

La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014

Tesis doctoral
Autor: Alberto Fenoll Pellin

Director de tesis: Elías M. Pérez García

Septiembre de 2015



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



La escultura pública
en el proceso de remodelación
del viejo cauce del río Turia en Valencia,
1973-2014.

Tesis doctoral

Autor: Alberto Fenoll Pellín.

Director de tesis: Elías M. Pérez García.

Septiembre de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

A mis padres
M^a Luz y Raimundo

Introducción	13
Antecedentes	14
Motivación y justificación	16
Objetivos	17
Metodología	18
Estructura del trabajo	21
1. Etimología de la ciudad de Valencia y del río Turia	25
2. Historiografía del río Turia a su paso por la ciudad de Valencia	35
2.1. Aproximación al curso del Turia desde su nacimiento hasta la desembocadura	36
2.2. El río Turia y la ciudad de Valencia	40
3. La riada de 1957 y el Plan Sur	65
• Sinopsis de las riadas	67
3.1. La riada del 14 de octubre de 1957	72
• Antecedentes al Plan Sur	78
3.2. El Plan Sur	79
3.3. Una conquista ciudadana	88
4. Los puentes históricos	95
4.1. El Puente de San José	96
• Descripción del Puente de San José	101
4.2. El Puente de Serranos	104
• Descripción del Puente de Serranos	108
• Los casilicios y estatuas del Puente de Serranos	110
4.3. El Puente de la Trinidad	115
• Descripción del Puente de la Trinidad	118
• Los casilicios y estatuas del Puente de la Trinidad	120
4.4. El Puente del Real	122
• Descripción de Puente del Real	126
• Los casilicios y estatuas del Puente del Real	128
4.5. El Puente del Mar	133
• Descripción del Puente del Mar	137
• Los casilicios del Puente del Real	138
5. Los puentes modernos, 1892-1948	145
• 1892-1948. Contexto urbanístico entorno al cauce del Turia	146
5.1. El puente de Aragón	147
5.2. El puente del Ángel Custodio	151
5.3. El puente del Ferrocarril	154
5.4. El puente de Astilleros	156

6. Los puentes y pasarelas modernos, 1958-2012	159
• 1958-2012. Contexto urbanístico entorno al cauce del Turia	160
6.1. La pasarela arco del Bioparc	162
6.2. El Puente Nou d'Octubre	163
6.3. La pasarela Casa del Agua	166
6.4. El puente de Campanar	167
6.5. El puente de Ademuz	169
6.6. La pasarela de Campanar	170
6.7. El puente de las Artes	171
6.8. El pont de Fusta	173
6.9. El puente de la Exposición	177
6.10. El puente de las Flores	181
6.11. El pont del Regne	183
6.12. El puente de Monteolivete	185
6.13. El puente del assut de l'Or	190
6.14. La pasarela de la F1 o Cuc de llum	192
7. Los albores del Jardín del Turia, 1978-1982	195
7.1. Concurso de ideas para la redacción del Plan Especial del Parque Urbano del río Turia	196
7.2. Proyecto del Taller de Arquitectura de Bofill. El Jardí del Túria	199
8. La remodelación del viejo cauce del río. El Jardín del Turia	209
8.1. Cronología de las intervenciones	213
9. Los proyectos ejecutados del Jardín del Turia	233
9.1. El Parque de Cabecera	234
9.2. Tramo I	237
9.3. Tramo II	239
9.4. Tramo III	242
9.5. Tramos IV-V	244
9.6. Tramos VI-IX	247
9.7. Tramos X-XI	254
9.8. Tramo XII	257
9.9. Tramos XIII-XIV	260
9.10. Tramos XV-XVI	264
10. Secuencialización de las intervenciones escultóricas en el viejo cauce del Turia	272
• Relación y localización de las esculturas en el viejo cauce del río	292
11. Artur Heras	295
• Proyecto de ajardinamiento del tramo II del Jardín del Turia: Artur Heras y Vetges Tu i Mediterrània	296

11.1. <i>Taulatetombant</i>	300
• Descripción de la obra	301
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	303
• Estado actual de conservación y exhibición	304
11.2. <i>La fonteta de la veritat</i>	305
• Descripción de la obra	306
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	307
• Estado actual de conservación y exhibición	307
12. Per Kirkeby	309
12.1. <i>Sin título</i>	313
• Descripción de la obra	317
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	318
• La visita de Kirkeby a las ruinas del entorno de la sierra Foradada	319
• Relación de los acontecimientos y otras referencias	322
• Publicaciones en prensa	327
• Informes de restauración y conservación. Intervenciones	329
• Estado actual de conservación y exhibición	332
13. Claudia Ammann	337
13.1. <i>Banco</i>	340
• Descripción de la obra	346
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	347
• Estado actual de conservación y exhibición	348
14. Silvio Moraira	351
14.1. Relación de esculturas de Silvio Moraira	354
• Ubicación del conjunto de esculturas y su relación en el espacio	358
• Estado actual de conservación y exhibición	358
15. Natividad Navalón	361
15.1. <i>El lugar de la memoria</i>	363
• Descripción de la obra	367
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	368
• Relación de los acontecimientos y otras referencias	369
• Informes de restauración y conservación. Intervenciones	378
• Publicaciones en prensa	378
• Estado actual de conservación y exhibición	379
16. Gerardo Rueda	383
16.1. <i>Cubo</i>	388
• Descripción de la obra	390
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	391
16.2. <i>Rosario</i>	392

• Descripción de la obra	393
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	395
16.3. <i>Cubo</i> y <i>Rosario</i> : relación de los acontecimientos y otras referencias	396
• Informes de restauración y conservación. Intervenciones	401
• Publicaciones en prensa	403
• Estado actual de conservación y exhibición	404
17. Alba Odeh y Patxa Ibarz	409
17.1. <i>El principio del fin del cáncer de cuello de útero</i>	411
• Descripción de la obra	414
• Ubicación y relaciones de la obra en el espacio	415
• Relación de los acontecimientos entre y otras referencias	416
• Publicaciones en prensa y otros medios de comunicación	421
• Estado actual de conservación y exhibición	423
18. Las esculturas de Lucas Karrvaz y Toni Marí ubicadas en los tramos XIII-XIV ..	425
18.1. Lucas Karrvaz	429
18.2. Toni Marí	430
18.3. Esculturas frente al <i>Palau de les Arts</i>	431
18.4. Esculturas frente al Museo de la Ciencia. La Isla de las Esculturas	436
18.5. Esculturas frente al <i>Oceanogràfic</i>	448
19. Parque Escultórico del <i>Umbracle</i>	451
19.1. Ramón de Soto	456
• <i>Acceso</i>	459
19.2. Francesc Abad	463
• <i>Paisatge</i>	465
19.3. Joan Cardells	468
• <i>Sin título</i>	470
19.4. Yoko Ono	471
• <i>Ex It</i>	474
19.5. Nacho Criado	480
• <i>La cristalización de la sequía</i>	482
19.6. Miquel Navarro	485
• <i>Motoret</i>	487
20. Conclusiones	491
20.1. La escultura en el proceso de remodelación del viejo cauce del río	494
20.2. La escultura al margen de los proyectos institucionales	495
20.3. La escultura en los planes y proyectos institucional	496
20.4. La escultura en los proyectos de ajardinamiento	502

20.5. Estado de conservación y exhibición de las esculturas	505
20.6. Consideración final	511
Bibliografía	515
Agradecimientos	539
Resumen (castellano)	543
Resum (valencià)	545
Abstract (English)	547

Vista aérea de la ciudad de Valencia.
Imágen: <<https://sitasilvi.wordpress.com/page/2/>>
[Consulta: 10/02/2014]



Introducción.

El Turia deja una huella indeleble que está fuertemente unida a la ciudad de Valencia. El río ha sido un factor de gran trascendencia no solo en la configuración espacial de la ciudad, sino también en el devenir de su tiempo, y esto se ve reflejado en la profunda transformación que ha sufrido el cauce del Turia pasando de ser un espacio natural a un jardín urbano y que aún hoy, sigue remodelando la imagen de la Valencia actual, proceso en el cual interviene con singular aportación la Escultura.



El presente trabajo de investigación titulado, *La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014*, tiene como cometido concreto abordar un estudio completo de los planes de actuación escultórica en el transcurso de ajardinamiento del antiguo cauce del río, así como la gestión de las intervenciones, considerando la obra en su entorno y el decurso histórico de la misma. El estudio comprende la historia y la configuración del viejo cauce del Turia desde sus inicios hasta la actualidad, para acercarnos a su transformación como espacio urbano, y nos ayuda a contextualizar el marco en el que se suceden las acciones escultóricas a lo largo de sus aproximadamente 10 kilómetros de longitud. El trabajo tiene como objetivos principales inventariar las esculturas del viejo cauce ya que no existe hasta hoy una catalogación completa ni base documental de este espacio, razón por la cual nos planteamos en primer lugar la identificación de campo de las obras, para después recopilar información de todo tipo acerca de su encargo, ejecución, gestión y mantenimiento de las intervenciones, así como la relación de las mismas con los elementos que conforman su entorno. Un análisis exhaustivo de las informaciones obtenidas y contextualizadas con el devenir histórico, permitirá construir el relato que hay detrás de cada una de las esculturas y que forman parte del acontecer del viejo cauce, en vista a que, con los resultados obtenidos, podamos valorar la tesitura actual de la escultura en dicho lugar, y pueda servir para introducir una reflexión sobre el sentido que se pretende conferir en un futuro a la escultura pública en el espacio urbano, y específicamente en la ciudad de Valencia.

Antecedentes.

Son numerosos los estudios sobre escultura pública en la ciudad de Valencia realizados en los últimos tiempos, que obedecen en parte a la relevancia que esta ha tenido dentro del arte contemporáneo y a su vez, en el particular protagonismo experimentado por la escultura al calor de los numerosos proyectos urbanísticos llevados a cabo en las últimas décadas.

Las obras publicadas sobre la historiografía artística valenciana son trabajos realizados en su mayoría en la década de 1980 y recogen diversos testimonios artísticos y arquitectónicos tanto de la Comunitat como de la ciudad de Valencia. Las obras que marcan el inicio de este tipo de publicaciones son el *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana* y el *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia* ambos de 1983. Son compilaciones que se centran en catalogar e inventariar los bienes patrimoniales históricos tanto de carácter religioso como público o privado, elementos arquitectónicos, conjuntos urbanísticos, monumentos o fuentes entre otros.

A finales de la misma década aparecen los primeros estudios monográficos sobre la escultura pública en la ciudad de Valencia. El primero en publicarse sería la obra de Vicente Ferrer Olmos titulada *Monumentos a Valencianos Ilustres en la Ciudad de Valencia*, de 1987, al que le sigue un año más tarde la *Historia del Arte Valenciano* dirigida por Vicente Aguilera Cerní, donde Ángel Blasco Carrascosa trata el tema referido a la escultura. En el mismo año de 1988, Blasco presentaría su obra *La Escultura Valenciana en la Segunda República*, un estudio monográfico sobre la escultura en este periodo y sus precedentes. Todas estas obras, aunque se publican durante la misma década en la que comienza la remodelación del viejo cauce del río Turia, abordan la escultura antecedente al objeto de estudio del presente trabajo. Sin embargo, han servido como notable bibliografía en la investigación para documentar los precedentes de la escultura en los puentes del río Turia en Valencia.

El primer estudio monográfico sobre la escultura pública en la ciudad de Valencia es *El Ornato Urbano. La Escultura pública en*

Valencia, obra de Rafael Gil y Carmen Palacios publicada en el año 2000. Este trabajo abarca desde las primeras intervenciones escultóricas en la ciudad hasta el año 1999, clasificando las obras a partir de los personajes representados. Las esculturas están inventariadas y ubicadas en el espacio en el que se hallan sin tener en cuenta el transcurso histórico de la intervención.

Tres años más tarde, se presenta el estudio realizado por Elena de las Heras Esteban titulado, *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*, donde la investigadora realiza una catalogación de la escultura monumental que abarca desde el siglo XIV hasta el año 2001. Este trabajo tiene un propósito muy similar al realizado por Gil y Palacios, en el que se cataloga cronológicamente las obras y se clasifican teniendo en cuenta en algunos casos aspectos como el proceso creativo y las transformaciones estéticas que han sufrido a lo largo del tiempo.

La obra de Elena de las Heras coincide en varios de los aspectos con el objeto de estudio de nuestro trabajo de investigación. Algunas de las obras que se analizan en el presente trabajo están recogidas por la investigadora, al encontrarse ya ubicadas en el viejo cauce del río. Sin embargo, el inventario de las esculturas es incompleto y en algún caso la autoría de las mismas es errónea. No obstante, la aproximación al tema de Elena de las Heras es completamente distinto al presente trabajo, porque nuestra investigación no abarca solo el estudio y catalogación de las obras, sino que parte de la base del análisis de la escultura durante el proceso de transformación del espacio en el que se encuentran y que en nuestro caso es el viejo cauce del río Turia.

Así pues, podemos decir que hasta hoy no existe una catalogación completa sobre las intervenciones escultóricas en este espacio ni base documental publicada que contenga información acerca del encargo, ejecución y mantenimiento sobre las obras que se han ido sucediendo en la remodelación de los cerca de diez kilómetros del viejo cauce del río Turia en Valencia durante el periodo 1973-2014.

Motivación y justificación.

