia a mediados del siglo XIII no mantenía esas correspondencias; estaba de acuerdo con el zafiro, el aire y el temperamento sanguíneo, pero las asociaciones morales para el azur eran lealtad, “la ciencia” y justicia; introdujo además la infancia y el otoño, su planeta era Júpiter y su día, el martes”. (1993, 83)

Por otro lado, la Iglesia cristiana reconoció a los colores como su máxima representación de expresión en el ámbito del vestido. Igualmente, dotándoles con connotaciones imprecisas por lo mismo que anteriormente, cada erudito o representante determinaba un significado diferente a cada color. (1993, 84)

Es el caso del jurista Bartolo de Sassoferrato, quien estableció criterios para la atribución de escudos con respecto al color. Para él había cinco esmaltes heráldicos; el azul como símbolo de aire, “que es un cuerpo diáfano y transparente y particularmente receptivo a la luz”⁵. Por otro lado, el maestro Francisco agrupó los colores en primarios, secundarios y terciarios, estando el azul en el primero del grupo secundario, simbolizando el “aire puro” y lo asociaba al diamante. Como podemos observar, hay múltiples teorías en el que el color azul es un elemento poderoso como determina el blasón de Gargantúa al azul celeste que explica que tiene relación directa con los seres celestiales. (1993, 84-89).

⁴ Relación con el capullo de la flor del melocotón de color rosa azulado (*persica*), con la lila *persa* o con la azulina (*persele*), una flor de color violeta azulado.

⁵ Bartolo *De Insignis et Armis* (1358), caps. 23-27 en Jones 1943, 244-7.

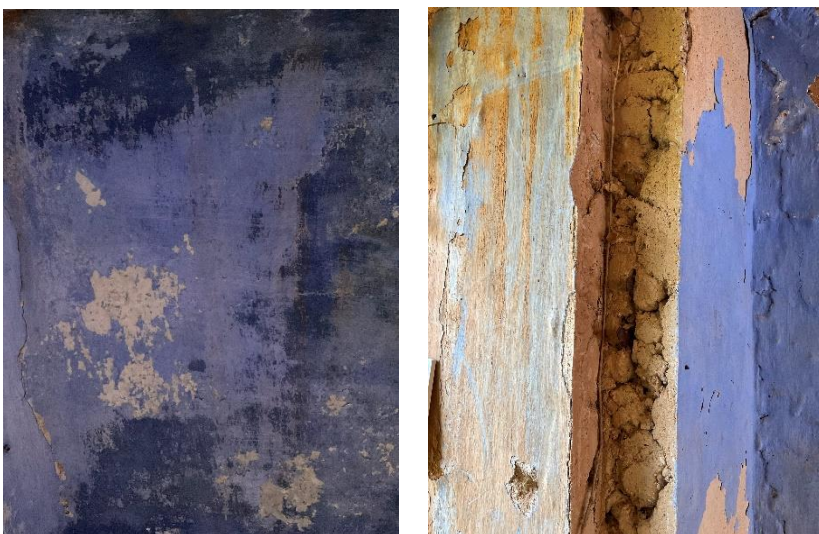
Es importante tener en cuenta que estos significados son generales y pueden variar dependiendo del contexto y la interpretación específica dentro de la heráldica. Además, es posible que existan diferencias en la interpretación y los simbolismos asociados al color azul en diferentes tradiciones heráldicas. Y sobre todo, que existirán muchísimas más simbologías ligadas al color azul.

- [Utilización del color azul en Abanto y Pardos](#)

Pero si nos adentramos en algo más específico como es la arquitectura y la estética de las localidades españolas podemos encontrar diferentes razones para la utilización del color azul, como son las tradiciones religiosas, la estética cultural de una localización, factores prácticos constructivos tradicionales o incluso influencia climática.

En la arquitectura rural de Aragón, la pintura azul en las casas está estrechamente relacionada con el uso de la cal en la construcción y mantenimiento de los edificios. La cal es un material tradicional utilizado en la arquitectura rural en toda España, incluyendo Aragón, debido a su disponibilidad y propiedades beneficiosas.

La cal se obtiene mediante la cocción de roca caliza y se utiliza como un mortero o revestimiento en la construcción de paredes y fachadas. Es un material duradero y resistente que proporciona protección contra la humedad, además de ser un aislante térmico natural (Usedo R.M., 2015).



El color azul que se aplicaba a menudo en las casas de Abanto y Pardos y era resultado de la combinación de la cal con pigmentos de origen mineral de la zona. Estos pigmentos se añadían a la cal para obtener diferentes tonalidades de azul.

El uso de pigmentos minerales en la cal permitía que el color se integrara de manera homogénea en el revestimiento, proporcionando una apariencia uniforme a las fachadas. Cabe destacar que, debido a la utilización tradicional del azul en la zona, los habitantes le renombraron con el término *azulete* o azul Aragón, debido a la zona específica en la que se encontraban.

Fig 29 y 30. Fotografías propias. *Azulete* en pared (2022)

Como se ha dicho anteriormente, una de las razones por la que se utilizaba el azul era por los minerales que tenían a disposición. El uso del color azul era una elección estética derivada de la disponibilidad de pigmentos minerales en la región. Alguno de ellos eran la azurita o la malaquita (ambos son minerales de carbonato de cobre las cuales tienen un color azul intenso muy característico), que se forman en yacimientos de cobre, en condiciones similares y pueden encontrarse en vetas o masas en la roca (Jiménez R., Hernández M.P., González R., Torres M.J. y Mayans C., 2020). Estos minerales se extraían y se utilizaban como pigmentos para crear el azulete que dotaba de un aspecto tan particular y característico a la arquitectura de la zona.

Por otro lado, la utilización del azul relacionado con la adoración de la Virgen María, ya que por la zona de Aragón siempre hubo una devoción mariana. Al estar asociado este color con la Virgen María, simbólicamente hablando, las zonas rurales adoptaban el azul como devoción y honor religioso. Pintar las casas de azul podría ser una forma de honrar a la Virgen y buscar su protección.

Como explica Patricia Fogelman “La religión tiene un rol fundamental para entender la cultura de una sociedad. Desde una perspectiva histórica, interdisciplinaria y comparativa, el proyecto “Devoción mariana en perspectiva comparada...”, se ocupa de analizar las imágenes utilizadas en las prácticas de veneración a la Virgen María. En particular, el proyecto estudia las imágenes de los exvotos (ofrendas), sus usos y las prácticas sociales entorno a ellas...” (2021).

Incluso el *azulete* podría considerarse un símbolo de exvoto⁶ en este caso, en busca de protección de sus casas y rezo a la propia virgen.



Fig 31. Fotografía propia. Imagen de una virgen (2022)

2.3.2. La vegetación de Abanto y Pardos

En lo más profundo de las zonas rurales de España, un preciado tesoro se encuentra oculto entre las verdes colinas y los campos infinitos. Es un paisaje vibrante, donde la vegetación exuberante se entrelaza con la esencia misma de la identidad rural y evoca recuerdos de infancia que perduran en el corazón de muchos españoles.

⁶ Del lat. *ex voto* 'procedente de un voto'. 1. m. En la religión católica, don u ofrenda, como una muleta, una mortaja, una figura de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc., que los fieles dedican a Dios, a la Virgen o a los santos en señal y recuerdo de un beneficio recibido, y que se cuelgan en los muros o en la techumbre de los templos. 2. m. Ofrenda parecida al exvoto, que los gentiles hacían a sus dioses.

En este escenario natural, cada planta y cada árbol se convierte en un símbolo de arraigo y tradición. Las encinas majestuosas, testigos silenciosos del paso del tiempo, fuertes y resistentes acompañan resistiendo junto a las comunidades rurales. Los frutales, con sus ramas cargadas de coloridos frutos y flores, los olivos y almendros que se expanden campo a través llenando miles de hectáreas. El cereal dorado, brindando un paisaje digno de admirar.

Pero más allá de su belleza estética, este paisaje es un reflejo de la vida cotidiana en las zonas rurales. Los campos de labranza son escenarios donde el trabajo duro y el esfuerzo lo ha sido durante generaciones. Las manos curtidas por el sol y el sudor se convierten en herramientas que moldean el paisaje.

La agricultura se convierte en el hilo conductor y un recordatorio constante de la conexión profunda entre el ser humano y la naturaleza. Y como ambos consiguen amoldarse el uno al otro. Para muchos españoles, este paisaje agrícola y vegetal evoca memorias de la infancia, y es un recordatorio de días llenos de inocencia y alegría, donde la naturaleza era un compañero constante.

En la vegetación y el paisaje natural de las zonas rurales, se encuentra la esencia misma de la identidad de aquellos que llaman hogar a estas tierras. Es un recordatorio de la importancia de preservar y valorar estos espacios y que no únicamente se den por hecho por la simple razón de que “siempre ha estado ahí”. Porque la realidad es que esa vegetación y naturaleza ha crecido a lo largo del tiempo junto a millones de individuos. En cada rincón de este paisaje rural y agrícola, se encuentra un pedazo de historia, de cultura y de identidad que merece ser celebrado y protegido.

En este proyecto se documentó y recopiló información a cerca de aquellas plantaciones o plantas autóctonas y silvestres de la zona de Abanto que tanto recuerdo y me evoca a mi infancia. Recuerdos felices, recuerdos de añoranza y melancolía.

Como el dulce de membrillo casero que hacía mi abuelo, el corral lleno de parras enredadas entre sí y subiendo por el muro, los almendros que plantó mi padre con tanto cariño durante tiempos de cuarentena, el té de roca que salíamos a buscar por el monte, las excursiones al pantano mientras recolectábamos moras salvajes... Todo ello recuerdos de infancia, todas esas plantas que son memoria propia e identidad de mi familia y mi hogar.



Fig 32. Fotografía propia. Conjunto plantas silvestres recolectadas en Abanto (2021)

- Guía de plantas utilizadas

PARRA



Fig 33. Estampa de la parra (2021)

Otros nombres: Vid, cepa, uva.

Tipo: Frutal o arbusto frutal.



Fig 34. Fotografía propia. Parra (2021)

Descripción: Posee un tronco, retorcido y tortuoso que tiene una corteza gruesa y áspera que se desprende en tiras longitudinales. Las ramas jóvenes, son flexibles y muy engrosadas en los nudos; con hojas caducas grandes. Las flores son hermafroditas con pétalos verdes. Originaria del suroeste de Asia y del centro y suroeste de Europa. Actualmente se extiende por todos los países de climas templados. Se distinguen distintos cultivares.

Uso: Planta alimentaria y medicinal. La uva es muy beneficiosa como fruta por su gran cantidad de vitamina C. Su semilla posee antioxidantes y es utilizada en medicamentos para la circulación sanguínea. También se utiliza para fabricar vino y vinagre.