Valencia comenzaba la década de 1970 con cierto escepticismo ante el futuro del cauce que abandonaba el Turia después de toda una historia en común. Es un periodo en el que se avecinan cambios políticos con la llegada de la democracia y que en la década siguiente viene acompañado de una cierta voluntad de varias ciudades por transformar su imagen para dotarlas de nuevos aires de modernidad. Valencia no pretende quedarse atrás y aprovecharía el magnífico potencial que ofrece los baldíos terrenos del antiguo cauce para remodelarlos y convertirlos en uno de los elementos impulsores para la transformación de la imagen de la ciudad hacia la modernidad.

Desde que el viejo cauce quedó desecado, han ido apareciendo una serie de esculturas al tiempo que el proceso de remodelación avanzaba en la construcción del parque urbano. Poco o nada se sabe de algunas de las intervenciones escultóricas y actualmente la información existente de las mismas es prácticamente nula. Los estudios realizados hasta el momento sobre la escultura pública en Valencia no recogen varias de las obras que se encuentran en el lugar o erran en su autoría. Otras han sido instaladas posteriormente a estas publicaciones, por lo que todavía no han sido inventariadas ni catalogadas .

En el año 2005, cuando comencé mis primeros pasos en la investigación con los cursos de doctorado, participé en un proyecto conjunto sobre el viejo cauce del río Turia, donde realicé un trabajo de campo que en parte consistió en contabilizar las posibles esculturas que albergaba dicho espacio. A través de esta experiencia fui consciente de la poca información existente de varias obras, sus autores o título y sobre todo, por qué se encontraban allí, qué circunstancias sucedieron para que se instalaran en un espacio que está pasado por un reciente proceso de remodelación y donde la escultura estaba participando desde distintas perspectivas a conformar este lugar tan significativo para la ciudad. Siguiendo aquella línea de investigación abierta con dicho proyecto, decidí continuar aquel incipiente estudio para abarcarlo en el presente trabajo de investigación.

Objetivos.

Objetivo general:

Catalogar y documentar las intervenciones escultóricas de carácter público y permanente llevadas a cabo en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia entre los años 1973 y 2014.

Objetivos específicos:

1. Investigar las fuentes bibliográficas dirigidas a documentar históricamente cada una de las líneas de investigación.
2. Inventariar las esculturas existentes en el interior del viejo cauce del Turia.
3. Recopilar información de los proyectos e intervenciones escultóricas de las fuentes bibliográficas, archivos, documentos gráficos, visuales y sonoros, y a través de los testimonios de los propios autores y profesionales relacionados con el objeto de estudio.
4. Analizar las esculturas teniendo en cuenta:
 - Sus características formales, materiales constructivos, técnica y método de ejecución.
 - Localización y relación con los elementos del entorno
 - Estado de conservación y exhibición.
5. Investigar el proceso de intervención escultórica teniendo en cuenta:
 - Origen y gestación de la intervención.
 - La gestión del proyecto
 - Agentes intervinientes (personales, sociales, políticos, históricos...)
6. Estudiar el decurso histórico de las esculturas.
7. Elaborar conclusiones relativas a las aportaciones de la investigación respecto a los estudios existentes anteriormente, encaminadas a reflexionar y valorar las intervenciones escultóricas y que puedan orientar en un futuro el sentido que se le quiere dar a la escultura pública en el espacio urbano.

Metodología.

La investigación ha constado de las siguientes fases en su desarrollo que no implica una secuencia de las mismas, puesto que por necesidades de la propia actividad investigadora muchas de las fases se han llevado a cabo de forma simultánea:

Fase de investigación bibliográfica, archivística e iconográfica

que nos ha permitido recopilar una serie de documentación escrita, gráfica y sonora que nos ha servido para obtener la información de los siguientes temas:

- La perspectiva histórica y geográfica sobre la evolución del río en Valencia y por lo tanto de la ciudad.
- Las intervenciones escultóricas realizadas en el viejo cauce del Turia, sus características y gestión de las mismas.

Para recopilar toda la información necesaria se visitaron, entre otras, las siguientes instituciones: el Archivo Histórico municipal de Valencia, la Biblioteca Valenciana de San Miguel de los Reyes, el Archivo de Cultura de la Generalitat Valenciana, El Institut Valencià d'Art Modern, la Biblioteca Central de la Universitat Politècnica de València, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Centro de Información Arquitectónica de la UPV, Biblioteca de la Escuela de Ingeniería de Caminos, Puertos y Canales, Biblioteca municipal Joanot Martorell, Biblioteca de Humanitats Joan Roglà de la Universitat de València, la Biblioteca del IVAM y los siguientes servicios del Ayuntamiento de Valencia: Patrimonio, Proyectos Urbanos, Patrimonio Histórico y Cultural, Servicio de Sanidad y Consumo, Departamento de Urbanismo sección Planeamiento, sección de Investigación, regulación y recuperación y la Oficina de gestión de Patrimonio municipal.

Para la obtención de la documentación recopilada en esta investigación han sido fundamentales:

-Libro de Josep Sorribes y otros, *La riuà que canvià València*. Catálogo exposición MuVIM. Valencia, 2007.

-Texto de Amando Llopis Alonso, *El Jardín del Turia: Otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes*. En AA. VV. *Valencia, Historia de la Ciudad VI, Proyecto y complejidad*. UV. Valencia, 2010.

-Tesis doctoral de Adolfo Virgil de Insautsi, *Paisajes fluviales: La ciudad de Valencia y el río Turia. Metodología de intervención en cauces urbanos*. Universitat Politècnica de València, 2012.

-Memoria del Plan Especial de Reforma Interior del Viejo Cauce del río Turia (PERI), donde se recogen las líneas de actuación, usos y funciones entre otros para dicho espacio.

-Expediente 194/89 del Servicio de Patrimonio. Asunto: *Autorización al IVAM para la instalación con carácter definitivo de una escultura en el tramo IV del Jardín del Turia*.

-Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Acuerdo de colaboración entre Ayuntamiento y el IVAM sobre la cesión en depósito de dos esculturas de Gerardo Rueda, para su ubicación en el cauce del río frente al Museo San Pio V*.

-Expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valenciana para la cesión temporal de las esculturas "Homenaje del libro" y "el lugar de la memoria"*.

-Expediente 02401/2008/468 del Servicio de Sanidad y Consumo. Asunto: *Invitación en el concurso para selección de emplazamiento a monumento referido al cáncer de útero*.

Fase de entrevistas con la cual hemos recogido de primera mano información de los testimonios de los propios protagonistas y de profesionales. Las entrevistas se han realizado presenciales, por escrito o por teléfono, entre las que podemos destacar a los artistas: Artur Heras, Per Kirkeby, Claudia Amman, Natividad Navalón y Toni Marí. Respecto a los distintos profesionales remarcamos: Vicente Todolí (director artístico del IVAM entre los años 1988-1996), Maite Martínez (jefa del Departamento de Conservación del IVAM), Irene Bonilla (conservadora del IVAM),

Amparo Medina (arquitecta del Servicio de Proyectos Urbanos), Jacobo Ríos y Ángel Palomar (autores del proyecto de urbanización de los tramos XIII y XIV) Vicente Galiana (arquitecto técnico municipal de la Oficina Técnica de Restauración de Monumentos del Ayuntamiento de Valencia) Ricardo Martínez (arquitecto de la Oficina de Planeamiento del Servicio de Urbanismo) y Francisco Martí (director de la Fundación pública municipal de Parques y Jardines).

Fase de trabajo de campo que se ha llevado a cabo en el viejo cauce del Turia y que ha permitido la obtención de datos in situ sobre las esculturas y el entorno en el que se ubican. Este trabajo ha consistido en varios recorridos a lo largo de todo el Jardín del Turia recogiendo y contabilizando reseñas que han sido fundamentales para la investigación. La información se ha obtenido a través de fotografías, dibujos y apuntes (en el caso de las esculturas ha servido para obtener datos sobre características formales, materiales, técnica utilizada y método de ejecución, localización, estado de conservación y exhibición, descripción del entorno...). Además, se tomaron notas e imágenes de otros elementos que podrían ser potencialmente el resultado de una intervención escultórica desconocida para su investigación y posterior verificación.

Fase de estudio y análisis de la información recopilada para las líneas de investigación obtenidas: Antecedentes e historiografía del río Turia a su paso por la ciudad de Valencia; el proceso de remodelación del viejo cauce del Turia; y las intervenciones escultóricas en el proceso de remodelación del viejo cauce del Turia.

Fase de conclusiones generadas después de finalizar los estudios y análisis de las líneas de investigación.

Estructura del trabajo.

El presente trabajo está estructurado en 20 capítulos que se agrupan en los cuatro bloques siguientes:

Bloque I: Antecedentes e historiografía desde los orígenes del viejo cauce del Turia hasta su desecación, donde se abordan los capítulos del 1 al 6.

Bloque II: El proceso de remodelación. Este apartado abarca los capítulos del 7 al 9.

Bloque III: Intervenciones escultóricas durante el proceso de remodelación, que comprende los capítulos del 10 al 19.

Bloque IV: Conclusiones, correspondiente al capítulo 20.

La investigación se inicia con el bloque I correspondiente a los antecedentes e historiografía del viejo cauce del Turia, donde realizamos una aproximación histórica sobre la relación simbiótica existente entre la ciudad y su río, con el propósito de comprender cómo el paso del tiempo ha convertido el cauce del Turia en un elemento íntimamente vinculado a la evolución urbana de esta población. Este estudio nos ha servido para conocer los orígenes de las culturas que poblaron estas tierras y cuyo legado se encuentra en las distintas voces con las que han denominado la ciudad y el río, muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días. Asimismo, la aproximación al recorrido del río desde su nacimiento hasta su salida al mar nos ha permitido conocer las características fluviales del Turia.

El estudio de la historiografía del Turia a su paso por Valencia nos ha llevado a los orígenes del primer asentamiento urbano en las inmediaciones del río. Aquí empezaremos un recorrido por el cual hemos obtenido una visión de la evolución histórica y geográfica vinculada a la apropiación de este accidente geográfico, que va convirtiéndose en una infraestructura urbana delimitada por un progresivo levantamiento de sólidos pretilos, atravesados por robustos y esbeltos puentes, que con el paso hacia la ciudad moderna fueron transformándose y ampliando en número.

El estudio de los puentes históricos nos ha permitido conocer la importancia que estas infraestructuras fluviales han tenido en la construcción de la ciudad, acogiendo algunas de las primeras esculturas públicas que se han colocado en la ciudad de Valencia, una tradición que como veremos, ha continuado manteniéndose con la construcción de algunos de los puentes modernos.

El acercamiento a la historia entre Valencia y el Turia concluirá con la riada de octubre de 1957 y la ambiciosa decisión de sacar el río Turia del caso urbano en el denominado Plan Sur. Una solución que cambiaría de forma definitiva la función y estructura de este cauce del río para transformarlo en un gran parque urbano, decisión que como veremos causó un notable dilema social.

El trabajo enlaza con el bloque II en el que se aborda el proceso de transformación del viejo cauce del río Turia, partiendo del estudio de los primeros proyectos e ideas que se generaron durante la década de 1970, para proseguir con el estudio de los proyectos formales que se han ido desarrollando a hasta las últimas intervenciones realizadas en el antiguo lecho fluvial. No hemos querido tratar este proceso solo desde sus aspectos puramente técnicos y formales, sino prestar atención también a aquellos referidos a su gestión, evolución y repercusión social que nos diera una visión más amplia y completa de la realidad del objeto investigado. Para ello se expone primero la cronología de las intervenciones que nos pondrá en conocimiento el orden de ejecución de los tramos por fecha, para después presentar los proyectos siguiendo la disposición de los tramos numerados en el sentido que tenía la corriente del río.

Una vez contextualiza la historia y la remodelación del viejo cauce, pasaremos al bloque III del trabajo donde procederemos a la investigación de las intervenciones escultóricas que se encuentran en este lugar. La documentación e información recogida nos ha permitido catalogar las esculturas y después de un exhaustivo análisis de todos los datos obtenidos, hemos podido reconstruir la secuencialización de las intervenciones escultóricas durante el proceso de remodelación del viejo cauce. Esto nos ha posibilitado constatar las relaciones y conexiones entre estas actuaciones escultóricas y los procesos de construcción del jardín y obtener una visión global sobre la intervención y su gestión en

el lugar. Asimismo, el análisis individualizado de cada uno de los proyectos escultóricos no ha permitido obtener datos sobre la concepción, realización y características de las esculturas, así como la gestión de las intervenciones, su decurso histórico y estado de conservación.

El bloque IV es el último del trabajo y donde expondremos las conclusiones finales que recogerán las aportaciones que el estudio hace al estado del objeto investigado. Los resultados obtenidos se estructuran en tres apartados: la escultura en el proceso de remodelación, el estado de conservación y exhibición de las mismas y una consideración final sobre el sentido de la escultura pública en el viejo cauce del río Turia.



Vista aérea del solar de la Almohia. *La ciudad de Valencia Historia*. Vol. 1, Universitat Valencia, 2009, p 47.

Capítulo 1

Etimología de la ciudad de Valencia y del río Turia.



Los textos históricos existentes sobre la ciudad de Valencia vienen a corroborar, que la etimología de su nombre actual procede del término latino *Valentia*. Este topónimo fue asignado a muchas ciudades de fundación romana a lo largo de todo el imperio durante el siglo II a.C. En España tenemos los ejemplos de Valencia de Don Juan o Valencia de Alcántara, en Portugal Valença y Valence en Francia, a parte de algunas otras en Europa.