ROMERO



Fig 35. Estampa del romero (2021)

Otros nombres: Resmarina, rosmarino, hierba de las coronas.

Tipo: Aromática, medicinal o culinaria.



Fig 36. Fotografía propia. Romero (2021)

Descripción: Planta aromática perenne. Es erguida, con muchas ramas leñosas cubiertas densamente con pequeñas hojas estrechas de color verde por arriba y blancas por abajo. La floración se produce en primavera. Crece en matorral mediterráneo por toda la península. Nace en lugares soleados con suelos que drenan, ya que, si permanecen húmedas durante mucho tiempo, enferma. Tolerancia a suelos salinos.

Uso: Planta culinaria como condimento y de uso doméstico como ambientador, perfume o en jardinería. Posee propiedades medicinales con uso tópico y es eficaz para las depresiones leves, jaquecas y cefaleas en infusión.

MEMBRILLO



Fig 37. Estampa del membrillo (2021)

Otros nombres: Membrillero.

Tipo: Frutal o arbusto frutal.



Fig 38. Fotografía propia. Membrillo (2021)

Descripción: Árbol frutal de tamaño pequeño a mediano. Su fruto es un pomo de color amarillo-dorado, brillante cuando está maduro. Sus hojas están dispuestas de forma alterna. Las flores, que surgen en la primavera después de las hojas, son blancas o rosas, con cinco pétalos. Las condiciones óptimas de conservación son 0 °C y una humedad elevada. Cultivado en gran parte del planeta.

Uso: Planta alimentaria. El fruto no es usual comerlo crudo, a menos que sea escarchado. Se usa para hacer mermelada, compota o pudín, o puede pelarse para posteriormente asarlo. Se puede también producir vino de fruta con el zumo estrujado de membrillos.

TOMILLO



Fig 39. Estampa del tomillo (2021)

Otros nombres: Castueso, tomilo borriquero, farigola, timoncillo, tomello, estremoncillo.

Tipo: Aromática, medicinal o culinaria.



Fig 40. Fotografía propia. Tomillo (2021)

Descripción: Subarbusto pequeño con tallos erguidos y muy ramificados. Posee hojas pequeñas y flores pequeñas de color rosa que florecen en primavera. Posee un penetrante olor aromático muy característico. Se cultiva en Europa central y meridional. El silvestre nace en laderas soleadas de suelo calcáreo.

Uso: Planta de uso doméstico como condimento y como antiséptico sobre úlceras y heridas. En infusión se utiliza contra la bronquitis e infecciones de garganta. Posee propiedades antiinflamatorias.

OLIVO



Fig 41. Estampa del olivo (2021)

Otros nombres: Oliva, aceituna, aceitunero.

Tipo: Árbol ornamental, frutal o arbusto frutal.



Fig 42. Fotografía de archivo. Olivo

Descripción: Árbol mediterráneo muy ligado tradicionalmente a las costumbres mediterráneas, tanto por su cultivo como por su cultura y significado. Puede alcanzar gran altura y es muy longevo. Sus raíces muy ramificadas contienen numerosas hojas de color verde. Florece al final del invierno, dando posteriormente sus frutos (olivas o aceitunas).

Uso: Planta empleada tradicionalmente como árbol frutal para cosechar sus frutos y hacerlos en encurtidos o como aceite. En jardinería supone un elemento muy importante y de gran majestuosidad, plantándose, la mayoría de las veces, aislado como centro de atención.

TUCA



Fig 43. Estampa de la Tuca (2021)

Otros nombres: Bryonia, nueza

Tipo: Compuesta.



Fig 44. Fotografía de archivo. Tuca

Descripción: Planta herbácea y trepadora que nace de manera silvestre en zonas húmedas de bosque o matorral. Es frecuente en Europa central, Sur de Inglaterra y en la zona mediterránea. La raíz es perenne de la que brotan en la primavera varios tallos trepadores, delgados y fibrosos. Posee una bayas rojizas y muy tóxicas, y las hojas son verdes y florece entre abril y septiembre.

Uso: Es tóxica casi en su totalidad, menos los brotes tiernos (quitando los zarcillos o "hilos") que es lo único no venenoso. Son utilizados como alimento en tortillas y su sabor tiene un amargor muy característico. Antiguamente era utilizada como un purgante muy violento, para el tratamiento de la lepra entre otras enfermedades y como fármaco veterinario.

ZARZAMORA



Fig 45. Estampa de la zarzamora (2021)

Otros nombres: Zarza, mora.

Tipo: Frutal o arbusto frutal.



Fig 46. Fotografía de archivo. Zarzamora

Descripción: Arbusto silvestre con tallos largos que crecen rectos pero que acaban arrastrándose por el suelo y están llenos de espinas. Sus frutos son unas bayas aromáticas algo ácidas, y que en realidad son la agrupación de pequeños frutos negros. Florece en junio, según las condiciones climáticas.

Uso: Planta de aprovechamiento frutal. Las moras se consumen crudas o en la elaboración de dulces como mermeladas. Aportan sustancias vitamínicas y proteicas, y anticancerígenas. También se le atribuyen efectos curativos.

TÉ DE ROCA



Fig 47. Estampa del té de roca (2021)

Otros nombres: Té de piedra, té de ceño, té de monte, té de Aragón, té de peña, anapol, árnica.

Tipo: Compuestas.



Fig 48. Fotografía propia. Té de roca (2021)

Descripción: Plata silvestre perenne que florece a mediados de julio hasta primeros de septiembre. Sus hojas son muy aromáticas, de color verde y de sabor algo amargo. Las flores son pequeñas y de color amarillo. Nace en grietas de rocas calizas y pedregales en exposiciones soleadas. Se distribuye por los países occidentales mediterráneos. Muy común en las regiones de Aragón y Cataluña.

Uso: Planta digestiva. La forma de aprovechamiento es en infusión o decocción. Se le atribuye las propiedades para calmar los nervios e incluso como antidepresivo.

2.3.3. *Los azulejos como persistencia*

El azulejo se considera un objeto cotidiano utilizado en la construcción, arquitectura y en la decoración. Una de sus características principales es su resistencia física, en cambio para este proyecto, no solamente tiene un sentido literal, sino que tiene un sentido más simbólico: la permanencia y la persistencia a lo largo del tiempo. Pero no por lo que dura físicamente, sino por lo que “vive” y permanece.

Cuando exploramos las ruinas de antiguas civilizaciones o visitamos edificios abandonados, es común encontrarnos con que los azulejos y las baldosas son de los pocos elementos que han sobrevivido a la prueba del tiempo. Aunque las paredes se desmoronen y los techos colapsen, estos pequeños fragmentos cerámicos siguen estando intactos, casi como si desafiaran los estragos de la naturaleza y los desastres.

La longevidad del azulejo se debe a su construcción y propiedades inherentes. Fabricados a partir de materiales como arcilla, cerámica o porcelana, estos elementos son sometidos a altas temperaturas en su proceso de cocción, lo que les otorga una resistencia excepcional. Además, su superficie lisa y vidriada los protege de los efectos corrosivos del agua, la humedad y otros elementos ambientales. Hay objetos destinados para esa inmortalidad, “gracias a sus propiedades, fundamentalmente materialidad y solidez, tienen la ventaja de durar, a menudo, más que las personas, presentándose a nuestros sentidos de una forma que admite poca discusión, puesto que no da lugar a opinar sobre su existencia al hacerse presentes antes nuestros sentidos en todo momento, y además se pueden tocar” (Ballart y Treserras, 2001, 13).

En el ámbito simbólico, el azulejo y las baldosas representan la fortaleza y la perdurabilidad frente a los embates del tiempo y los eventos adversos. Son testigos mudos de la historia, ya que a menudo se encuentran presentes en edificios históricos, casas antiguas y sitios culturales significativos. A través de su presencia, nos conectan con el pasado y nos recuerdan que, aunque los tiempos cambien y las circunstancias evolucionen, hay elementos fundamentales que permanecen inmutables.

La persistencia del azulejo y las baldosas también puede interpretarse como un símbolo de la resiliencia humana. Cuando una estancia o un edificio es abandonado o incluso derrumbado, estos elementos pueden resistir los embates del abandono y la destrucción. Representan la capacidad de adaptación y supervivencia del ser humano frente a los desafíos que se presentan en la vida.

“La idea de que alguna cosa ha sucedido entre el tiempo del objeto y nuestro tiempo, o de una manera más abstracta, las nociones de continuidad y cambio, contraste o falta de constancia, o identificación entre pasado y presente, se dibujan con gruesos caracteres gracias al objeto” (Ballart y Treserras, 2001, 13-14).

En resumen, el azulejo y las baldosas son objetos cotidianos que trascienden su función decorativa y utilitaria. Su durabilidad y resistencia los convierten en símbolos de permanencia y persistencia a lo largo del tiempo. A través de su presencia en ruinas, edificios abandonados o sitios históricos, nos invitan a reflexionar sobre la fugacidad de nuestras acciones y la importancia de construir algo que pueda perdurar, incluso cuando nosotros ya no estemos presentes. Son testigos de la huella del tiempo. Gracias a este proyecto, aportamos inmortalidad a este pueblo fantasma.

2.3. Referentes artísticos

2.3.4. Paula Valdeón

El trabajo de la artista se preocupa por la narración de historias que se encuentran dentro del concepto ‘habitar’, de los espacios domésticos, sus ruinas y su memoria. (avuelapluma, 2015). “Invocan y desafían las temporalidades preestablecidas: nos vuelven a mostrar aquello que hemos visto una y mil veces y, sin embargo, nunca hemos mirado” (Avia, sin fecha).

La artista trata de aproximar esos detalles aislados decorativos, y que pasan desapercibidos, de las viviendas españolas con la civilización. Le dota de protagonismo a aquello que, normalmente, es algo cotidiano.

Una de sus principales recursos es la utilización de objetos cotidianos tradicionales de la sociedad española. Como es el caso de “Arraigo” en el que consta de una pieza en la que trata de vaciar los toldos de la avenida Miquel Navarro de Mislata, es decir, lleva el estampado floral interior de los toldos verdes a pie de calle de una manera mucho más artesanal y manual. Pretende traer esa sensibilidad interior de los toldos para que “formen parte del imaginario colectivo y estén presentes y puedan verse por las calles de Mislata” (Valdeón, 2021).



Fig 49 y 50. Valdeón Paula (2020) *Arraigo*, grafito y esmalte sobre chapa de acero, 100x70x70 cm

En sus producciones reivindica ese proceso de creación cuidadoso, artesanal, mimado, lento, meticuloso... se trata de una contraposición ante esos procedimientos mecánicos e instantáneos de los estampados a gran escala de objetos como las baldosas o los azulejos. La artista rescata esos procedimientos tradicionales artesanales y manuales. La temporalidad lenta influye directamente en su obra ya que le permite la modificación y la edición de sus obras con facilidad, tiene margen de error (Avia, sin fecha).

La mayoría de su obra se basa en los patrones y estampados característicos y repetidos de las baldosas hidráulicos o azulejos decorativos. En elementos tradicionales de fachadas y paredes, en los diferentes estratos de la ornamentación y la arquitectura. En la habitabilidad y la cotidianidad. La memoria y lo identitario de un lugar. El paso de los años, la añoranza y la melancolía. Pretende que se tenga en cuenta esa memoria colectiva, que se le de importancia a esos patrones que siempre han acompañado esa habitabilidad y convivencia social. Busca una sensibilidad y apreciación mayor hacia la materia (Sin fecha).



Fig 51. Valdeón Paula (2022) *Tierra III*, cerámica tallada, medidas variables

Como bien explica la artista:



“Creo que la nostalgia es un factor común entre muchos artistas, que se deriva fundamentalmente del hecho de vivir en un constante estado de transición e inestabilidad. Esto genera una especie de nostalgia colectiva que nos permite parar, observar y refugiarnos, en este caso, en el arte. Por otro lado, está claro que el regresar a otros tiempos y lugares es algo recurrente en mi trabajo. Y cuando esto sucede, me da la sensación de que el mensaje está llegando al espectador. A través de mi obra pretendo que el espectador habite los refugios que constituyen mi obra y que proporcionar un lugar para reflexionar sobre la cantidad de espacios, que independientemente de los tiempos y las localizaciones geográficas, se han alicatado utilizando los mismos diseños y ornamentos y forjando diferentes privacidades.” (Sin fecha)

Fig 52. Valdeón Paula (2021) *Otra serpiente verde*, óleo y grafito sobre lienzo, 55x38 cm

2.3.2. Adriana Verajao

La artista brasileña trata estilos y simbolismo dispares a los de este proyecto, pero la estética y los elementos a utilizar resultan similares. Ella se referencia en el arte barroco, como ella misma explica “es interesante pensar cómo la arquitectura barroca trata la noción de interioridad. Al entrar en un edificio barroco, notas que el espacio interior no se relaciona con el exterior, que no tiene ninguna relación con la fachada. Es como si hubiéramos entrado en un mundo propio, en una reproducción de la atmósfera del teatro” (2020). Es por eso que entre proyecto se aleja por completo de esta corriente artística, en cambio podría tener cierta relación con el modernismo “que busca la integración del espacio interior con el paisaje” (2020).

¿Se podría considerar que la naturaleza ha ejercido de manera orgánica su propio estilo modernista dentro del despoblado de Pardos?



Fig 55. Adriana Verajao (2000) *Azulejos*. Instalación

Su obra gira en torno a los baños y las saunas. A esos espacios repleto de pureza e interioridad. Y aunque trata temas dispares a este trabajo, como bien son la colonización y humanidad, resulta interesante algunos aspectos que su obra tiene en común con ésta. Aspectos como la manera de ejercer el trabajo manual, la estética y equilibrio visual, el concepto de interior y habitabilidad, las tonalidades azules y sus trabajos cerámicos, resultan inspiradores para este *La memoria de Abanto y Pardos*.

Respecto la metodología técnica Adriana cuenta que primero, crea los entornos en mosaico, navegando dentro de ellos hasta que selecciona un marco. A partir de ahí, proyecta y calca el patrón de mosaicos en el lienzo. Y finalmente, rellena con pintura comenzando con cada cuadrado, que se pinta individualmente, cada uno con un color específico, creando una paleta de color y tonos dinámicos (2020).



Fig 56. Varejao Adriana (2018)
Ruina Modernista II, óleo sobre
aluminio y poliuretano



Fig 57. Varejao Adriana (1999) *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva*.
Óleo, espuma, madera y aluminio sobre lienzo, 149.9 × 200.7 × 24.9 cm

2.3.3. *María Jesús González y Patricia Gómez*

Las artistas licenciadas en Bellas Artes centran su producción artística en el estudio y la intervención de “lugares abandonados y destinados a la desaparición” (Santiago P., 2020). Ellas tratan de recuperar o conservar la historia propia del destino que intervienen.

Laura Pastor entrevista a las artistas, sacando conclusiones de sus obras y sus inquietudes, y es que, aunque ellas basen muchas de sus obras en técnicas de restauración o incluso arqueología debido a las técnicas de trabajo que ejercen, como el *estrapo* o arrancamiento, si que hay un rasgo común con este proyecto: la conservación de la memoria de la localización en cuestión (2020).

Existen diferencias dependiendo de si el lugar en cuestión es de ámbito público institucionales o de ámbito privado o cotidiano. En caso del entorno rural cuando ha sido abandonada una estancia, debido el exilio rural en los años 70, su investigación resulta ser mucho más profunda, planteándose cuestiones más específicas y relacionadas con la memoria del lugar. En estos casos surgen muchas más preguntas, indagan e incluso entra en juego la imaginación que avanza según exploran en lugar y encuentran rastros y objetos cotidianos. La identidad del lugar es la clave (González MJ., 2020).

Con esos arrancamientos de pared buscan dar visibilidad a unas historias que no las tendrían si nadie las diera a conocer ya que estarían destinadas al olvido y a la desaparición. Como explica Patricia Gómez “Darles voz a unos testigos olvidados, a unos testigos mudos, de una manera simbólica” (2020). Reconocen con cada arranque esa importancia memorial que posee la pared de origen y señalan las causas que han provocado ese abandono o desaparición, y buscan “darle valor a algo improductivo o a algo que ya es inútil o ha desaparecido” (2020).

Como explica María Jesús sería “activarlo ya por última vez, antes de que llegue a desaparecer y darle una última oportunidad” (2020). Ellas utilizan el arte contemporáneo como exposición y documento de este tipo de trabajo que pretende dar a conocer situaciones indignas, no favorables, delicadas o injustas.



“Con un sentido documental y arqueológico, la serie “Los Tiempos del Color” explora los restos y los rastros de un patrimonio popular y etnográfico en vías de extinción: el uso del color en la arquitectura doméstica rural. El proyecto se centra en la recuperación del testimonio material que todavía proporciona la presencia del color sobre los muros de los cortijos en ruinas y el inmaterial que todavía nos pueden proporcionar los relatos de sus habitantes.” (De Re Muraia, 2014).

Fig 58. Fotografía de González M^{aj}. y Gómez P. Cortijo abandonado (2013)

Por un lado, se intervino las diferentes estancias abandonadas de Almedinilla, en las que curiosamente tienen en común las tonalidades azules como tradición en la pintura de sus casas.

Mientras que, por otro lado, realizan una recuperación de los muros de color aquellas viviendas que son expuestas posteriormente a forma de muestrario. En este caso se pone en relación el pasado trayendo al presente esos fragmentos de la memoria de las casas.

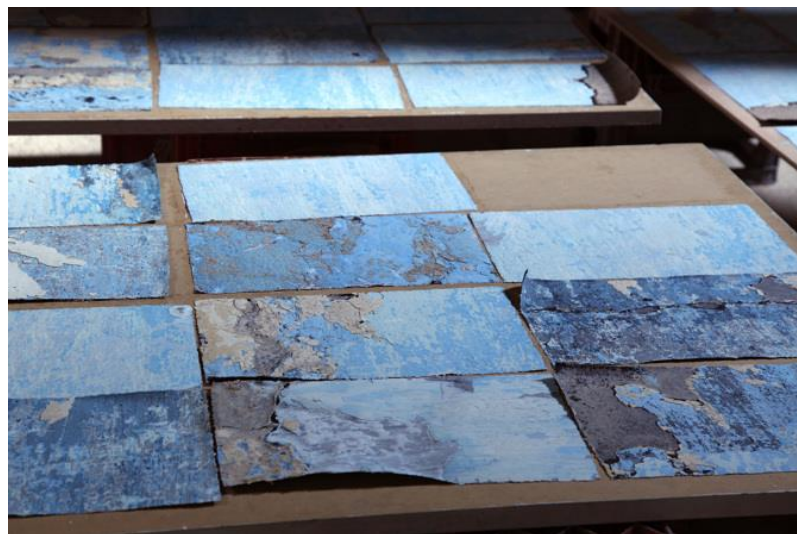


Fig 59. González M^{aj}. y Gómez P. (2013) *Los Tiempos del Color*. Muestras extraídas de 11 cortijos abandonados, arranque mural, 39.5 x 24 cm cada una

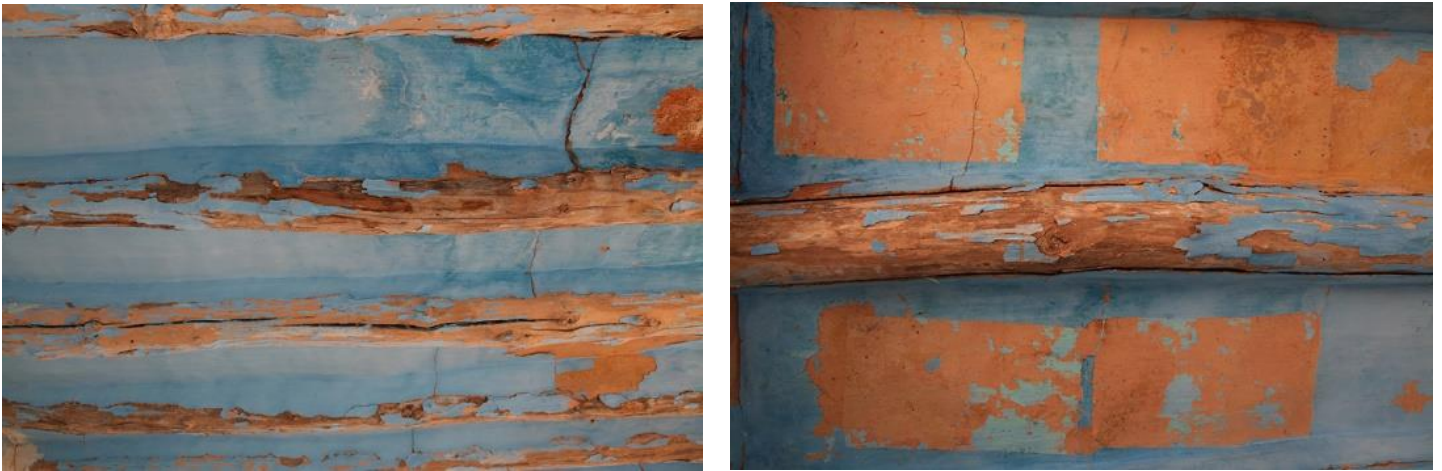


Fig 60 y 61. González M^ªJ. y Gómez P. (2013) *Los Tiempos del Color*. Lugar intervenido para las muestras extraídas de 11 cortijos abandonados, arranque mural

3. DESARROLLO PRÁCTICO

EL estudio del contexto de la España rural y la búsqueda de su reivindicación y dar a conocer su problemática es algo que antecede a la puesta en marcha de este proyecto.