Durante la época romana, el vocablo *Valentia* se consideró un sinónimo latino de la palabra Roma, que por su supuesta raíz griega se le otorgó equivocadamente “el significado de ‘fuerza’ o ‘robustez corporal’” (ESTEVE, 1999, 30). Esta cualidad que hace referencia al estado físico la comparte el filólogo Puigblanch cuando afirma que este término expresaba “fortaleza o lugar fortificado” (MONLAU, 1856, 449).

El nombre de *Valentia* se ha encontrado en diferentes monedas e inscripciones de la época romana. Aparece también en el único texto escrito conocido sobre la fundación de la ciudad. Esta cita forma parte de la obra titulada *Ab Urbe condita libri* de Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), que narra la historia de Roma desde sus orígenes. En el volumen LV de la misma se encuentra el relato considerado como ‘la partida de nacimiento’ de Valencia (LLEDÓ y SEGUÍ, 2009, 34).

Iunius Brutus cos. In Hispania is, qui sub Viriatho militaverant, agros et oppidum dedit, quod vocatum est Valentia (Periochae LV)

“El cónsul Junio Bruto dio en España tierras y un lugar fortificado, que recibió el nombre de Valentia, a los que habían militado a las órdenes de Viriato.”

La historia oficial fecha la fundación de la *Valentia* mediterránea en el 138 a.C., cuando tras las guerras contra los lusitanos, el cónsul Junio Bruto entregó a sus veteranos soldados suditálicos unas elevadas tierras situadas a la orilla del gran meandro de un río que discurría por una planicie pantanosa antes de desembocar en el Mediterráneo.

En cambio, existen otras teorías no exentas de polémica, que apuntan a un origen prerromano de la ciudad. Estas aportan nuevas perspectivas sobre la procedencia de las distintas nomenclaturas atribuidas a la ciudad y su río. Las primeras fuentes que hacen referencia a un posible origen íbero de la ciudad son las afirmaciones hechas por Gaspar Escolano. El historiador relaciona Valencia con el topónimo *Tyris*, citado por Rufo Festo Avieno en su obra *Ora Maritima*, escrita en el siglo IV d. C. En el texto de Avieno, se recogen los datos del supuesto periplo que los griegos mesaliotas llevaron a cabo por las costas mediterráneas durante el siglo IV a. C. y en el que se escribe¹:

*Prima eorum civitas
Ilerda surgit. litus extendit dehinc [v 470]
steriles harenas. Hemeroscopium quoque
habitata pridem hic civitas. nunc iam solum
vacuum incolarum languido stagno madet.
attollit inde se Sicana civitas,
propinquo ab amni sic vocata Hibericis. [v 475]
neque longe ab huius fluminis divortio
praestringit amnis Tyrius oppidum Tyrin.
dumosa late terga regio porrigit.*

1. AVIENO, Rufo Festo (siglo IV d. C.) *Ora Maritima*.

Se levanta luego la ciudad de Sicana (Sicanus es el nombre romano del río Júcar) que así la llaman los íberos por el río cercano, y no lejos de la separación de este río, el río Tyrius rodea la ciudad de Tyrin, y por la parte en la que la tierra se

adentra lejos del mar, la región ofrece una extensa superficie cubierta de maleza a lo largo y ancho.

Posteriormente, siguiendo la estela abierta por Escolano, el historiador valenciano Fray Josef Teixidor afirma en su obra *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas*, que el nombre de *Tyris*, por el que se conoció al río Turia, le es dado por los *Tyrios* (íberos) en honor a su poblado *Tyris* ya que bañaba sus tierras².

2. TEIXIDOR, F. J. (1767). *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas*. Tomo 1. Valencia, 2001. Ed. Facsímil, París-Valencia, p 32.

A finales del siglo XIX, el historiador Miguel Cortés y López en su obra *Diccionario geográfico-histórico de la España Antigua*, rebate la teoría que relaciona el topónimo de *Tyris* con el río Turia y Valencia. Del análisis que Cortés hace de los versos de Avieno, el historiador escribe:

Errores gravísimos se han cometido confundiendo al río *Tyris* con el *Turia*, y al pueblo *Tyris* con *Valencia*. Pues que el *Tyris* estaba vecino al Sicano, como dice Avieno; ¿cómo puedo hablar así del *Turia*, ni cómo del *Tyris*, que fue lo que se figuró Isaac Vosio? Además ya al *Turia* lo había mentado arriba con el nombre de *Canus* que tenía en su tiempo, y aun hoy conserva, bien que arabizado. Ni *Valencia* se llamó jamás *Tyris*, digan lo que quieran los analistas Valencianos, (...) El río *Tyris* es el que pasa lamiendo los muros de Vinaroz, y el pueblo *Tyris* el mismo Vinaroz. (1835, tomo I, 306)

En la investigación que hace Adolfo Virgil en su tesis doctoral sobre la ciudad de Valencia y el río Turia, cuestiona el hecho de tomar como verosímil la relación de *Tyris* con el río Turia y Valencia. Para Virgil la cita que aparece en el verso nº 477 del poema de Avieno, en el que se menciona el río *Tyrius* rodeando la ciudad de *Tyris*, podría hacer referencia al río valenciano (2012, 23 y 24). Sin embargo, pone objeciones a esta descripción, ya que “está demostrado que el río rodeó otros asentamientos urbanos en su curso geográfico” (*Ibidem*, 24) por lo que la ciudad de *Tyris* podría ser cualquiera de estos poblados. Además, este investigador añade que Avieno menciona otros ríos *Tyris*, *Turius* y *Turia* localizados en Francia y la península itálica. Para constatar esto, Virgil se apoya en el testimonio de Fletcher Valls cuando dice que el meandro del río y el *oppidum* denominado *Tyris*,

podrían estar en cualquiera de los lugares mencionados por Avieno (*idem*).

Asimismo, el cronista de la ciudad de Valencia Francisco Almela y Vives, en su libro dedicado a *Valencia y su Reino*, identifica la ciudad con *Tyris*, aunque se muestra imparcial ante esta teoría al escribir que la ciudad “en tiempos llevó el nombre de Roma”. Continúa el cronista recordando el apelativo con el que los musulmanes llamaron a la ciudad, *Medina Alhadra*, que en el sentido puramente cromático que posee la palabra, en árabe significa *Ciudad Verde* (1985, 13). Almela prosigue enumerando otros calificativos que han acompañado al nombre de la ciudad como Valencia la Grande, Valencia la Noble, Valencia del Cid, Valencia de don Jaime o Valencia la Clara (1985, 14). Al final Almela hace un alegato en el que reivindica el nombre de “Valencia, sencillamente. Valencia, por antonomasia” (1985, 16).

Por otra parte, en la última década ha vuelto a tomar fuerza una antigua hipótesis sobre el posible origen prerromano de la ciudad, alimentada por las últimas investigaciones realizadas por Consuelo Mata. En su texto “La fundación de *Valentia* y los territorios ibéricos circundantes” (2009, 55-60), la historiadora valenciana hace una exposición del nuevo panorama sobre la distribución territorial de las ciudades edetanas³. Mata reflexiona acerca de los últimos hallazgos de restos prerromanos encontrados en el territorio del actual casco urbano. Estos vienen a cambiar el panorama que hasta ahora se conocía entorno a la ciudad de Valencia. La historiadora recuerda en su estudio las conclusiones a las que el arqueólogo del Ayuntamiento de Valencia Albert Ribera llega en su libro dedicado al origen romano de la ciudad. En su trabajo, Ribera hace un seguimiento detallado sobre los escasos y puntuales hallazgos arqueológicos de origen íbero encontrados en diferentes puntos de Valencia en la década de los noventa del siglo pasado. El arqueólogo concluye, que estos descubrimientos no hacen más que corroborar la falta de evidencias concluyentes de restos prerromanos, que indiquen la existencia de un núcleo urbano habitado en la zona del actual municipio (MATA, 2009, 57).

En cambio, los planteamientos que expone Mata, vuelven a reabrir el viejo debate sobre el origen prerromano de la ciudad.

3. Las ciudades edetanas son unos asentamientos que se extendieron por las dos terceras partes septentrionales de la provincia de Valencia y el sur de la de Castellón. Eran territorios autónomos alrededor de una ciudad conocida como *Edeta*, situada en el Tosal de Sant Miquel (Lliria) y fundada en el II milenio a.C. (MATA, 2009, 55).

La historiadora hace referencia a una noticia publicada en la página web del Ayuntamiento el 3 de abril de 2009, sobre unos hallazgos en la calle Ruaya:

Esta y otras noticias aparecidas en la prensa local, junto a los restos ya conocidos de la misma zona, en el casco histórico, y en el litoral próximo a la ciudad, entre la Malva-rosa y el Saler apuntan a la existencia de un núcleo habitado cuya importancia está por determinar, pero cuya vocación costera y comercial parece evidente (2009, 59).

Aun así, Mata concluye preguntándose si pudiera ser este núcleo la citada ciudad de *Tyris*. O quizás fuera un asentamiento esporádico que formó parte de la ciudad íbera de *Edeta*, situada en las cercanías de la actual Lliria e hizo el papel de ‘puerto’ de esta urbe del interior (2009, 60). No obstante, hasta hoy, la historia considera a los íberos campesinos y pastores que levantaban sus ciudades en lugares altos, en zonas de abastecimiento feraz y que nunca fueron marinos. Por consiguiente, es otra razón más para que persista la incertidumbre, las suposiciones y los mitos sobre el origen prerromano de Valencia.

En cuanto a la etimología del nombre del río son varias las consideraciones a tener en cuenta, muchas de ellas de origen incierto. En los numerosos documentos históricos donde aparece citado el río, se le nombra por *Zuria*, *Duria*, *Turio* o *Tyrius*. Pascual Madoz⁴, en su diccionario geográfico sobre España, escribe en la entrada del término Turia:

4. MADOZ, P. (1849) *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid.

Río descrito con el nombre de *Guadalaviar*. El nombre de este río es antiquísimo: Ciceron llamó *Duriense* por *Turiense* á la célebre batalla que Pompeyo ganó entre el *Turia* y las murallas de Valencia á C. Herencio. Mela hizo tambien mencion del *Turia*. Este nombre ha prevalecido al de *Pallantia* con que lo menciono Ptolomeo. Llamose tambien *Cánus*, según resulta por Avieno, cuyo nombre tradugeron los árabes en *Albiad* y le dijeron *Guadi Albiad*, de donde *Guadalaviar*, cuyo nombre alterna aun con el de *Turia*. (1849, tomo XV, 184)

A pesar del significativo número de hidrónimos y las distintas teorías existentes que intentan arrojar luz a su etimología, podemos agrupar las más relevantes en dos líneas de

investigación: la primera apunta a la procedencia lingüística del nombre, mientras que la segunda hace referencia a la significación calificativa que posee la denominación del río.

Son varios los historiadores que apuntan un posible origen fenicio del término Turia. Se cree que dicho pueblo recorrió el cauce del río en busca de un lugar para crear un asentamiento. Según apunta Ángeles Rodrigo en su estudio doctoral, los fenicios “dieron el nombre de Turriar o Turia tanto a dicho río como a la población que fundaron, debido a la cantidad de toros que había en la zona”(2011, 19). La ciudad a la que se hace referencia es Teruel, y como veremos a continuación, la etimología de esta ciudad parece pasar por el nombre del río Turia. Jairo J. García⁵ apunta el origen prerromano del nombre de la ciudad aragonesa “de base toponímica *tur-*, que denomina el río que nace junto a la ciudad turolense”.

Otras teorías basadas en el vocablo *tur* o *thur* señalan que procede de la lengua fenicia (VIRGIL, 2012, 27). Es el caso de la planteada por Miguel Cortés y López en su *Diccionario Geográfico-histórico de la España antigua, Tarraconense, Bética y Lusitana*, donde describe:

Su nombre Turia le avino al río por pasar lamiendo el montecillo donde estaba situada la ciudad de *Thorbat*, ó quitado el *bat*, la ciudad de Thor: y de aqui *thur-iar*, rio de *Thor*; ó de *Turba*. Más no fue este el único nombre de tuvo; pues así como se llamo Turia, por bañar los muros de la ciudad Turba, así bien se llamó *Pallancia*, por pasar en la Edetania lamiendo los muros de la antigua Pallantia, hoy arruinada, y dicha *Valencia la Vieja*. Con este nombre de Pallantia le nombró Tolomeo. Plinio, Salustio, Pompeyo en su carta al Senado, Plutarco, Ciceron pro Balbo y otros escritores antiguos con el de Turia, y algunas veces *Duria* por la frecuente permutacion de las dos letras D. y T. (1836, tomo III, 448).

El historiador Cosme Blasco por su parte, apunta en su libro *Historia de Teruel*, la creencia sobre el origen fenicio de los primeros pobladores de esta ciudad y las diversas suposiciones en el origen lingüístico de su nombre. Blasco afirma que la ciudad de Teruel “en la lengua fenicia se llamó *Thorbat* o *Thorbet*; *Turba* en la celtíbera y *Túrbula* en la latina” (1870, 11). Más adelante el autor relaciona el nombre de dicha ciudad con la denominación dada al río que pasa por la misma escribiendo: “el nombre

5. GARCÍA, J. (2002). “Aragón y sus topónimos (II)” en *Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/diciembre_02/19122002_01.htm [Consulta: 28/04/ 2015]

primitivo de este río, fue *Turia*, derivado de *Tur-iar*, esto es río de Turba” (1870, 13).

La segunda vía de investigación se centra en las diversas voces que vienen a cualificar el hidrónimo Turia con el color blanco. Esta hipótesis viene desarrollada por los historiadores desde tres orígenes lingüísticos diferentes que veremos a continuación. En el primero, Simonet plantea el origen vasco de Turia que lo relaciona con los términos *zuri*, *zuria* o *tzuria* que significa blanco. Por otra parte, Garvens lo relaciona con el vocablo vasco *turri* que viene a expresar fuente (VIRGIL, 2012, 26). Otros historiadores toman el término *canus* utilizado por Avieno en su citado poema *Ora Maritima*, y lo traducen también como blanco, ya que pudiera ser *canus* como los romanos nombraron al río durante la última época de dominación, entorno al siglo IV d.C. Sobre esto Cortés escribe:

El último nombre que tuvo, y el que conservaba á la entrada de los árabes fue el de *Canus* ó *Blanco*, con el que en el siglo cuarto le nombró el poeta Avieno. Por esta razón le apellidaron los sarracenos *Guid-albiad*, que vale tanto como *río Cano* ó *Blanco*: y hoy es llamado *Guadalaviar*. (1836, tomo III, 448).

A la coincidencia en los significados del vasco y del latín, Cortés añade la denominación que los árabes le dieron al Turia. Su nombre derivaría en el conocido actualmente como Guadalaviar y tendría implícito en su significado el color blanco. Esta teoría es corroborada por el etimologista Elías Terés⁶ en su estudio sobre nómima fluvial hispanoárabe en la que asegura, que prestigiosos arabistas como Seybold, Asin Palacios o Levy-Provençal afirman que este nombre procede directamente del término *wadi-l-abyadh* que significa *río blanco*. El calificativo vendría originado por los aluviones calcáreos que el río arrastra (1986, 315). Sin embargo Tamarid explica que el blanco sería por la claridad de sus aguas o porque corre por arenas blancas (TERES, 1986, 316).

No hay que pasar por alto una apreciación de Elías Terés sobre la permutación de la letra final del nombre del río en árabe aparecida en algunos textos. Según el historiador es interesante la entrada de P. Cañes en su *Diccionario*, donde refiriéndose a la permuta escribe:

Si en lugar de la *r* final me ponen *d*, diciendo: *Uada-al-abiad*,

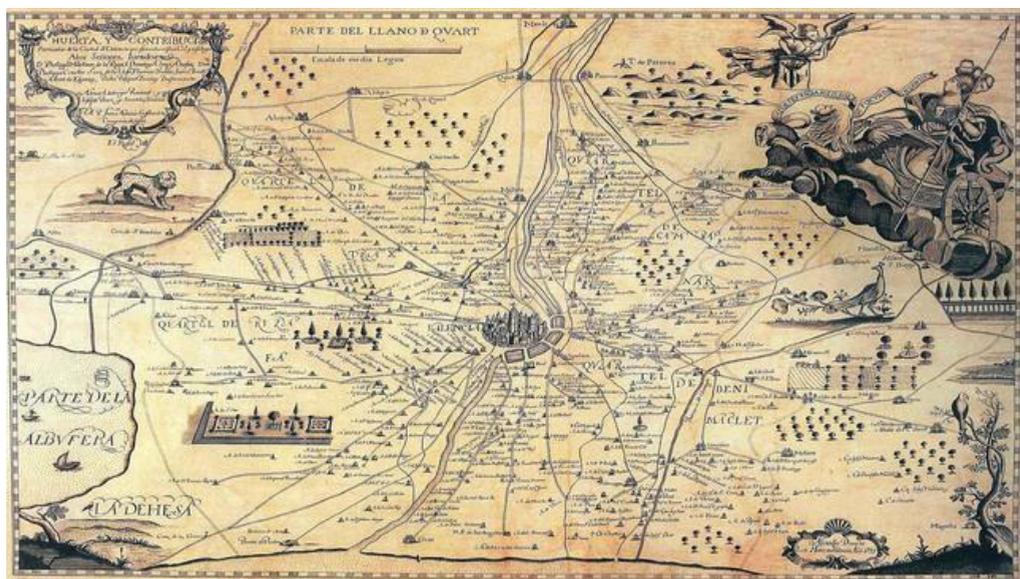
6. TERÉS, E. (1986)
Materiales para el estudio de la toponimia hispanoárabe: nómima fluvial. Madrid: CESIC, Instituto de Filología, Departamento de Estudios Árabes.

es verdad que significa río blanco; pero si me lo deja con la *r* final, que es como lo hallamos escrito, diciendo: *Uada-al-abiar*, entonces significa río de los pozos; pues en la lengua árabe, *abiad*, significa blanco, y *abiar* pozos (TERÉS, 1986, 316).

Terés propone en su análisis aceptar como válidos ambos significados, blanco y pozo. Esta segunda acepción estaría en consonancia con la teoría anteriormente comentada de Garvens, que relacionaba el origen del nombre del Turia con el vocablo vasco *turri* que significaba fuente y que como también afirma Virgil, “podría ser interpretado como el ‘río blanco de los manantiales.’” (2012, 27).

En resumen, las voces expuestas para situar el origen etimológico del río, vienen a demostrar la realidad de los distintos pueblos y culturas que han habitado las tierras bañadas por sus aguas. El río es llamado con distintos nombres según el territorio por el que transcurre. Hoy en día, en la provincia de Teruel es conocido con el nombre de origen árabe *Guadalaviar*, para pasar a ser llamado *río Blanco* durante los kilómetros que recorre por tierras manchegas y los primeros municipios de la provincia de Valencia. Una vez se adentra en este territorio, el río pasa a ser conocido como Turia hasta llegar a su desembocadura en el mar Mediterráneo.

Detalle del mapa de la particular contribución de Valencia según F. A. Cassaus, 1695.



En cuanto al nombre que ha prevalecido sobre la ciudad de Valencia, es el derivado del término *Valentia*, que entraña calificativos como *valor*, *fuerza* y *firmeza*, así como calidad de *fortaleza* y *plaza fuerte*, razón más que suficiente, para que sea este el nombre con el que se reconoce a esta ciudad.

Una vez expuesta la etimología de la ciudad y del río, así como las distintas voces que a lo largo de la historia se han usado para denominarlos, de ahora en adelante, en el presente trabajo nos referiremos a la ciudad con el nombre de Valencia y al río con el de Turia.



Capítulo 2

Historiografía del río Turia a su paso por la ciudad de Valencia.

Desde sus albores, la ciudad de Valencia ha estado vinculada al río Turia que propició el asentamiento urbano que dio origen a la actual ciudad, que “es deudora por tanto a este río de su propia existencia” (INSAUSTI, 2004, Historia, 1). Este lazo originaría una dependencia que ha quedado reflejada tanto en la literatura, como en las imágenes sobre la ciudad y el Turia. Sobre esta cuestión escribe Pablo Cisneros en su estudio sobre la influencia del río en la configuración de Valencia a partir de imágenes de la Edad Moderna, su autor destaca la práctica unanimidad, salvo excepciones, de representar la ciudad desde su cara septentrional, donde pueden verse las interacciones entre el Turia y Valencia. Cisneros llega a afirmar:

Que la representación desde este punto de vista, (...) sea la más usual, sin lugar a dudas está justificado, incluso se alcanzaría a decir más, ya que podría ser la única vista representable de la ciudad (2004, 34).

Con ello acredita, que todo aquel que ha retratado la imagen de Valencia ha entendido que la ciudad es presa del río, y que no se puede desasociar la relación que tiene esta con el agua.

Asimismo, la literatura, a través de sus autores, ha reflejado desde tiempos remotos el vínculo entre el río y la ciudad. Prueba de ello es la cita de Ismael Albufeda, historiador y geógrafo de



origen árabe del siglo XIV, que en su obra *Boceto de países* hace una descripción sobre la ciudad y el agua en la que dice:

Valencia se asienta sobre uno de los lugares más hermosos y lo rodean ríos y huertos no oyéndose más que murmullos de agua que se ramifican y extienden en todas direcciones y arrullos gorjeos de multitud de aves cantoras. (VIRGIL, 2012, 36)

Antes de adentrarnos en el curso de la historia que narra la relación y evolución del río Turia a su paso por la ciudad de Valencia y por lo tanto también de la ciudad, haremos un breve recorrido del trayecto del río desde la fuente hasta su salida al mar, con el fin de tener un mayor conocimiento entorno al río.

2.1 Aproximación al curso del Turia desde su nacimiento hasta la desembocadura.

El nacimiento del río Turia⁷ se encuentra en la Muela de San Juan, entre la Sierra de Albarracín y los Montes Universales, a unos 1.680 metros de altitud sobre el nivel del mar. Sus incipientes aguas brotan de los manantiales que hay en la partida de los Majadales, en el término municipal de Guadalaviar, de donde recibe su nombre a su paso por las tierras de Aragón. Su curso de oeste a este, es de 296 km hasta llegar al mar Mediterráneo, de los cuales 117 transcurren por la provincia de Teruel, 20 por el Rincón de Ademuz, 19 por la provincia de Cuenca y 140 por la de Valencia.

Este es un río característico de la vertiente mediterránea con un caudal que sufre grandes diferencias según la época del año. Desde su nacimiento, al río van confluyendo aguas procedentes de fuentes, riachuelos y otros ríos de curso irregular o no, así

7. Véase:

SANCHO, L. (1999). *Turia: el río escultor*. Madrid: Iberdrola.

ALMELA, F. (1959). *Las inundaciones de Valencia en 1957. Historia de la riada y perspectiva de la ciudad*. Valencia: Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. Vol. 1, p 18.

CARMONA, P. (2009). "El río Turia" en *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte*. Valencia: Universitat de València. Tomo 2, p 39-41.

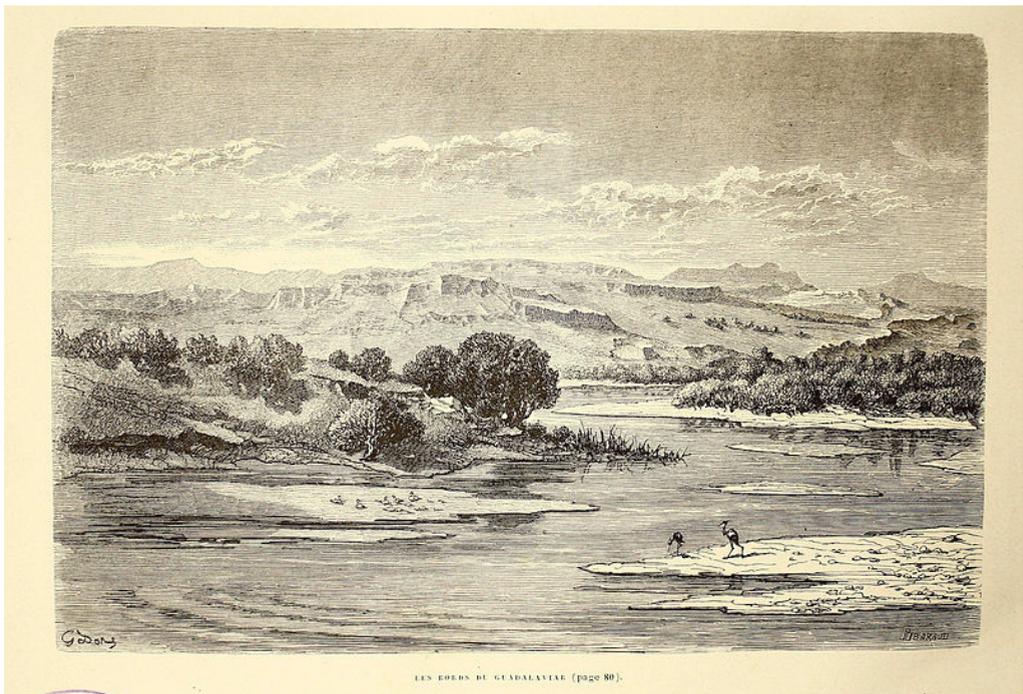
RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar. Siglo XVI-XXI*. Valencia: UPV. Capítulo 3.

MADOZ, P. (1849). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid. Tomo IX, p 7-9.

como de barrancos y torrentes que recogen los aluviones de las épocas de lluvia o los deshielos en la zona de su nacimiento.

Los primeros recorridos de sus aguas transcurren por angostos terrenos hasta llegar al municipio de Guadalaviar. El río continúa su curso discurriendo entre las estribaciones meridionales de la sierra de Albarracín hasta llegar a la ciudad de Teruel, donde recibe la aportación del río Alfambra, que es considerada la más importante por la orilla izquierda. Su curso se prolonga por la depresión turolense hasta llegar a Libros, el último pueblo en tierras aragonesas para adentrarse en el enclave valenciano del Rincón de Ademuz. Aquí atraviesa los municipios de Ademuz, Casas Altas y Casas Bajas, recibiendo las aguas del río Bohilguez por su margen derecho. Al salir de este enclave, el río recorre los escasos 10 km en las inmediaciones de la franja conquense-aragonesa que se interpone entre el Rincón de Ademuz y la provincia de Valencia. Se abre camino a través de un profundo desfiladero de pendiente muy pronunciada en el que salva el imponente escalón que dista la serranía de la costa mediterránea.

“Les bords du Guadalaviar”. Grabado de Gustave Doré incluido en la publicación de 1874 *L'Espagne* del Barón Ch. Davillier, p 85.



El Turia se va adentrando en la provincia de Valencia hasta llegar a los embalses de Benagéber y Loriguilla, levantados en el siglo XX para el aprovechamiento de sus aguas en los regadíos de la huerta valenciana. En estos parajes, la fuerza de la corriente ha ido cavando un largo y profundo desfiladero entre ambas presas, que se prolonga aguas abajo del embalse de Loriguilla, donde a los pies de Chulilla, su caudal se encierra en unas sinuosas hoces cavadas por la erosión de las aguas que llegan a tener hasta 160 m de profundidad.