3.1. Antecedentes. [en]tendiendo Abanto

Todo este trabajo surge de [en]tendiendo Abanto; proyecto que aparece en 2021. Se pretendía encontrar la manera de poder fusionar esa presencia humana y esa naturaleza y aura campestre que envuelve el pueblo. Lo cual recordaba a todos esos cultivos y plantas que nacen de forma silvestre o se cultivan, que de alguna manera ha permanecido durante tantas generaciones.

Por un lado, se querían recolectar aquellas plantaciones que de alguna manera han tenido y tienen un uso doméstico y casero que fueran características del pueblo, además de inusuales y curiosas. Por otro lado, se quería encontrar la manera de exponerlas de manera que el soporte se integrara con el comportamiento de lo rural. Tras una búsqueda y descartes de diferentes maneras de exposición, se pensó en aquellos tendedores tan rústicos con una simple cuerda sostenida por una estructura metálica o unos clavos.

3.1.1. Procedimiento técnico

Aunque se utilizó la técnica del linograbado, el proceso fue totalmente experimental, ya que normalmente se utilizan tintas específicas y los grabados se realizan sobre papel o telas favorables para esta técnica, terminando por ejercer la presión mediante tórculo o prensa.

En este caso no se utilizaron tintas de grabado, ya que lo que empezó siendo unas pruebas previas al trabajo final utilizando pintura al óleo, acabó siendo la base principal del proyecto debido a la versatilidad y fluidez que permitía. Por otro lado, hubo que desarrollar una manera propia a la hora de utilizar el tórculo ya que las telas aparte de ser finas y delicadas, presentaban una alta capilaridad hacia la pintura oleica en el entramado de las fibras. Lo que quiere decir que, si se ejercía demasiada presión, la tinta se expandía y esto sucedía con facilidad por lo que fue un proceso meticuloso, perfeccionado mediante varios intentos fallidos.

Fig 62. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del romero (2021)



Fig 63. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela de la parra (2021)

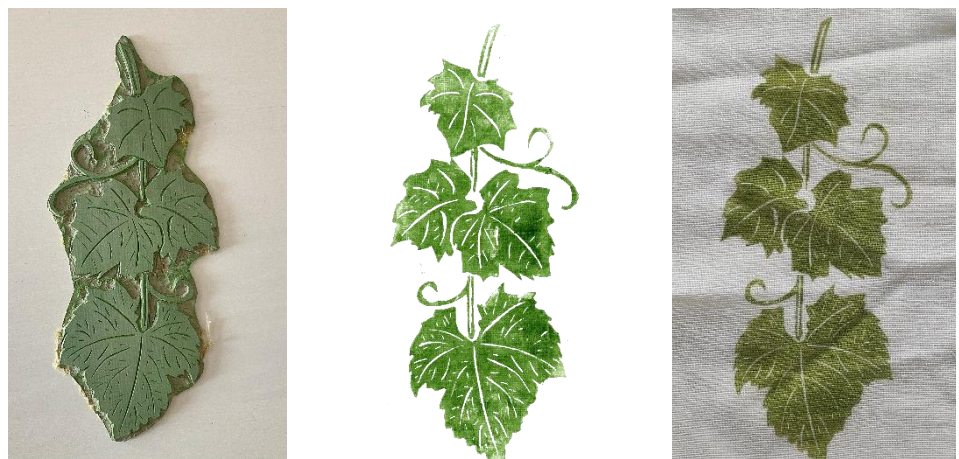


Fig 64. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del tomillo (2021)



Fig 65. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del té de roca (2021)



Fig 66. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela de la tuca (2021)



Fig 67. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela de la zarzamora (2021)



Fig 68. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del membrillo (2021)



Fig 69. Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del olivo (2021)



3.1.2. *Instalación*

Finalmente, el proyecto consistió en una instalación artística que se basaba en la realización de grabados de aquellas plantas salvajes y cultivos de uso doméstico que se pueden encontrar de manera peculiar en Abanto, como la tuca o el té de roca.

Los grabados estaban estampados sobre estrechos retales de lino, colgados de una cuerda, a manera de un tendido o incluso de una cortina. Éstos tenían dimensiones variables, todas ellas abarcaban desde los 75 centímetros de largo por 20 centímetros de ancho, hasta los 150 centímetros de largo por 20 centímetros de ancho.

Esta instalación resultó ser la propuesta artística para la exposición *PAM!21*, en la Universidad de Bellas Artes San Carlos. Era necesario que la obra estuviera dispuesta en un espacio de tránsito, pero también de descanso. Se buscaba evocar aquellos tendedores tan típicos en los escenarios rurales nombrados anteriormente. Para ello se tuvo en cuenta varios factores como la utilización de cordeles y pinzas para la colocación de las telas de forma alternada y vertical, la estancia donde se encontraba y la interacción del público como recurso primordial de la instalación.

Se encontraba posicionada en una especie de mirador o parador, enfrente de una ventana. La ventana permitía dos cosas interesantes:

- La primera, que posibilitaba pasar la luz entre las telas consiguiendo así una transparencia de la estancia y que la brisa provocase un movimiento que evitaba una instalación totalmente estática.
- La segunda, es que esa luz (e incluso la corriente, si la ventana se abría) invitaba a pensar qué había detrás y a invadir y transitar ese espacio, cruzando y adentrándose por telas que rozaban mientras tanto los hombros y el rostro. Finalmente se llegaba a la ventana que permitía ver la huerta que aparecía tras asomarse: la obra y el paisaje que se encuentra tras la ventana se complementan perfectamente.

3.1.3. Documentación



Fig 70 y 71. Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*

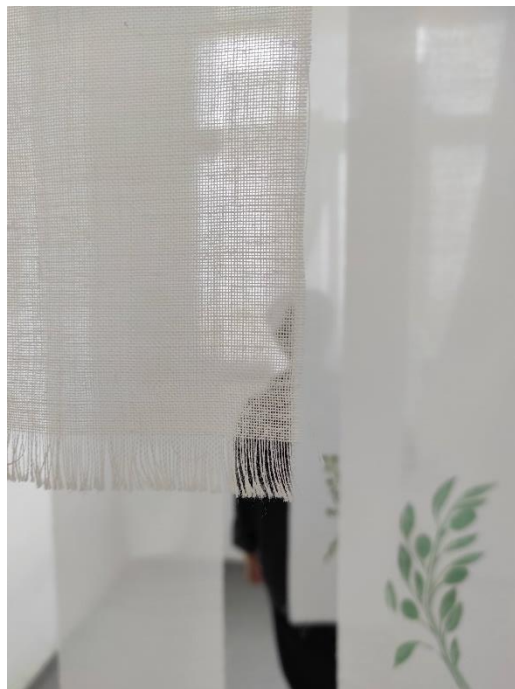


Fig 72, 73, 74, 75 y 76. Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*



Fig 77. Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*

3.2. Raíces azules

A lo largo de toda nuestra investigación, elementos como la vegetación, los azulejos, el color azul y el grabado se convierten en los principales recursos utilizados en la producción del proyecto llamado *Raíces azules*.

En el desarrollo de este proyecto se ha pasado por un proceso largo de experimentación y pruebas. Para entender mejor este mismo proceso podríamos dividirlo en tres apartados: la parte de los diseños digitales, la puesta de estos diseños en los propios azulejos y por último, la instalación consistente en el empapelado de una estancia abandonada de Pardos con estos mismos diseños.

El objetivo principal de incorporar los azulejos en la estética y la arquitectura de Abanto y Pardos se debe a lo que ha significado para este proyecto este elemento: esa perdurabilidad -como muestra de subsistencia de una estancia en este caso-. Se ha transformado un mero objeto doméstico olvidado, en un símbolo de resistencia. Y es que “el motivo de esta trascendencia reside posiblemente en la relevancia que tiene la vida cotidiana para el pensamiento social” (Bustamante J., 2014), lo que motiva a pensar, que el azulejo es un elemento que rompe barreras en el tiempo y aunque forme parte de las ruinas de cualquier estancia, siempre persistirá y soportará esa desmemoria social. Por lo que se le ha añadido un valor eterno.

Como dice Tirado, los objetos resultan ser “entidades de factura humana, artefactos, producciones materiales y simbólicas que pertenecen completamente a la esfera de acción del sujeto humano” (2001, p.171), es por ello que este trabajo a parte ser una búsqueda de la memoria del lugar, también es una símbolo de todo un trabajo de investigación de la zona y del esfuerzo por rendir homenaje y recuperar ese prestigio e importancia que tenían las zonas rurales y que tanta melancolía recorren sus calles actualmente.

3.2.1. Diseños digitales

Como en toda investigación, es necesario realizar una fase previa de exploración de posibilidades de diferentes aspectos. En este caso, se realizó lo que serían los diseños de los elementos vegetales sobre los azulejos. Se hicieron pruebas de color y de diferentes combinaciones y se utilizaron los mismos motivos vegetales característicos de Abanto, además del característico *azulete*.

En total se realizaron nueve diseños digitales mediante *Procreate*, con ocho plantas diferentes. Los patrones que forman los diseños tienen entre sí una armonía, pero cada uno de ellos son únicos. Todo tienen en común el color azul y en ellos se combinan formas orgánicas con alguna algo más estática (sobre todo en el perfilado de los rebordes del azulejo). Además, cabe mencionar que estéticamente están inspirados en el aspecto de los típicos azulejos valencianos o manises.

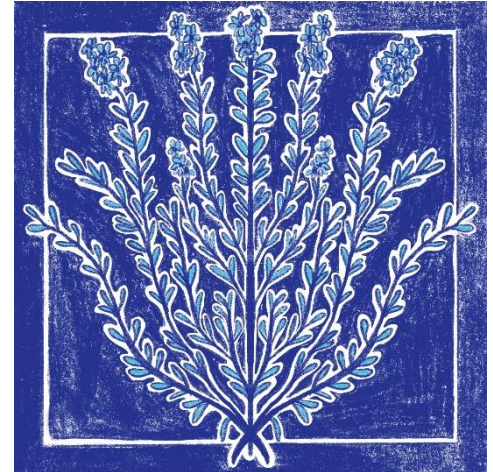
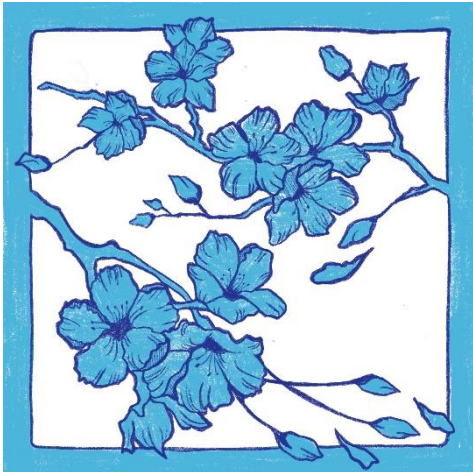


Fig 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85 y 86. Lázaro Irene (2022) De la izda a la dcha: *Membrillo, Tuca, Romero, Almendro, Olivo, Tomillo, Parra, Té de roca y Zarzamora*. Diseños digitales

3.2.2. Azulejos

La siguiente fase del proyecto consistía en estampar dichos diseños en los propios azulejos, para así poder realizar una aproximación a lo que sería la materialización de dicho elemento tan fundamental.

Para ello se utilizó una vez más la técnica del linograbado. Las matrices y los azulejos comparten la misma medida, 15x15 centímetros.

Para la realización correcta de la estampación, los azulejos debían ser lo máximo porosos posible, por lo que eran bizcochados, es decir, no se habían sometido a ningún barniz ni a la cocción final a la que normalmente es sometida la cerámica. Al final tampoco se realizó la cocción de éstos por dos motivos: el primero es que se quería mantener ese aspecto de porosidad para que aparentara una baldosa no tan “delicada”. El segundo motivo es que no se utilizaron pigmentos propios de cerámica, por lo que probablemente la tinta utilizada no soportaría las altas temperaturas del horno.

Es importante mencionar que, aunque este trabajo está compuesto por azulejos cerámicos, no gira en torno a ella. Podríamos decir que, técnicamente hablando, la importancia recae sobre la técnica del grabado y sobre todo, sobre la experimentación necesaria para fusionar ambas técnicas.

Al no poder darle uso a la prensa debido a la alta presión a la que debería estar sometida el azulejo (provocando su rotura) se buscó una metodología algo más manual: la cuchara de madera.

Y aunque es un procedimiento menos agresivo, resultó ser menos efectivo a la hora de transferir la tinta, ya que si no se ejercía bastante presión la pintura no calaba totalmente en el azulejo.

Si comparamos la efectividad del linóleo con proyecto antecesor, cuando se ejerce presión sobre una superficie de lino es diferente a la de un azulejo debido a la resistencia que opone la fibra de lino que es más dúctil en contraposición a la firmeza de la superficie del azulejo. Sobre todo, si se le añade, el factor de la cuchara.

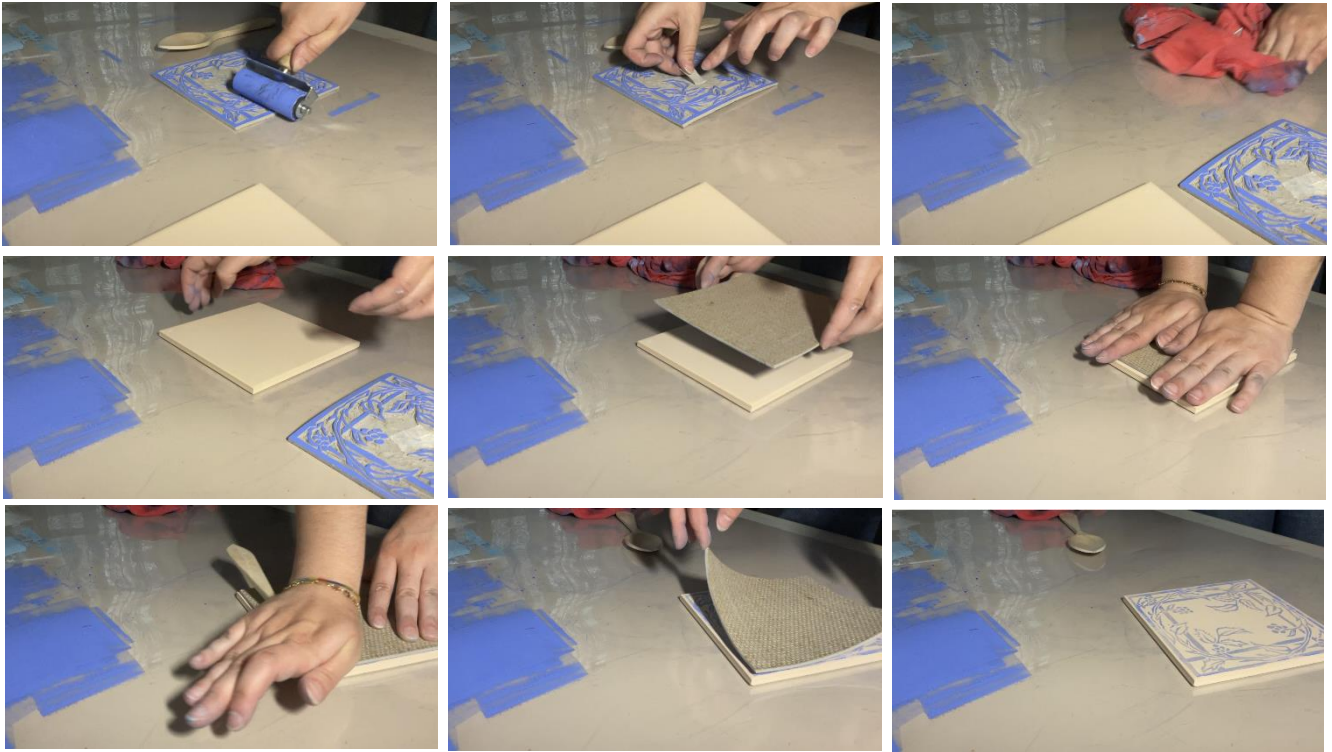


Fig 87. Conjunto de fotogramas propios. Proceso de Raíces azules

Igualmente, aunque la tinta de grabado no se distribuía homogéneamente por las superficies de los azulejos, el resultado fue único para cada uno de ellos y además les dotaba un aspecto de imperfección que recordaba a las decoraciones de las casas rurales en ruinas, corroídas por el tiempo, antiguas, pero manteniendo esa esencia artesanal y manual que tanto encaja con los pueblos españoles.

En total se realizaron entorno a sesenta azulejos, con diferentes tonalidades de azul y con diferente estética.

Se realizó una propuesta artística para la convocatoria del “PAM!22”, en la Facultad de Bellas Artes nuevamente. En ella se expuso una selección los azulejos en una pared, distribuidos de manera que hiciera referencia al aspecto de las paredes de las casas en ruinas en las que permanecen los cimientos de éstas. Se dispusieron de manera que se alternaban azulejos y espacios para representar esos huecos vacíos, la huella que dejan los azulejos al caer, la ausencia de memoria del elemento en la pared.



Fig 88, 89 y 90. Lázaro Irene (2022) *Raíces azules*. Muestra para el PAM!22

La colocación de los azulejos en el entorno de Abanto y Pardos no solo tuvo una posición en plano vertical, sino que se tuvo en consideración con el entorno. No solo se realizó este modo de exposición, en el que el azulejo se muestra fijado a la pared, como viene a ser su uso dentro de lo cotidiano, si no que el protagonista que en este caso es el azulejo, fue trasladado a ese paisaje rural en el que se inspira.

Primero a Abanto, acompañando a esa ornamentación y rincones, que caracterizan la estética del pueblo.

Y segundo, a las ruinas del despoblado de Pardos, donde se relaciona directamente los motivos vegetales del azulejo con la propia naturaleza del entorno que los inspiran.

- Azulejos en el entorno de Abanto y Pardos



Fig 91 y 92. Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto



Fig 93 y 94. Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto



Fig 95. Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto



Fig 96 y 97. Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto

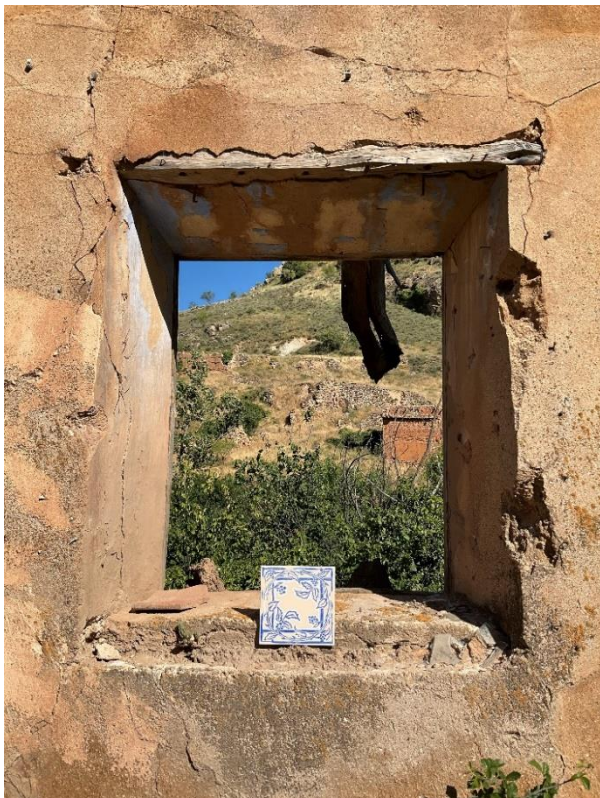


Fig 98, 99, 100 y 101 . Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos



Fig 102. Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos

3.2.3. Intervención en Pardos

El proyecto Raíces azules tiene un último desarrollo con la intervención directa en una de las casas abandonadas del despoblado de Pardos. Un lugar en el que solo quedan escombros, vigas caídas, puertas arrancadas, maderas comidas por carcoma, esquinas que una vez fueron habitadas por humanos y hoy por zarzas y maleza. Lo que resume en abandono, destrucción e incluso deshumanización del propio lugar.

Para este trabajo en el que se quería crear una relación directa entre el olvido y el recuerdo del lugar, fue necesario añadir elementos que dotaba de esa perdurabilidad tan nombrada anteriormente. Por eso la incorporación de este elemento tan representativo: el azulejo.

Se pretendía mantener la esencia tradicional de la estética de la zona, por lo que se buscó una pared que mantuviera el azul Aragón, y la intervención podría haberse resuelto de una manera sencilla, colocando los propios azulejos sobre la propia pared. Pero surgieron varios impedimentos que dificultó el proyecto.

Para empezar, la intervención artística se realizó en la casa con las condiciones “menos desfavorables” del pueblo. Lo que es importante de nombrar ya que el acceso a las viviendas e incluso nuestra propia seguridad era difícil. Como se ha descrito con anterioridad, la estructura de los edificios es lamentable, se trata de un pueblo en ruinas.