Después de abandonar el río los términos de Gestalgar, Bugarra y Pedralba, entra en la partida de Lliria explayándose por las poblaciones de Lliria, Benissanó, Benaguasil, La Pobla de Vallbona, Vilamarxant y Riba-roja de Túria, donde a tan solo 5 km se encuentra la presa establecida por la sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia para el abastecimiento de la capital.

El río prosigue su curso hasta los términos de Paterna y Manises donde, hasta el año 1972 la corriente seguía su cauce natural cruzando el núcleo urbano de Valencia hasta llegar al mar entre el puerto y la Albufera. Desde el susodicho año, el curso del río se desvía en Quart de Poblet por un cauce artificial que se construyó circundando la ciudad de Valencia por la cara sur hasta llegar al Mediterráneo, a unos dos kilómetros de su desembocadura natural.

Francisco Almela y Vives, cronista oficial de la ciudad de Valencia, en su libro Valencia y su Reino describía

(...) del río Turia, llamado asimismo río Blanco, lo cual no deja de ser una traducción del árabe nombre de Guadalaviar, que precisamente lleva un pueblo situado cerca de donde este río tiene su nacimiento, o sea en la Muela de San Juan, en tierras de Aragón, no lejos de Albarracín. Allí pues, comienza su recorrido de cerca de 300 kilómetros, que al principio es bastante complicado, pues se desenvuelve por el Rincón de Ademuz, discurre por tierras castellanas, penetra nuevamente en el Reino de Valencia (por Aras de Alpuente), prosigue por parajes tan fragosos como pintorescos, se arrastra por la impresionante garganta de Chulilla a más de cien metros de profundidad, sigue avanzando hasta que en Liria alcanza la

llanura y poco después se desparrama generosamente por la Huerta de Valencia, no sin dejar en Manises las aguas que, potabilizadas, abastecen a la capital. Entre los numerosos afluentes del Turia hay que destacar por su longitud, en tierras aragonesas, el río Alfambra. En cuanto al último afluente que recibe es la rambla de Artag, Castellarda o de Casinos, de escaso caudal, como corresponde a una rambla, pero de tan amplio cauce que ha sido factor decisivo en algunas de las riadas del Turia (1985, 70-71).

Mapa de la cuenca hidrográfica del Turia. El río nace en la sierra de Albarracín (montes Universales) en el término municipal de Guadalaviar, provincia de Teruel. Después de dejar dicha provincia aragonesa cruza el enclave valenciano del Rincón de Ademuz para recorrer seguidamente en tierras de la provincia de Cuenca escasos 10 kilómetros. A partir de aquí se adentra definitivamente en la provincia de Valencia, cruzándola de oeste a este hasta alcanzar el mar Mediterráneo entre la ciudad de Valencia y la Albufera.

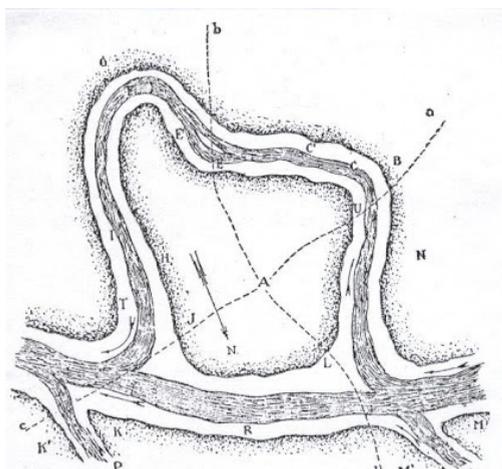


2.2 El río Turia y la ciudad de Valencia.

En el capítulo sobre la etimología de los nombres de Valencia y el Turia, vimos que la fundación de la ciudad se debe en gran medida a la existencia del río. En el apartado que desarrollaremos a continuación, trataremos entender cómo ha sido ese vínculo y hasta qué punto, como afirma Pilar Insausti, “sus aguas representaban la suprema riqueza de la ciudad” (2004, Historia, 2).

El *oppidum* que dio origen a Valencia, se edificó en el punto más elevado de un gran meandro que forma el río sobre la extensa llanura existente en las inmediaciones de su desembocadura. Este accidente geográfico, proporcionó cierta seguridad al poblado frente a posibles invasiones ante el obstáculo natural que supone el cauce de un río. Sin embargo, en el caso de haber sido una isla fluvial, como afirman algunas teorías que veremos más adelante, esta insularidad preservaría si cabe más a la población de ese posible asalto.

Este altozano resguardaba el caserío de las periódicas inundaciones provocadas por el Turia, aunque su escasa altura no evitó que las avenidas del río se convirtieran en una amenaza para la ciudad. Por esta razón, desde sus orígenes, Valencia ha ido tomado una serie de medidas defensivas (véase p 50), como el levantamiento de muros de contención, que evitasen las violentas e innumerables riadas que padecía y que en multitud de ocasiones han sido causa de verdaderas tragedias urbanas.



Plano de la Valencia pre-romana, isla fluvial del Turia, según Nicolau Primitiu. (SANCHÍS, 2007, 26)

8. CARMONA, P. (2009). "El río Turia" en *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte*. Valencia: Universitat de València. Tomo 2, p 41.

La historia apunta hacia la idea de lugar estratégico como una de las razones para que los fundadores eligieran este enclave para erigir la ciudad. Algunos autores⁸ han desarrollado la idea de que la Valencia romana tuvo como emplazamiento original una isla fluvial. Uno de los primeros historiadores que abrió el debate sobre la insularidad fue Gaspar Escolano (1560-1619). El cronista al analizar la transcripción de una piedra que se encontraba en la puerta de la Trinidad, llega a la conclusión de que "se pensó que el río Turia debió tener corriente por lo que ahora es el mercado pasando por la Puerta de la Boatella" (BERTOMEU, 1986, vol. 1, 93). Para dar crédito a su teoría, Escolano se apoya en las palabras del cronista romano Cayo Crispo Salusto (86 a.C. - 34 a.C.) que afirmó que "el Turia corre a poco trecho de Valencia, dejando sus muros a la mano izquierda" (*idem*). Esta descripción es contraria a las representaciones gráficas existentes realizadas a lo largo de la historia sobre Valencia hasta que se desvía el río Turia en 1972, donde la ciudad queda a la derecha del curso del agua. Si tomamos como creíble lo escrito por Salustro, sería razón más que suficiente para pensar que en algún momento el río tenía diferente recorrido, y así lo dio a entender también Escolano.

La relación de las diferentes hipótesis surgidas a lo largo de la historia que hablan sobre la existencia de la isla fluvial, puede verse con detalle en la tesis sobre la historia de los puentes históricos de Valencia de Xavier Bertomeu (1986, vol. 1, 92-101). Después de un itinerario cronológico de las mismas hasta la década de 1980, el investigador intenta demostrar científicamente, lo que venían afirmando las fuentes históricas. Para su análisis, Bertomeu se basa en un razonamiento físico-matemático entre el caudal del río y la morfología del Puente de Serranos, en aquella época de origen romano. Para su demostración, Bertomeu tiene en cuenta una serie de parámetros que se dieron durante el periodo en el que supuestamente coexistieron el puente y el segundo ramal. Estos consisten en una mayor profundidad del cauce en aquella época, en la gran cantidad de sedimentos depositados por el río agravados a causa de la deforestación de las zonas altas, así como el uso de la corriente de aguas para el transporte de madera que provocaría impactos en las construcciones fluviales y en ocasiones llegaría a taponarlos. Con estos datos y una serie de cálculos matemáticos, Bertomeu demuestra que el puente actuaba como una presa en momentos de avenidas y por lo

tanto, para que no cayera en ruina, tendría que haber existido el supuesto segundo ramal que tuvo función de “bypass respecto al cauce general” (*ibídem*, 98) aliviando de esta forma su caudal.

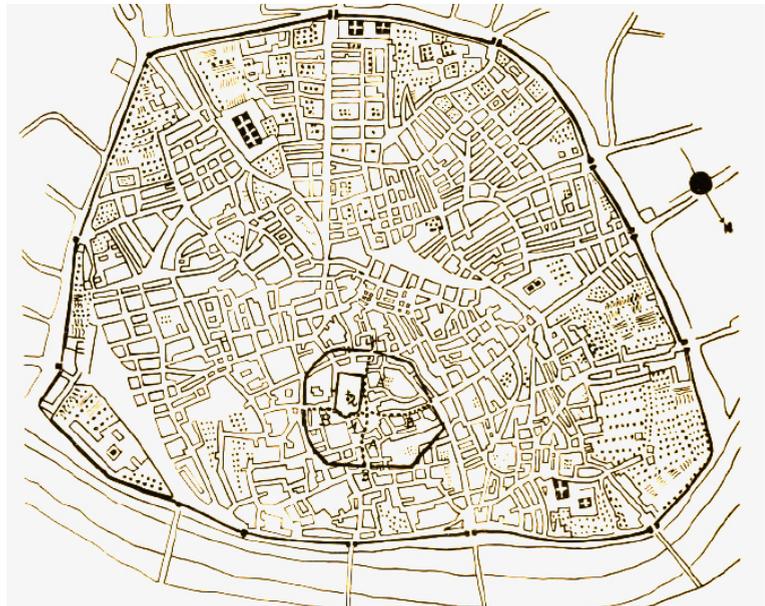
Entre las supuestas trayectorias que tenía el segundo ramal, ha prevalecido la hipótesis que sitúa su recorrido bordeando la antigua muralla islámica y su foso. “El brazo fluvial o meandro degollado habría ido por las calles de Blanquerías, Baja, la Bolsería, plaza del Mercado, calles de Moratín, las Barcas y Pintor Sorolla hasta la puerta del Mar” (ROSSELLÓ y ESTEBAN, 2000, 10). Esta teoría adquiere cierta credibilidad ante las afirmaciones de Pilar Carmona, investigadora en geoarqueología fluvial, en las que constata la existencia de una vaguada en la zona del *Mercat*. Este trazado ha quedado confirmado con el levantamiento fotogramétrico llevado a cabo en la década de 1980, además de los restos arqueológicos y los hallazgos de depósitos de carga de lecho fluvial encontrados en las zonas próximas a dicha vaguada (2009a, 41 y 42). Los acontecimientos vendrían a corroborar la hipótesis desarrollada por Bertomeu, cuando Carmona afirma que “este dato pone en evidencia la proximidad de un cauce funcional (durante las avenidas) en este sector meridional de la ciudad” (*ídem*).

Como puede desprenderse de las imágenes y mapas realizados a lo largo de la historia, el Turia en su tramo final era un cauce de canales que se entrecruzaban. Los materiales de arrastre transportados por el río, se sedimentaban formando isletas, algo muy característico de un río cuyas aguas en épocas de poco caudal ocupaban una pequeña parte del lecho. Por lo tanto, la ciudad se encuentra ubicada en una llanura que “se ha construido sobre un ambiente litoral de dominio fluvial deltaico” (CARMONA, 2009b, 52). Esta localización de Valencia ha influido en su historia, en su desarrollo urbano, económico y social, donde el río y el aprovechamiento del agua han sido factores determinantes. Desde los orígenes de los primeros asentamientos humanos, el paisaje ha estado en continuo cambio y muchos de estos vienen dados por la propia evolución de los sistemas naturales, pero otros en cambio, son resultado de la acción humana (*ibídem*, 53).

Durante la época romana, en la zona donde se ubicó el *oppidum* se fueron construyendo los edificios más representativos,

formando el foro romano. Su estructura se desarrollaría a partir de este centro simbólico, siguiendo el modelo cuatripartito, es decir, que se sigue una traza concéntrica dividida por dos ejes ortogonales cruciformes, a la manera clásica romana (INSAUSTI, 2004, Historia, 1). La naturaleza insular de la urbe obliga a dar solución al tránsito de sus habitantes con la construcción de un puente que permitiera la conexión de la ciudad con los territorios periféricos. Además, cabría remarcar que la Vía Augusta, que venía del norte, no era un camino cualquiera, y por los hallazgos encontrados en la plaza de la Almoína, se sabe que cruzaba la ciudad en dirección al sur de la península ibérica por el litoral mediterráneo, circunstancia que hace más evidente la construcción de dicho puente. Sin embargo, determinar cuál, si el de Serranos o el de La Trinidad, no parece estar tan claro ante algunas evidencias y hallazgos surgidos en la última década (ROSSELLÓ y ESTEBAN, 2000, 13).

Otra vía de comunicación desarrollada por los romanos y que se mantuvo hasta la era del alto medievo, fue el uso del río como canal navegable, conectando la ciudad con el mar y por lo tanto con el Mediterráneo. A pesar de que este dato, según Carmona, ya se conocía por la historia escrita sobre la ciudad.



Plano de Valencia donde se ve marcado en el centro la situación del foro romano que tiene la típica estructura cuatripartita formada por dos ejes ortogonales en forma de cruz.
Dibujo Sanchís Guarner (VIRGIL, 2012, 22)

Para la historiadora “en efecto debió ser así, ya que en el registro arqueológico se ha detectado la existencia de puertos fluviales en dos sectores de la ciudad antigua” (2009a, 42). Los hallazgos se ubican, uno cerca de las Torres de Serranos, datado en la época romano imperial, y el segundo en las proximidades del convento de Santo Domingo de origen medieval. La navegabilidad del Turia es posible gracias a que durante este periodo “el río mantendría un caudal de base abundante, sin las mermas que a lo largo de la historia sirvieron los regadíos de la Huerta valenciana” (CARMONA, 2009b, 53). Se deduce así, una de las varias razones por las cuales el Turia perdió la capacidad de ser navegable. Los romanos construyeron acueductos, además de realizar obras de drenaje y canalización para el aprovechamiento del agua del río. Este avance tecnológico favoreció la extensión de los campos de cultivos fuera de la isla fluvial, que dieron origen a villas para la explotación agraria (RODRIGO, 2011, 24).

El fin del imperio romano en la península ibérica vino marcado por las invasiones germánicas. Valencia es ocupada por el pueblo visigodo en el año 475, permaneciendo así hasta principios del siglo VIII. En los siglos siguientes se produce la integración de Valencia dentro del Islam. Durante los primeros años de dominación árabe, la ciudad vive un crisol de culturas, razas y religiones que no altera mucho la lánguida ciudad visigótica de Valencia. Según nos cuenta Sanchís Guarner en su obra sobre la ciudad:

Bajo los invasores, pocos en número, subsistió la masa de población indígena valentino-romana, que mantenía casi todas las formas de cultura tradicionales el habla románica autóctona, y un importante sector suyo, el de los “mozárabes”, conservaba también la religión cristiana; otro contingente de pobladores, el de los judíos, alógenos pero ya naturalizados, mantenía también su propia religión. (2007, 18)

Entre los invasores también hubo variedad de tribus y etnias, entre las que se encontraban sarracenos oriundos de Egipto y Siria, que tenían un gran conocimiento de la agricultura desde la Antigüedad y contribuyeron enormemente al desarrollo agrario local, perfeccionando sobre todo las técnicas de regadío con introducciones de norias, almazaras y azarbes (*Ídem*).

Valencia estuvo bajo el dominio del Islam más de quinientos años, del 714 al 1238 (HUICI, 1970, 19), aunque no es hasta el año 778 cuando el entonces príncipe *Abd al-Rahmân Ibn Muâwaiya*, llamado después *Abd al-Rahmân I*, conquista la ciudad arrasándola por completo y perdiendo así su trazado ortogonal de la urbe romana. Las crónicas árabes más antiguas escritas por *Ahmad al-Râzî* y *al-Udrî*, nombran a Valencia como *Madînat al-turâb* que se traduce como “Ciudad de la tierra o del polvo” porque “estaba edificada sobre tierra de aluvión, sin base rocosa y sus calles no estaban empedradas” (*ibidem*, 20). Durante el periodo árabe, la ciudad se mantuvo sobre el área de insularidad que quedó marcado por el trazado de su muralla, la cual seguía el curso del segundo ramal por la cara sur y suroeste. En el siglo XI el ya mencionado geógrafo levantino *al-Udrî* que

Plano del recinto amurallado de la ciudad árabe de Valencia. Su trazado meridional seguía el curso del desaparecido segundo ramal del río. Los numeros en el plano corresponden a las siguientes edificaciones:

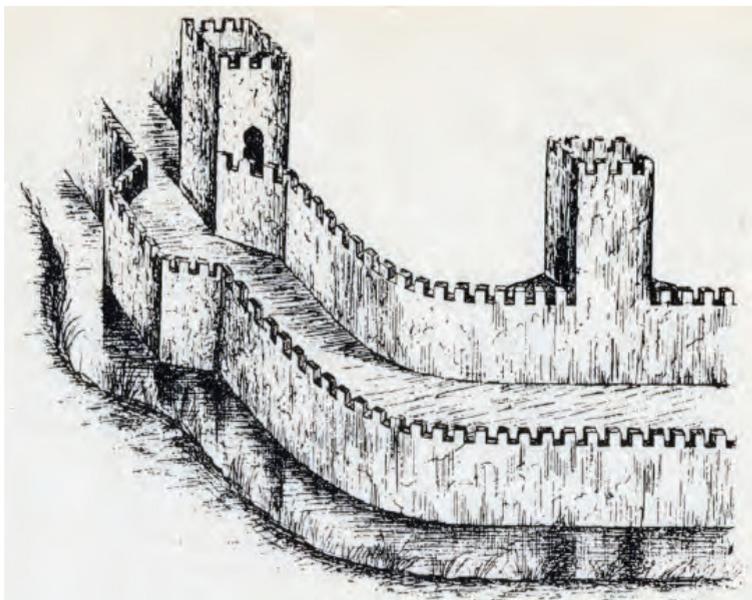
1. Mezquita mayor.
2. Alcázar.
3. Alhóndiga.
4. bâd al-Sajar
5. bâb al-Warràq
6. bâb al-Qantara
7. bâb al-Hanas
8. bâb al-Qaysariyya
9. bâb Baytâla
19. bab al-Sarî'a

Dibujo Sanchís Guarner.
(SANCHÍS, 2007, 54)



vivió en Valencia, nos hace una descripción de la ciudad donde detalla con precisión sus murallas, puertas y puentes, además de sus calles, barrios y arrabales. El historiador escribe:

Valencia figura entre las más importantes capitales de al-Andalus, que sus murallas son de piedra, asentadas sobre cimientos de adobe; y que su recinto, la obra defensiva más perfecta de toda la España musulmana, fue levantada por el emir Abd al-Azíz, nieto de Almanzor y creador del palacio y parque *almunia* de su nombre en los actuales Jardines del Real. (HUICI, 1970, 21)



Una de las descripciones sobre la fisonomía de la ciudad árabe es la que hace Ambrosio Huici tomando como referencia el libro del *Repartiment*⁹ (1237-1244) en la que dice:

Debió tener una figura ovoidal, con un diámetro de una milla aproximadamente (...), estaba densamente poblada y la aglomeración y pequeñez de sus edificios era tal que, al ser ocupada y repartirse sus casas entre los conquistadores, daba don Jaime dos casas musulmanas para formar una cristiana” (*Ibidem*, 32).

Reconstrucción hipotética del sector de la muralla árabe de Valencia, según Nicolau Primitiu. (SANCHÍS, 2007, 55)

9. El *Llibre del Repartiment* es el testimonio de la distribución que el rey Jaume I realizó entre sus vasallos de los bienes raíces e inmuebles de la ciudad y de la huerta valenciana recién conquistados. Su redacción se inició en 1237 y se extendió hasta 1244. *Los recipiendarios de las concesiones son tanto órdenes militares como dignidades eclesíásticas, nobles, caballeros, comunes de las ciudades o simples hombres de armas, que ayudaron a Jaume I en la conquista de la ciudad de Valencia, si bien, junto a éstos, hallamos a otros que no participaron en la contienda y que son igualmente agraciados con donados. Las concesiones consisten en uno o varios bienes: casas, tierras, barrios en la ciudad de Valencia o en su huerta, regalías como, por ejemplo, hornos, molinos, obradores, tablas de carnicería o de pescadería, así como cargos en diversas localidades.* (Información extraída del libreto de la exposición conmemorativa por el 800 aniversario del nacimiento del rei Jaume I organizada por el Archivo del Reino de Valencia y la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu)

Muchas fueron las generaciones de origen árabe que nacieron y vivieron en esta ciudad que “contribuyeron con su elevada cultura y su afanoso trabajo a engrandecerla” (*Ibidem*, 19). Además, coincidiendo con la época califal, la agricultura valenciana pasa por una era de esplendor que no tiene precedentes gracias la introducción por parte de los árabes de nuevos cultivos y especies orientales como el arroz, la naranja o la caña de azúcar (SANCHÍS, 2007, 18).

La consideración que los musulmanes tuvieron de Valencia, queda perpetuada en las obras de los poetas árabes de los siglos XI y XII. Estos muestran el sentimiento que tenían por esta tierra, seducidos por sus fértiles campos regados por sus acequias y el río. Pero este sentir se hace más patente cuando pierden la ciudad bajo el asedio del Cid. Uno de estos poetas nacido en Valencia, que con “más profusión y ternura” (HUICI, 1970, 36) canta a su patria desde el destierro es *al-Rusafí*, donde en la siguiente casida¹⁰ dice:

10. Traducción del profesor TERÉS, E. (1965). “Textos poéticos árabes sobre Valencia” en *Al-Andalus*, tomo I, p 291 y sigs.

Es que alguien ha pronunciado el nombre de Valencia?
Amigos míos: Deteneos conmigo y hablemos de ella,
pues su recuerdo es como el frescor del agua
en las entrañas ardientes
Deteneos de buen grado y calmad vuestra sed,
pues en ella es seguro que la lluvia ha de venir.
Pedid la lluvia en la Calzada y en la Rusafa:
seguro que la lluvia regará la Rusafa y la Calzada.
Es mi patria: allí se encañonaron de pluma mis alas,
cuando yo era un pequeño pajarillo,
y su solar me abrigó como nido.
Fue mi cuna. Fue una dulce vida gozada en la tierna infancia.
¡Dios no permita que jamás la olvide!
No hay otra como esta tierra, repleta de almizcle,
donde la brisa llena sus odres de perfume,
cubierta de plantas cargadas de flores,
sobre las cuales parece que brillan el oro y la plata.
Cursos de agua que cabrillean como la Vía Láctea,
con las orillas cuajadas de flores enredadas con más flores.
Bella como lo mejor de una vida que fue dulce.
Alegre, como lo más hermoso de una juventud que ya pasó.
Valencia es esa esmeralda sobre la que corre un río de perlas.
Es como una novia en la que Dios puso toda la hermosura
y le dio una eterna juventud.

ella brilla perpetua una luz refulgente
porque el sol juguetea con el río y la Albufera. (HUICI, 1970, 37)

No obstante, cuando los cronistas árabes hablaban de las bondades de Valencia hacían referencia a sus fértiles campos y huertas, al río y la Albufera y no a la ciudad. Estudiosos de estos textos, como Huici (1970, 43) o Sanchís (2007, 37) hablan de una visión bien distinta del casco urbano, donde las críticas ponían en evidencia la aglomeración de sus habitantes, la falta de condiciones de higiene, la suciedad y el ruido. El poeta hispanoárabe *Ibn al-Sumayasir* lo narra con gran sátira cuando escribe:

La ciudad de Valencia es considerada como un paraíso, pero tiene defectos que sólo descubre la experiencia. Fuera, todo son flores, pero dentro, no es más que un charco de inmundicia. (SANCHÍS, 2007, 38)

A diferencia de la ciudad romana que se caracterizaba por ser unitaria, la Valencia musulmana está muy fragmentada. Por una parte estaba la comunidad judía que vivía en un barrio en la zona comprendida entre la puerta de la Xerea y la actual plaza de San Vicente Ferrer. A pesar de integrarse dentro de la muralla construida por los árabes, gozaba de cierta independencia al poder cerrarse por la noche. Por otro lado, contiguo al casco urbano pero fuera de la muralla y más allá se extendían numerosos arrabales entre los que destacaban el de Russafa. Muchos de estos barrios o poblaciones, al no sufrir la opresión de los muros eran lugares “abiertos, tenían huertos y jardines espléndidos y eran mucho más hermosos que la ciudad” (*idem*).

El 9 de octubre de 1238 las tropas cristianas hacen su entrada victoriosa en la ciudad. Para la historia, esta fecha está considerada el final de la era de dominio árabe en Valencia. Los inmuebles confiscados a sus habitantes fueron distribuidos entre los nuevos señores cristianos, que se beneficiaron de las donaciones de Jaime I y cuyos nombres y condición se recogen en el *Llibre del Repartiment*.

Aunque no se sabe a ciencia cierta cuántos moros y judíos

11. MELIÓ, V. (1991). *La "Junta de Murs i Valls". Historia de las obras públicas en la Valencia del antiguo régimen. Siglos XIV-XVIII*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, p 40.

valencianos salieron de la ciudad a consecuencia de la capitulación, parece ser que gran parte de ellos, entre diez mil y quince mil, prefirieron quedarse y someterse a los nuevos amos contribuyendo en gran parte al desarrollo agrario y económico en los años venideros (*Ibidem*, 46-48). Esta fue una de las razones por las cuales el Reino de Valencia siguió siendo una región mayoritariamente musulmana. La repoblación cristiana fue lenta pero progresiva y se hizo con gentes procedentes de Aragón y Cataluña, aunque en la capital fueron esencialmente catalanes tanto de lengua como de cultura (*ibidem*, 48).

Durante la segunda mitad del siglo XIV, la ciudad vivió una expansión de su territorio ante la construcción de la nueva muralla que viene a triplicar la superficie anterior, incluyendo entonces los arrabales existentes al otro lado del antiguo muro perimetral (VIRGIL, 2012, 35). Fue por iniciativa del rey Pedro el Ceremonioso, que impulsó la denominada *Junta de Murs i Valls*¹¹ que dio origen al nacimiento de la *Fabrica de Murs i Valls*. Esta institución municipal autónoma fue la encargada de la construcción de la nueva muralla y del acondicionamiento

Plano de la ciudad de Valencia delineado por el P. Tomás Vicente Tosca en 1703. Archivo Municipal de Valencia.