Algo que también fue difícil, era encontrar una pared resistente y que el poder trabajar sobre ella fuera eficaz. Es por esto que la opción de embaldosar una pared con esas condiciones tan poco eficientes hizo que se descartase la idea. Por lo que la intención fue sustituir el enladrillado por el empapelado.

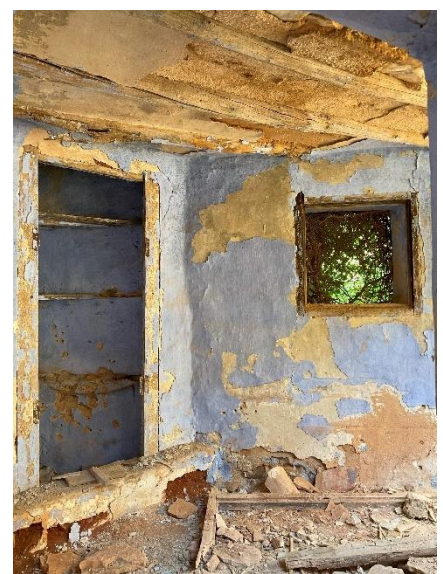


Fig 103, 104, 105 y 106. Fotografías propias. Estancia elegida antes de la intervención (2023)

Algo interesante de esta propuesta era la utilización de una pared azul y dar con la manera para que los papeles proporcionasen una transparencia que dejase ver el color de la pared. Otros factores a tener en cuenta era el tipo de adhesivo y la tinta (la intención era que fuese lo menos perjudicial para el medio ambiente y para la pared). Es por eso que, tras la investigación de materiales, se consiguió ayuda de reconocidos artistas de la gráfica mexicana, quienes son expertos en grabado sobre papel e intervenciones de pared en el medio urbano.

Éstos aportaron conocimientos acerca del papel y el adhesivo que utilizaban: papel de seda y maicena. Este papel aporta la suficiente transparencia deseada y su gramaje es perfecto para la realización de grabado a cuchara. Por otro lado, la maicena mezclada con agua es un procedimiento económico, accesible y biodegradable.

El proceso técnico del grabado fue similar al de la estampación sobre azulejos: las matrices se grababan de manera alterna de manera simultánea en los papeles de seda de 52x75 centímetros hasta completar toda su superficie.



Fig 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114 y 115. Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. De izda a dcha: Tuca, tomillo, olivo, té de roca, membrillo, parra, almendro, zarzamora y romero (2022)

Con respecto al adherente, surgieron impedimentos con el procedimiento del empapelado, ya que la maicena requería una preparación previa que consistía en hervirla junto al agua, y solo funcionada como pegamento si ésta adquiría una textura líquida que tenía al estar caliente. Una vez fría, se solidificaba por lo que era insostenible transportar y mantener mucha cantidad del material con las propiedades óptimas para su utilización. Además, tampoco existían medios para prepararla *in situ*.

Finalmente, se optó por la utilización de un adhesivo específico para empapelar estancias que únicamente requería de agua, sin necesidad de que se mantuviera caliente.



Fig 116. Fotografía propia. Lugar de trabajo durante el proceso de *Raíces azules* (2023)

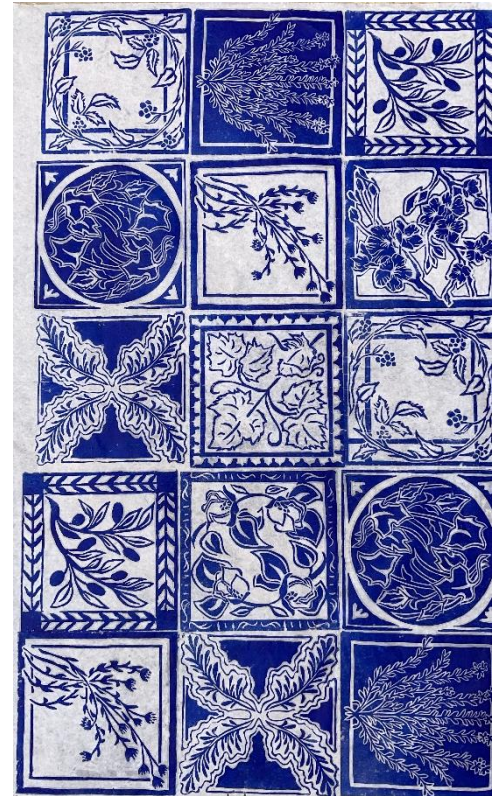


Fig 117. Fotografía propia. Papel de prueba durante el proceso de *Raíces azules* (2023)

Una vez en el pueblo en cuestión y posicionados en la casa en la que se realizaría la intervención, tras elegir la pared idónea, se preparó lo necesario para poder trabajar con ella. Se quitaron algún que otro trozo que estuviera levantado o la pintura craquelada, a continuación, se adecuó y preparó la pared cubriéndola de una capa de preparador de pared que aportaba rigidez, durabilidad e impermeabilización a las capas de pintura ya existentes.

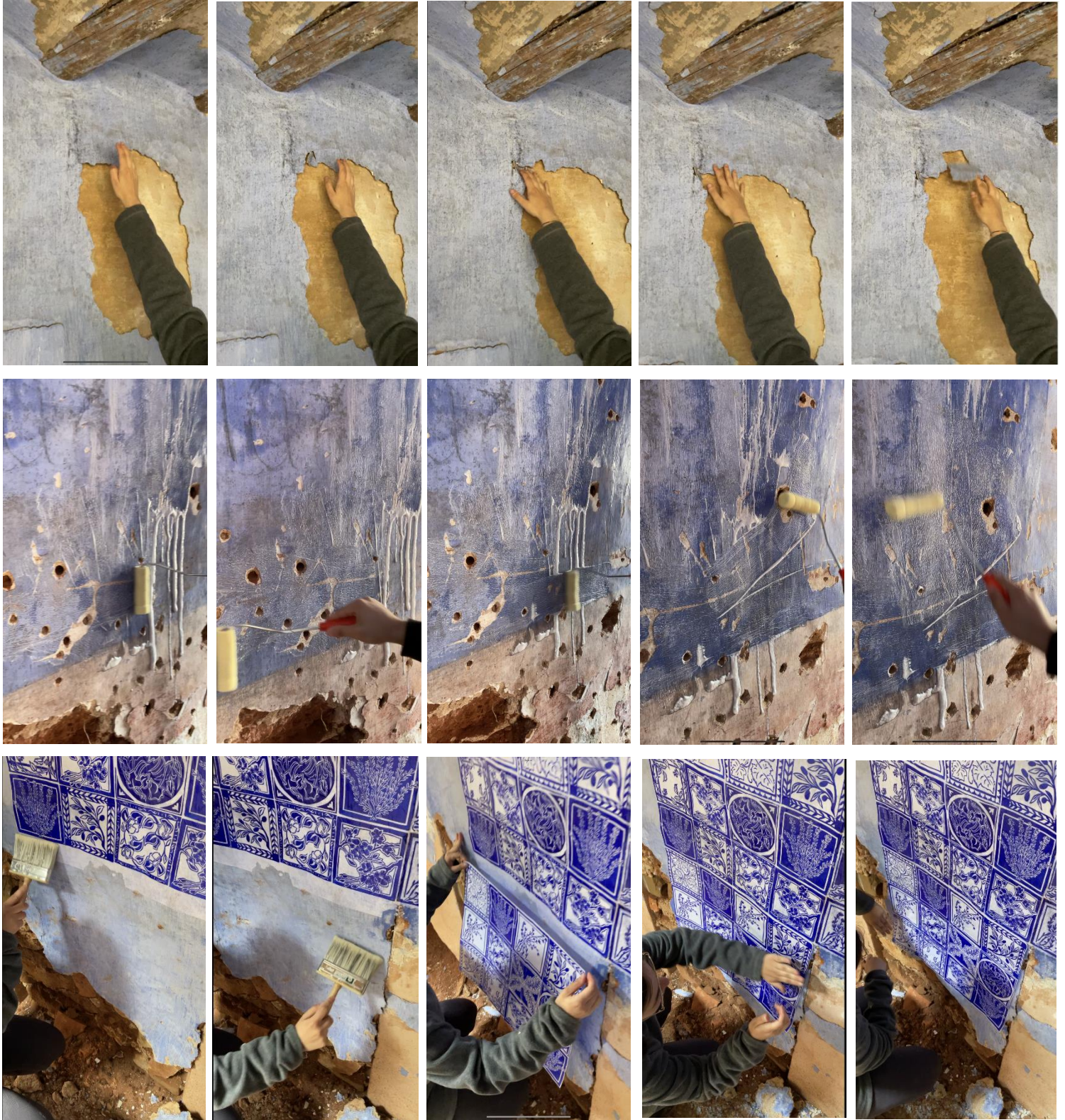


Fig 118. Conjunto de fotogramas propios. Preparación de la pared y proceso de colocación de los papeles la intervención para *Raíces azules* (2023)

Es necesario especificar que se realizó esta intervención prácticamente sin margen de error, ya que no sabíamos cómo reaccionarían esas paredes de tan malas condiciones.

El siguiente procedimiento, tras un día de secado de las paredes, trata la colocación de los papeles. Con paciencia y precaución, se colocaron uno por uno, y cada papel al lado del siguiente hasta completar la pared. Recortando con cuidado las secciones de papel necesaria y respetando los bordes, relieves y desprendimientos de la pared.

El resultado fue una mezcla de diferentes tonalidades de azul y de tonos tierra, de diferentes texturas y materiales, diferentes sustratos y capas de la propia pared, diferentes estructuras y relieves. La antigüedad ahora acoge a aquello novedoso que le pretende rendir homenaje, el papel ha conseguido plasmar a la perfección el aspecto del azulejo, aquel signo de fortaleza e inmortalidad.

Conviven la memoria y el olvido.