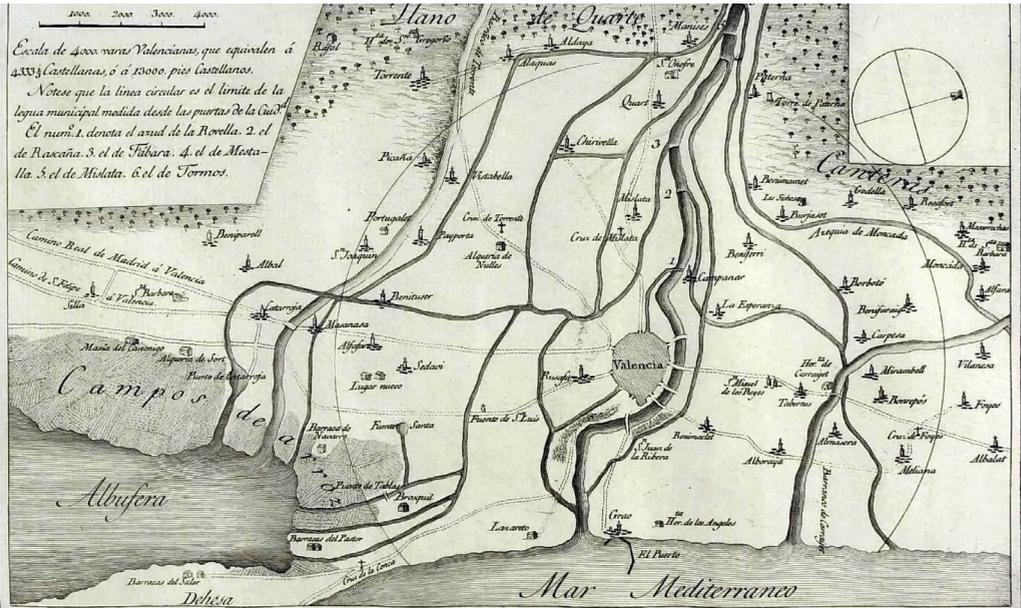


de un nuevo alcantarillado para la ciudad. Su quehacer estaba especificado en su propia denominación, pues *Fabrica*¹² se refiere al hecho de construir y edificar, mientras que *Murs* significa murallas y *Valls* a los fosos (MELIÓ, 1997, 14), aunque también alude “a los canales de desagüe situados dentro y fuera de la ciudad” (VIRGIL, 2012, 38).

La nueva muralla contaría con doce nuevas puertas. Sanchis Guraner, en su obra sobre la historia y la geografía urbana de Valencia las enumera de la siguiente forma, comenzando por el este y girando hacia el sur son: puerta del Mar, portal dels Jueus, portal de Russafa, portal de Sant Vicent, portal de Torrent, portal del Coixo, puerta de Quart, portal dels Tints, portal Nou, puerta dels Serrans, portal dels Catalans y puerta del Real (2007, 127). Dichos portales estaban clasificados en *puertas mayores*: Puerta del Mar, Quart, Sant Vicent i Serrans, mientras que el resto eran *puertas menores* (MELIÓ, 1997, 55). Asimismo, la *Fàbrica de Murs i Valls* propició la construcción paulatina de los cinco puentes sobre el cauce del Turia, conocidos hoy como los puentes históricos, y que coincidían con las puertas recayentes al río y son: Puente Nuevo o de San José, el Puente de Serranos el Puente dels Catalans o de La Trinidad, el Puente del Real y el Puente del Mar. Además, la institución municipal impulsó y ejecutó los pretiles a ambos lados del cauce del río como sistema de defensa contra las devastadoras e imprevisibles riadas. Pero su función no quedó ahí, sino que además en ella recaía la responsabilidad de reparar, conservar y costear los lienzos, portales, torres del complejo militar (*ibidem*, 54), así que durante siglos este organismo gobernaría todo lo concerniente a las aguas del río.

La conquista cristiana de Valencia y las tierras que fueron incorporándose paulatinamente al Reino de Valencia, se rigieron por una entidad político-jurídica propia, la cual estaba unida dinásticamente a la corona de Aragón y estableció *els Furs* (estatutos jurídicos). Estos fueron confirmados por el rey Jaime I para la ciudad de Valencia y elaborados por las Cortes privativas, aunque pronto se extendieron por todo el reino (SANCHÍS, 2007, 49). En uno de los *Furs* concedido por don Jaime I, en concreto el número XXXV, dice que “da las aguas a todos los habitantes de la ciudad de Valencia y Reino de Valencia” (GINER, 1997, 35). Esta donación implica que todos los ríos, manantiales, pozos, etc. así

12. *Fàbrica*, es una palabra de origen valenciana que en castellano se traduce por fábrica. Según la RAE, en su primera acepción, define este término como “fabricación”, es decir, “acción y efecto de fabricar”. Al traer la definición de este verbo, vemos que significa “elaborar. Construir un edificio, un dique, un muro o cosa análoga”.



Plano de las acequias del río Turia. Cavanilles. Archivo Municipal de Valencia.

como las acequias, canales y demás, pasan a pertenecer a todos, y nadie puede tener una posición privilegiada al respecto. Este privilegio promovió en la ciudad de Valencia la creación de las Comunidades de Regantes de la Vega del Turia, con el fin de hacer un reparto del agua de la forma más equitativa y representativa por tratarse de un bien común. De dichas comunidades nace el Tribunal de las Aguas, un organismo que “unió y conservó las costumbres del pueblo árabe, las cuales consideró inmejorables” (RODRIGO, 2011, 29).

En el siglo XV, durante el reinado de Alfonso el Magnánimo Valencia vive una época de gran progreso y prosperidad, con una expansión de la agricultura y un desarrollo de la industria y el comercio que se traduce en un esplendor demográfico, económico y cultural. La ciudad se convierte en aquella época en una de las capitales más prósperas de Europa (SANCHÍS, 2007, 106). Valencia tenía 40.000 habitantes según el censo de 1418, superando a otras ciudades españolas e incluso a Barcelona que hasta entonces ostentaba la dominación dentro de la Corona Aragonesa. Durante las décadas siguientes la población no dejó de crecer de manera rápida y singular, en parte debido a una fuerte corriente de inmigración de gentes procedentes de

Cataluña, Aragón y Castilla (*ídem*). En poco más de medio siglo Valencia duplica casi el número de habitantes, a pesar de sufrir como el resto de ciudades españolas y europeas las enormes mortandades producidas por la peste.

El siglo XVI viene marcado por las represiones del virreinato de Germana de Foix que intenta castigar a los agermanados después de una revolución frustrada, y un “crecimiento económico ficticio y una vida intelectual exhibicionista” (*ibídem*, 166). Durante esta época el crecimiento del 5% de la ciudad contrasta con el 50% que experimenta el resto del Reino. Esta desigualdad se explica entre otros factores, por la pérdida de supremacía de la que gozó anteriormente la capital y una dominación del campo frente a la ciudad.

El problema morisco es otro de los factores que caracteriza este siglo. A pesar de representar un porcentaje importante de la población, era considerada una minoría étnica sumisa y explotada, rechazada por el resto de la sociedad y se ocupaba mayoritariamente del campo. Mantenían sus costumbres, la lengua árabe y no se relacionaban con los cristianos. Finalmente, durante el reinado de Felipe III y por orden del virrey de Valencia el Marqués de Caracena, se expulsa en 1609 a los moriscos de las tierras valencianas. Esto supuso determinantemente “el definitivo fracaso de la tentativa de asimilación del Islam hispánico” (*ibídem*, 192-194). Se calcula de alrededor de unos 150.000 moriscos salieron de las tierras valencianas provocando que las huertas quedaran despobladas y las infraestructuras de regadío abandonadas.

Dos epidemias de peste, una en 1647 y otra en 1652 sumadas al destierro morisco redujeron un tercio el número de habitantes, trayendo graves repercusiones económicas que se prolongaron casi un siglo. Con el fin de intentar restablecer la población para que se siguieran cultivando las tierras, se trajeron labradores provenientes en su mayoría de Aragón y Cataluña (RODRIGO, 2011, 30).

Al contexto social y económico que se vive a finales del siglo XVI y durante la primera mitad del XVII, hay que sumar dos devastadoras avenidas del río Turia que asolaron la ciudad de

San Vicente Ferrer como protector de Valencia. A sus pies se observa la ciudad y el río. Grabado de Francisco Quesádez, 1674. Incluido en el libro de Joseph Llop . *Institución, Gobierno Político y Jurídico de la Fábrica Vella de Murs i Valls i Nova del riu*, p 399.



Valencia. La primera acaecida en 1589 dio origen a la ampliación de la *Fabrica de Murs i Valls* con la creación de la *Fabrica nova del Riu*. A esta institución se le encomienda la empresa de canalizar el río Turia y construir tres puentes de nueva fábrica: el de Serranos, el de la Mar y el del Real (SANCHÍS, 2007, 81). La segunda riada ocurrida en 1651 no vendría más que a ahondar en la crisis que estaba padeciendo la ciudad.

El siglo XVII se caracteriza por las guerras de sucesión de la Corona española entre las dinastías de los Austrias y los Borbones que se alzarían con la victoria. Valencia que apoyó a los derrotados, quedó sumida en una crisis político-cultural que marcó el comienzo del siglo XVIII con la pérdida de *els Furs*, la imposición de la lengua castellana y la aceptación de las leyes de la corona de Castilla. No obstante, en lo que al río y sus aguas se refiere, se mantuvo inalterable bajo la supervisión del Tribunal de las Aguas (*ibidem*, 198-203).

Después de un largo periodo de crisis institucional, de un descendimiento continuado de la población y del empobrecimiento de la economía, hay un cambio de tendencia que se acentúa durante la segunda mitad del siglo XVIII. El Reino de Valencia pasa a convertirse en la región más rica de España

(*Ibidem*, 241) y el río Turia va a tener un gran protagonismo impulsando el desarrollo de la recuperación económica.

Una de las industrias que se desarrollaría en torno al río fue el sector de la madera. Desde épocas del rey Jaume I, Valencia necesitó abastecerse de este material para la construcción arquitectónica, naval, elementos de transporte como carros y tartanas, así como mobiliario y otros artículos. Los madereros del Turia llegaron a tener tal importancia, que “está considerado uno de los ramos más destacados entre los oficios mecánicos, gozando de no pocos privilegios desde los primeros tiempos forales” (VIDAL, 1992, 62). Esta materia prima procedía de las tierras de Moya en los reinos de Castilla y Aragón y se transportaba por el río desde estos lares aprovechando las corrientes fluviales. Este tipo de transporte resultaba más económico que otros, pero las condiciones hídricas del río complicaban en ocasiones un correcto abastecimiento de la madera (ARCINEAGA, 2010, 293). El transporte fluvial era controlado por los gancheros o bicheros, personas que requerían de una gran perípeca y coordinación, ya que de ellos dependía la conducción de los troncos, desbrozar los cauces y canales y proteger las infraestructuras fluviales como puentes y pretiles a lo largo del curso del río. Durante la época medieval, este oficio lo desempeñaron los musulmanes y en la moderna los moriscos. El descenso desde las comarcas de la serranía de Cuenca duraba alrededor de tres meses y se realizaba en invierno y comienzos de la primavera. Se aprovechaba los momentos de mayor caudal del río a consecuencia del aumento de precipitaciones y la fundición de la nieve de las zonas altas. Cuando la madera llegaba a Valencia, los órganos establecidos por el propio municipio se encargaban de controlar y fijar el sitio y las condiciones de venta de la misma (*ibidem*, 308). Según ordena una deliberación de los jurados de Valencia de 1397,

“la fusta de pi que sol ecer duyta per laygua del riu Guadalabiar sia treta per la ramba desus lo pont del Temple” (VIDAL, 1992, 63).

Cuando se canalizó el río Turia con la construcción de los pretiles en el siglo XVI, se colocó cerca del *Assut de Rovella*, en la zona conocida actualmente como Paseo de la Petxina, un banco de piedra donde se sentaban los representantes de la *Junta de Murs i Valls* con el fin de inspeccionar el paso de los troncos. Estos

de apilaban en diversas zonas fuera del cauce del río como el Llano de Zaidía o la Alameda entre otros. Pero en ocasiones los troncos quedaban amontonados en el interior del lecho fluvial y en algunas avenidas obstruyeron los puentes o golpearon fuertemente su estructura, provocando la rotura de algunos de estos, dando cuenta de ello varias crónicas escritas por los historiadores (*ídem*).

El transporte mediante el sistema de flotación de troncos se prolongó hasta mediados del siglo XIX, cuando la transformación urbana y los avances de los medios de comunicación como el ferrocarril primero y el transporte rodado después, fueron menguando el uso del río para este fin. Pero el ocaso a la conducción de troncos por el curso del río llegó definitivamente con la construcción del pantano de Benagéber en 1952 (RODRIGO, 2011, 31).

Otra de las industrias que se desarrolló en la ciudad de Valencia en torno al río Turia fue el arte mayor de la seda. En el siglo XV esta industria goza de gran presencia llegando a alcanzar a principios del siguiente según las actas municipales 1.200 *velluts* (*ibídem*, 28), que es como popularmente se les llama en valenciano a los trabajadores de la seda. Para el marqués de Cruilles, en su estudio sobre la memoria histórica de los antiguos gremios valencianos escrito a finales del siglo XIX, consideraba que “el Arte Mayor de la Seda era la más notable institución gremial conocida que representaba entonces la más rica de las actividades productivas del país” (NAVARRO, 1996, 12).

El crecimiento de esta industria fue constante durante los siguientes siglos, donde un importante porcentaje de la sociedad valenciana se dedicaba al desarrollo de esta actividad. Prueba de ello son los 10.000 trabajadores del sector, de entre los 200.000 habitantes con los que contaba la ciudad en 1774. Los talleres que se dedicaban al arte de la seda junto a otros tejidos de labores como el terciopelo, pasaron de 2.500 a principios del siglo XVIII, a multiplicarse por dos a finales del mismo.

A lo largo de las numerosas acequias y caminos de la huerta valenciana crecían hileras de moreras, cuyas hojas servían de alimento al conocido comúnmente como gusano de seda. Estas plantaciones dotaban de una singularidad al paisaje entre las

muchas de estas fábricas que se instalaron en las proximidades de las acequias, aunque los talleres se concentraban en el barrio de *Velluters* (SANCHÍS, 2007, 241). Otra industria que se desarrollaría en la ciudad al calor del textil es la del cuero, que instaló los curtidores de piel en los márgenes del río, cerca de la zona de Roterros. (RODRIGO, 2011, 30).