Fig 119 y 120. Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos

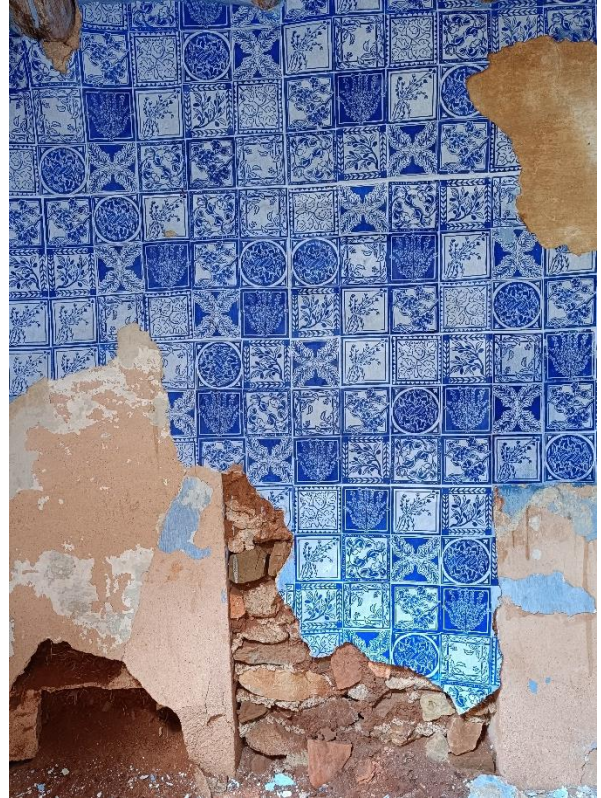


Fig 121-124. Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos



Fig 125. Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos

Fig126 . Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos

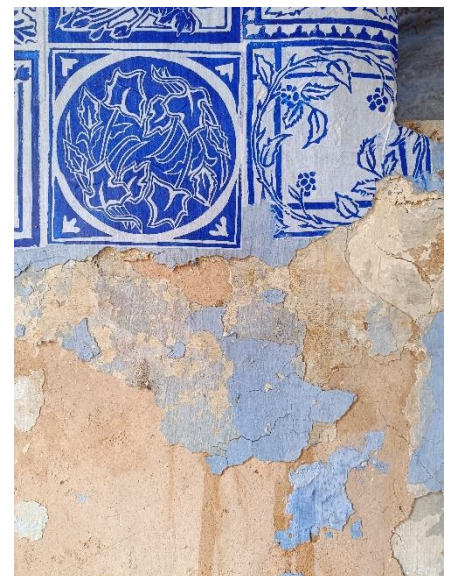


Fig 127, 128 y 129. Lázaro Irene (2023) Detalles de *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos

4. CONCLUSIONES

El éxodo rural ha tenido un impacto significativo en las comunidades rurales, incluyendo Abanto. Estos cambios demográficos han tenido como resultados una disminución de la población rural, el envejecimiento de la población y la pérdida de tradiciones y formas de vida tradicionales. Sin embargo, también es importante destacar que algunos residentes de Abanto han decidido quedarse y preservar su identidad y patrimonio cultural, lo que contribuye a mantener viva la vida rural en la región. Es importante reconocer los esfuerzos para revitalizar las zonas rurales, promoviendo el turismo rural, la agricultura sostenible y la valoración de los recursos naturales y culturales de la zona.

Este proyecto por un lado tenía como objetivo cumplir esa idea de dar voz y ser un símbolo representativo de todas estas comunidades. Consideramos que efectivamente, hemos cumplido con la intencionalidad de encontrar la manera de simbolizar todo lo que el ámbito rural significa. Por un lado, la naturaleza y el campo se han visto reflejadas gracias a las estampas de los propios azulejos de motivos vegetales característicos de la zona, por otro lado, esa búsqueda de simbolizar la inmortalidad de las zonas rurales que por mucho que se abandonen, perduren en la memoria de sus habitantes y de visitantes. Se ha conseguido, que un objeto cotidiano como es el azulejo consiga representar esa idea de perdurabilidad en el tiempo trayéndolo al lugar en cuestión.

Con respecto a la creación de una obra que fuera capaz de dar voz a la identidad y la memoria de la España vacía, y además que fuera también respetuosa con el entorno natural y rural. Se ha conseguido que la obra artística interactúe con el espacio de manera integradora y cohesiva, respetando las características arquitectónicas y paisajísticas de Pardos y generando una experiencia visual y estética que enriquece la relación entre la obra y el entorno. Así mismo con la intervención in situ sobre las paredes derruidas del pueblo abandonado, se ha logrado superponer una de capa de memoria viva que se superpone a modo de piel sobre la arquitectura tradicional rural y reavivar el color azul típico del ornamento de sus casas.

Con respecto al futuro de este proyecto, se pretende continuar con la investigación de encontrar nuevos procedimientos técnicos e intervenciones artísticas que tengan que ver con las zonas rurales y se integren a ellas de una manera coherente, no solo estéticamente y simbólicamente, sino también medioambientalmente hablando ya que el mantenimiento del ámbito rural no solo tiene que ver con evitar que caiga en el abandono, sino también de mantener esos parajes naturales que tanto enriquecen la identidad del país. Artísticamente y profesionalmente hablando, este proyecto es el indicio y el

comienzo de un proyecto que continuará con una exposición de dichos resultados en Abanto, además de alguna que otra intervención artística en esta área y alrededores y por supuesto, en Pardos, para que posteriormente se exponga de manera de “visita guiada” o dentro de itinerarios turísticos y excursiones, fomentando así no solo a la visualización del arte en el ámbito rural, sino también para recordar la existencia los despoblados y que no caigan en el olvido, permitiendo que en dicha localización haya otro interés turístico y cultural que visitar (no solo ruinas y vegetación) el cual es la obra de una artista local. Contribuyendo a dialogar la tradición y el arte contemporáneo.

5. BIBLIOGRAFÍA

·LIBROS

- Clément, Gilles. (2004). *Manifiesto del Tercer paisaje*. París: Éditions Sujet/Objet.
- De Solà-Morales, I. (1995). *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA.
- Gage, John. (1993). *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Heller, Eva. (2000) *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Pastoreau, Michel. (2013). *Diccionario de los colores*. Barcelona: Paidós.
- Pawlik, Johannes. (1996). *Teoría del color*. Barcelona: Paidós.
- Wells Kate. (1998). *Teñido y estampación de tejidos*. Barcelona: Acanto.
- Del Molino, Sergio. (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Del Molino, Sergio. (2021). *Contra la España vacía*. Madrid: Alfaguara
- Llamazares, Julio. (1988). *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral.
- Cofradía de San Blas de Abanto (2015). *Libro de los cofrades y cabildo del Señor San Blas del lugar de Abanto*. Zaragoza: Taller Editoriales COMETA, S. A.
- Ballart Josep y Tresserras, Jordi. (2001). *Gestión y patrimonio cutural*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Blasco, María. (2021). *Maestros de piedra y muro. Arquitectura tradicional en la Comarca Comunidad de Calatayud*. Ateca: María Blasco Lázaro.
- Cerdà Paco. (2017). *Los últimos: Voces de la Laponia española*. Logroño: Pepitas de calabaza.

· WEBGRAFÍA

- Jerez Óscar. (Sin fecha). *Éxodo rural*. Vocabulario de términos geográficos. Recuperado de http://vocabulariogeografico.blogspot.com/2012/02/exodo-rural_11.html [consulta: 17/03/2023]
- El Anuario Estadístico de España. (Sin fecha). *Éxodo rural: 1950-1975*. Testigo de nuestra historia. Recuperado de https://www.ine.es/expo_anuarios/1945-1975.html [consulta: 17/03/2023]
- BD-City (2021, 4 de febrero). Abanto. BD-City. Recuperado de <https://es.db-city.com/Espa%C3%B1a--Arag%C3%B3n--Zaragoza--Abanto>
- Calderón F. (2011). *Pardos (Zaragoza)*. Los pueblos deshabitados. Recuperado de <http://www.lospueblosdeshabitados.net/2011/02/pardos-zaragoza.html> [consulta: 10/07/2023]

- Soluciones Globales de Comunicación AVP, S.L. (2017, 11 diciembre). *'Presencia de ausencias'*, de Paula Valdeón, en *la Asociación Lemon y Coco*. Avuelapluma. Recuperado de <https://avuelapluma.es/presencia-de-ausencias-de-paula-valdeon-en-la-asociacion-lemon-y-coco/>
- De Re Muraia (2014). *Los Tiempos del Color*. Patricia Gómez y María Jesús González. Recuperado de <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Los-Tiempos-del-Color>
- Jiménez Ramón, Hernández María del Pilar, González Ruth, Torres María José y Mayans Cristina. (2020). *Colección de minerales de Comunidades y Ciudades Autónomas "7. Aragón"* [Catálogo online]. Instituto Geológico y Minero de España. Recuperado de: https://www.igme.es/museo/publicaciones/Catalogo_Aragon.pdf
- Pellicer Antonio. (sin fecha). *Valdealgofa 41.00. "Un territorio sin descubrir"*. Recuperado de <http://www.valdealgofa4100.com/> [consulta: 08/03/2021]
- Guía verde. (sin fecha). *Guías de plantas*. Recuperado de <https://www.guiaverde.com/guia-de-plantas/> [consulta: 08/03/2021]
- Luis Moliner, Oscar Librado, Lorena Martín, María Pilar Herrero, Rafa Catalán, Ángel Hernández, Montserrat Martínez, Carmelo Peralta y Dani Martín. (mayo, 2011). *Bryonia dioica*. [catálogo online]. Centro de Estudios Locales Alcorisa. Recuperado de <http://celalcorisa.com/> [consulta: 08/03/2021]
- Hernando Vicente. (sin fecha). *Blog personal sobre Abanto (Zaragoza). El Blog de Abanto*. Recuperado de <https://elblogdeabanto.wordpress.com/>

• ENTREVISTAS

- Del Molino S., [Espacio Fundación Telefónica Madrid] (2021). *"Contra la España vacía"*. Sergio del Molino y Carlos Alsina. Recuperado de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=6Ch1ihtqPeE&t=52s> [consulta: 17/03/2023]
- Valdeón P., [MislataTV Ayto. Mislata] (2021). *Paula Valdeón Lemus. "Arraigo"* [Entrevista en persona]. Recuperado de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=WASvHU3mcUk&t=97s>
- Varejao, A. (2019, 5 de agosto). Entrevista "Interioridades" [Entrevista en persona]. Recuperado de <http://www.adrianavarejao.net/en/textos/detalhe/14/varejao-adriana-interview-with-raphael-fonseca-in-interiorities-njideka-akunyili-crosby-leonor-antunes-henrike-naumann-adriana-varejao-haus-der-kunst-2020>
- Gómez P. y González M. J. [Bombas Gens Centre d'Art] (2020). *Patricia Gómez y María Jesús González. Una conversación con Laura Pastor*.

- [Entrevista online vía Skype]. Recuperado de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=4fzM1pgl3oc&t=92s>
- Fogelman Patricia. (2020). *Historia de la devoción mariana en perspectiva comparada: Imágenes, exvotos y relación con lo sagrado en el imaginario católico de Argentina y Brasil*. [Entrevista] Instituto de Historia argentina y americana. Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <http://ravignani.institutos.filo.uba.ar/historia-de-la-devocion-mariana#:~:text=Es%20una%20ofrenda%20de%20agradecimiento,altares%20dedicados%20a%20sus%20representaciones>.

• TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

- Santiago P., (2020). Patricia Gómez y María Jesús González. *La memoria en la pared*. (Revista Estúdio, *artistas sobre otras obras*. Universitat Politècnica de València). Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/163274/Santiago%20-%20Patricia%20G%3%B3mez%20y%20Mar%3%ADa%20Jes%3%BA%20Gonz%3%A1lez.%20La%20memoria%20en%20la%20pared.pdf?sequence=1>
- Usedo Valles Rafael Manuel. (2015). *Estudio y análisis de la utilización de la cal para el patrimonio arquitectónico* (Trabajo Final Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico). Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/184513/Del%20-%20Yo%20somos%20Autorretrato%20pictorico%20de%20alteridades%20digitales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bustamante Javiera. (2014). *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Recuperado de: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/286873?locale-attribute=es#page=3> [consulta: 02/07/2023]
- Tirado, F. (2001). *Los objetos y el acontecimiento: teoría de la sociedad mínima* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/5412#page=1>
- Penadés, Ana Belén. (2020). *Del pattern textil a la pintura mural. Creación de un arte comprometido con la era ecológica*. (Trabajo Final de Máster en Producción Artística) Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/158150?show=full>

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

- **Fig 1.** Foto de archivo. *Manuel, Jesús, Amelio y Lucero* (1965)
- **Fig 2.** Gráfico de algunas de las provincias que ganaron o perdieron población entre 1960 y 1079 (A 1 de julio de cada año). INE
- **Fig 3.** Labordeta J.A., fotogramas de *Un País en la mochila – El maestrazgo de Teruel* (1993)
- **Fig 4.** Labordeta J.A., fotogramas de *Un País en la mochila – El maestrazgo de Teruel* (1993)
- **Fig 5.** Labordeta J.A., fotogramas de *Un País en la mochila – El maestrazgo de Teruel* (1993)
- **Fig 6.** Labordeta J.A., fotogramas de *Un País en la mochila – El maestrazgo de Teruel* (1993)
- **Fig 7.** Fotografía propia. Entrada de Pardos (2023)
- **Fig 8.** Fotografía de archivo. Molino de Ainielle (sin fecha)
- **Fig 9.** Fotografía de archivo cedida por Hernando Vicente. Carrasca de los doce apóstoles de Pardos (2015)
- **Fig 10.** Fotografía de archivo cedida por Hernando Vicente. Fuente restaurada (2015)
- **Fig 11.** Fotografía propia. Escombros y naturaleza en Pardos (2022)
- **Fig 12.** Fotografía propia. Escombros y naturaleza en Pardos (2022)
- **Fig 13.** Fotografía propia. Escombros y naturaleza en Pardos (2022)
- **Fig 14.** Fotografía propia. Ruina de Pardos (2022)
- **Fig 15.** Fotografía de archivo. Bailando en la cuesta del Horno en San Blas (1970)
- **Fig 16.** Fotografía de archivo. Colocación de la cruz (años 80)
- **Fig 17.** Fotografía de archivo. Abanto y su torre árabe (años 50)
- **Fig 18.** Fotografía de archivo cedida por Blanco José María. Plaza de Abanto (años 50)
- **Fig 19.** Sánchez Jaime. De la serie *Pueblos Abandonados: Pardos*. Fotografías de la iglesia (2015)
- **Fig 20.** Sánchez Jaime. De la serie *Pueblos Abandonados: Pardos*. Fotografías de la iglesia (2015)
- **Fig 21.** Sánchez Jaime. De la serie *Pueblos Abandonados: Pardos*. Fotografías de la iglesia (2015)
- **Fig 22.** Fotografía propia. Iglesia de Pardos (2023)
- **Fig 23.** Fotografía de archivo cedida por Margaré Rafael. Arquitectura de Abanto (1988)
- **Fig 24.** Fotografía de archivo cedida por Margaré Rafael. Casa de las Bolas de Abanto (1988)
- **Fig 25.** Fotografías propias. Despoblado de Pardos (2022)

- **Fig 26.** Fotografías propias. Despoblado de Pardos (2022)
- **Fig 27.** Fotografías propias. Despoblado de Pardos (2022)
- **Fig 28.** Fotografías propias. Despoblado de Pardos (2022)
- **Fig 29.** Fotografías propias. Azulete en pared (2022)
- **Fig 30.** Fotografías propias. Azulete en pared (2022)
- **Fig 31.** Fotografía propia. Imagen de una virgen (2022)
- **Fig 32.** Fotografía propia. Conjunto plantas silvestres recolectadas en Abanto (2021)
- **Fig 33.** Estampa de la parra (2021)
- **Fig 34.** Fotografía propia. Parra (2021)
- **Fig 35.** Estampa del romero (2021)
- **Fig 36.** Fotografía propia. Romero (2021)
- **Fig 37.** Estampa del membrillo (2021)
- **Fig 38.** Fotografía propia. Membrillo (2021)
- **Fig 39.** Estampa del tomillo (2021)
- **Fig 40.** Fotografía propia. Tomillo (2021)
- **Fig 41.** Fotografía de archivo. Olivo
- **Fig 42.** Fotografía de archivo. Olivo (2022)
- **Fig 43.** Estampa de la Tuca (2021)
- **Fig 44.** Fotografía de archivo. Tuca
- **Fig 45.** Estampa de la zarzamora (2021)
- **Fig 46.** Fotografía de archivo. Zarzamora
- **Fig 47.** Estampa del té de roca (2021)
- **Fig 48.** Fotografía propia. Té de roca (2021)
- **Fig 49.** Valdeón Paula (2020) *Arraigo*, grafito y esmalte sobre chapa de acero, 100x70x70 cm
- **Fig 50.** Valdeón Paula (2020) *Arraigo*, grafito y esmalte sobre chapa de acero, 100x70x70 cm
- **Fig 51.** Valdeón Paula (2022) *Tierra III*, cerámica tallada, medidas variables
- **Fig 52.** Valdeón Paula (2021) *Otra serpiente verde*, óleo y grafito sobre lienzo, 55x38 cm
- **Fig 55.** Adriana Varejao (2000) *Azulejos*. Instalación
- **Fig 56.** Varejao Adriana (2018) *Ruina Modernista II*, óleo sobre aluminio y poliuretano
- **Fig 57.** Varejao Adriana (1999) *Azulejaria "De Tapete" em Carne Viva*. Óleo, espuma, madera y aluminio sobre lienzo, 149.9 × 200.7 × 24.9 cm
- **Fig 58.** Fotografía de González M^{aj}. y Gómez P. Cortijo abandonado (2013)
- **Fig 59.** González M^{aj}. y Gómez P. (2013) *Los Tiempos del Color*. Muestras extraídas de 11 cortijos abandonados, arranque mural, 39.5 x 24 cm cada una

- **Fig 60.** González M^ªJ. y Gómez P. (2013) *Los Tiempos del Color*. Lugar intervenido para las muestras extraídas de 11 cortijos abandonados, arranque mural
- **Fig 61.** González M^ªJ. y Gómez P. (2013) *Los Tiempos del Color*. Lugar intervenido para las muestras extraídas de 11 cortijos abandonados, arranque mural
- **Fig 62.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del romero (2021)
- **Fig 63.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela de la parra (2021)
- **Fig 64.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del tomillo (2021)
- **Fig 65.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del té de roca (2021)
- **Fig 66.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela de la tuca (2021)
- **Fig 67.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela de la zarzamora (2021)
- **Fig 68.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del membrillo (2021)
- **Fig 69.** Lázaro Irene. Plancha, estampa en papel y estampa en tela del olivo (2021)
- **Fig 70.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 71.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 72.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 73.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 74.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 75.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 76.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 77.** Lázaro Irene (2021) *[en]tendiendo Abanto*
- **Fig 78.** Lázaro Irene (2022) *Membrillo*. Diseño digital
- **Fig 79.** Lázaro Irene (2022) *Tuca*. Diseño digital
- **Fig 80.** Lázaro Irene (2022) *Romero*. Diseño digital
- **Fig 81.** Lázaro Irene (2022) *Almendra*. Diseño digital
- **Fig 82.** Lázaro Irene (2022) *Olivo*. Diseño digital
- **Fig 83.** Lázaro Irene (2022) *Tomillo*. Diseño digital
- **Fig 84.** Lázaro Irene (2022) *Parra*. Diseño digital
- **Fig 85.** Lázaro Irene (2022) *Té de roca*. Diseño digital
- **Fig 86.** Lázaro Irene (2022) *Zarzamora*. Diseño digital
- **Fig 87.** Conjunto de fotogramas propios. Proceso de *Raíces azules*
- **Fig 88.** Lázaro Irene (2022) *Raíces azules*. Muestra para el PAM!22

- **Fig 89.** Lázaro Irene (2022) *Raíces azules*. Muestra para el PAM!22
- **Fig 90.** Lázaro Irene (2022) *Raíces azules*. Muestra para el PAM!22
- **Fig 91.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 92.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 93.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 94.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 95.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 96.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 97.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Abanto
- **Fig 98.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos
- **Fig 99.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos
- **Fig 100.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos
- **Fig 101.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos
- **Fig 102.** Lázaro Irene. (2022) *Raíces azules*. Entorno de Pardos
- **Fig 103.** Fotografías propias. Estancia elegida antes de la intervención (2023)
- **Fig 104.** Fotografías propias. Estancia elegida antes de la intervención (2023)
- **Fig 105.** Fotografías propias. Estancia elegida antes de la intervención (2023)
- **Fig 106.** Fotografías propias. Estancia elegida antes de la intervención (2023)
- **Fig 107.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Tuca (2022)
- **Fig 108.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Tomillo (2022)
- **Fig 109.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Olivo (2022)
- **Fig 110.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Té de roca (2022)
- **Fig 111.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Membrillo (2022)
- **Fig 112.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Parra (2022)
- **Fig 113.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Almendro (2022)
- **Fig 114.** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Zarzamora (2022)
- **Fig 115** Planchas utilizadas para la estampación de los azulejos y los papeles. Romero (2022)
- **Fig 116.** Fotografía propia. Lugar de trabajo durante el proceso de *Raíces azules* (2023)
- **Fig 117.** Fotografía propia. Papel de prueba durante el proceso de *Raíces azules* (2023)

- **Fig 118.** Conjunto de fotogramas propios. Preparación de la pared y proceso de colocación de los papeles la intervención para *Raíces azules* (2023)
- **Fig 119.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 120.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 121.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 122.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 123.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 124.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 125.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 126.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 127.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 128.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos
- **Fig 129.** Lázaro Irene (2023) *Raíces azules*. Intervención artística en Pardos

7. ODS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.