Pero el aprovechamiento de las aguas fluviales para el desarrollo económico no fue el único uso que los valencianos hicieron de su río. El vínculo de la ciudad con el Turia se fortaleció también por el uso lúdico y de recreo que los habitantes hicieron tanto de las aguas, como del cauce y su entorno. Uno de los más antiguos acontecimientos que se celebraban en los alrededores del cauce eran las carreras de caballos. Durante la época de dominación musulmana, los árabes utilizaban una pradera arbolada que se extendía entre los puentes de la Trinidad y del Mar. Allí tenían lugar carreras de caballos, acuartelamiento de tropas y adiestramiento para jinetes. Posteriormente, fue la zona donde se celebraban las conocidas *carreras de joies* (VIRGIL, 2012, 44), una tradición que se remonta siglos atrás y que en la actualidad se mantiene en exclusiva en la pedanía de Pinedo. Esta práctica deportiva tiene su origen entre los jóvenes labradores de antaño, que competían en una carrera con el fin de demostrar quién tenía el caballo más rápido. El ganador, aparte del reconocimiento de su pueblo, recibía como premio *la joia*, de ahí su nombre, que era un pañuelo de seda que el joven regalaba a su prometida¹³.

Otro lugar situado junto al río utilizado para la celebración de competiciones equinas era el camino conocido por *carrera dels cavalls*, que se remonta igualmente a la era musulmana. Este recorrido empezaba en las inmediaciones del cabo del Puente de la Trinidad y llegaba hasta un terraplén que posteriormente se le llamó Llano del Real. Se le conoció con este nombre por encontrarse frente al Palacio del Real situado en la orilla izquierda del río (VIRGIL, 2012, 44). Esta edificación se levantó donde se encontraba el primitivo Alcázar residencia de los reyes aragoneses, que a su vez tuvo su origen en una antigua almunia musulmana propiedad de *Ceit-Abu-Ceit*. Después de la conquista cristiana de la ciudad, Jaime I decidió construir en este lugar su residencia palatina que fue consolidándose como palacio hasta entrado el siglo XVIII. En 1810 fue derribado como parte de la

13. Información extraída:

<http://www.lasprovincias.es/20130822/comunitat_valenciana/valencia/joies-pinedo-fiestas-corregudes-201308221930.html>
[Consulta: 10/02/2015]

estrategia de Valencia durante la guerra de la Independencia ante las tropas napoleónicas.

La llanura que se prolongaba desde el este del Palacio del Real por el margen izquierdo del río hacia el mar, ha sido un espacio muy recurrido por los ciudadanos a lo largo de los siglos. Su transformación hacia paseo ajardinado ha estado sujeta a las mejoras realizadas con el paso de los años adquiriendo cada vez más protagonismo en la vida social y recreativa de los valencianos. El Llano del Real se convierte en el siglo XVII en el mirador de la ciudad, donde el sector final de la rambla frente al palacio bajaba suavemente hasta el río (*ibidem*, 45). Con la construcción definitiva en piedra del Puente del Mar y el levantamiento de los pretilos en este sector, la llanura da paso a la Alameda que terminaría convirtiéndose en el espacio de esparcimiento por excelencia de la ciudad por muchos años. Desde principios del siglo XVII, se realizan plantaciones sistemáticas de árboles en esta zona, pero su nacimiento como paseo público¹⁴ para el ocio y disfrute de los valencianos fue cuando en 1629, la *Fabrica Nova del Riu* urbaniza formalmente el sector comprendido entre el puente del Real y del Mar (GAVARA, 1994, 1). Se plantan tres filas de arbolado en disposición regular, en su mayoría álamos blancos, de ahí el nombre de “Paseo de la Alameda”. Las obras

14. Información y datos extraídos de:

GAVARA, J.J. (1994). *El paseo de la Alameda de Valencia. Historia Urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)*. Valencia: Universidad de Valencia.

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV, Valencia, p 44-46.



“Paseo de Valencia”.
Jean Dejaulx. 1806-1820.

se prolongarían durante treinta años y se realizan las primeras actuaciones de carácter urbano con la finalidad de crear un espacio lúdico vinculado al Palacio del Real. Las celebraciones que se llevaban a cabo fueron en gran parte corridas de toros, aunque también acogió los más variados festejos (*ibidem*, 2).

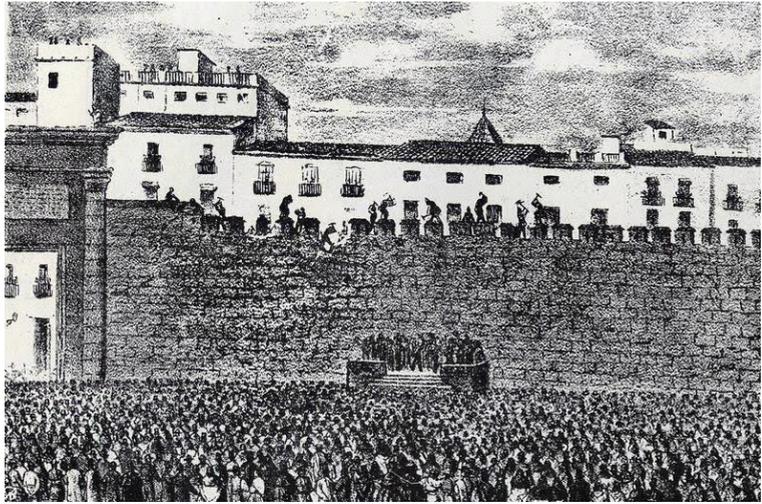
La siguiente intervención destacable que se hizo en la Alameda fue ya en tiempos de los Borbones. La remodelación consistió en crear un óvalo de arbolado y empedrado en la parte final, recayente al Puente del Mar, a semejanza de otro ya existente en el extremo opuesto, además de plantar los álamos que faltaban a lo largo del paseo. Al mismo tiempo se levantaron las torres gemelas de San Felipe y Santiago que dan acceso al paseo y dotan su entrada de una suntuosidad triunfal. Son unas edificaciones austeras en su composición y rematadas originalmente con un chapitel emplomado que en los años siguientes fue sustituido por tejas vidriadas.

Durante los siguientes años, la Alameda fue creciendo longitudinalmente hacia el este incorporando diversos elementos arquitectónicos y ornamentales. A finales del siglo XVIII, el paseo contaba con una longitud de 825 m y lo recorrían dos calzadas para carruajes, integrando aceras laterales empedradas y bancos de piedra (VIRGIL, 2012, 46). Con el paso de los años, el Paseo de la Alameda se convertiría en el escenario donde se exhibiría una burguesía especialmente dada a la ostentación.

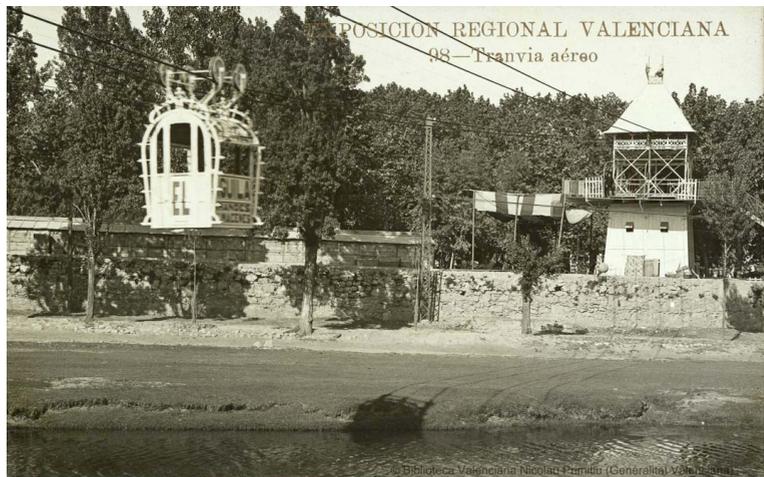
La demolición en 1865 de las murallas que durante siglos constriñeron el casco urbano de la ciudad, provocó el inicio de una expansión de la ciudad hacia el norte. Es la época en la que el paseo de la Alameda se convierte en el espacio que albergaría grandes eventos como la Feria de Julio y la Batalla de Flores, un espectáculo incorporado posteriormente a dicha feria.

El uso de la Alameda para este tipo de exhibiciones deriva en la celebración de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y la Exposición Nacional de 1910. Con motivo del primer evento, se construye la pasarela de la Exposición, que sería la primera construcción de hormigón armado en la ciudad que terminaría arruinada por la riada de 1957.

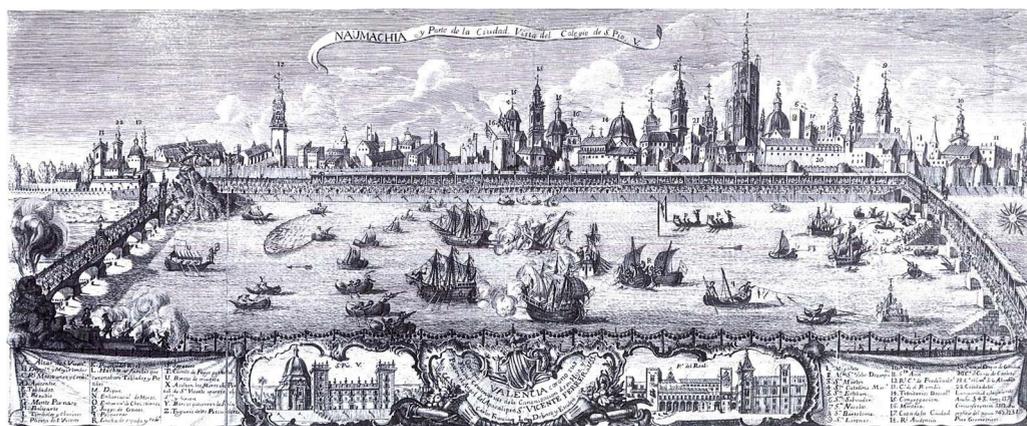
El 20 de febrero de 1865 se inicia el derribo de las murallas que rodeaban Valencia.
(SANCHÍS, 2007, 490)



Postal de la Exposición Regional Valenciana de 1909. Detalle del tranvía aéreo cruzando el cauce del Turia. Archivo Biblioteca Valenciana



Un acontecimiento que cabría destacar por su singularidad y que tuvo como escenario el interior del cauce del Turia fue la fiesta de la Nauromaquia en 1755. El evento consistió en la representación de una contienda naval entre moros y cristianos que causó una gran expectación entre los ciudadanos. La cruzada se escenificó entre los puentes del Real y la Trinidad y para aumentar el nivel del agua, se taponaron los ojos del segundo puente mediante diques de madera con el objetivo de recrear un estanque (ROSSELLÓ Y ESTEBAN, 2000, 41-46). El evento formó parte de las celebraciones por el tricentenario de la canonización de



Grabado de “Nauromaquia y parte de la ciudad, vista del colegio S. Pío V” realizada por Carlos de Francia, siglo XVIII. (SANCHÍS, 2007, 397)

San Vicente Ferrer, patrón del Reino de Valencia y surgió como alternativa a la prohibición de las corridas de toros ordenadas por el rey Carlos III, de ahí su nombre de Nauromaquia. En la obra de P. Tomás Serrano datada en 1755, que trata sobre las celebraciones que Valencia acogió durante el tercer centenario de su santo patrón, se incluye una lámina realizada por Carlos de Francia titulada, *Nauromachia y parte de la ciudad, vista del colegio s. Pío V*, donde la representación del evento se muestra con cierta pomposidad, la gran cantidad de agua en el río y una visión de la ciudad de que no se ciñe a la realidad (CISNEROS, 2004, 44). Parece ser que el grabador intenta ilustrar “el poder y riqueza de la ciudad” (ROSSELLÓ Y ESTEBAN, 2000, 42) en armonía con la idea que de Valencia da su cronista Tomás Serrano, autor del libro que contiene dicha imagen. No obstante, la Nauromaquia constituye un acontecimiento que constata esa unión entre el río y la ciudad que podríamos calificar de indisoluble históricamente hablando y el grabado, como viene a afirmar Cisneros, “sea la obra que mejor representa el *matrimonio* entre la ciudad de Valencia y el agua del Guadalaviar” (CISNEROS, 2004, 44).

Los alrededores del Puente de Serranos han sido otro lugar de interés para el ocio y el esparcimiento de los ciudadanos. Las Alameditas de Serranos se construyeron en 1830 por orden del barón Hervés con el objetivo de embellecer el espacio entre los puentes Nou y de La Trinidad, pasando por el de Serranos. Su nombre en diminutivo de Alamedita, sirvió para distinguirlas del

Paseo de la Alameda (CORBÍN, 1988, 19).

La zona de Serranos ha sido tradicionalmente el acceso al centro de la ciudad de las gentes procedentes de la serranía o de las huertas. Muchas de estas personas llegaban a Valencia con el tren de vía estrecha conocido popularmente como *el trenet*, que tenía su estación en la parte izquierda del río, frente a las Torres de Serranos. Durante la primera mitad del siglo XX se dio una de las escenas más peculiares de la época con la barbería al aire libre que se montaba de forma improvisada en el Puente de Serranos y en la rampa de carruajes contigua al mismo que desciende al río. Estos afeitadores atendían a las personas llegadas a la capital que antes de comenzar sus tareas decidían pasar a rapar sus barbas o aasearse el pelo.

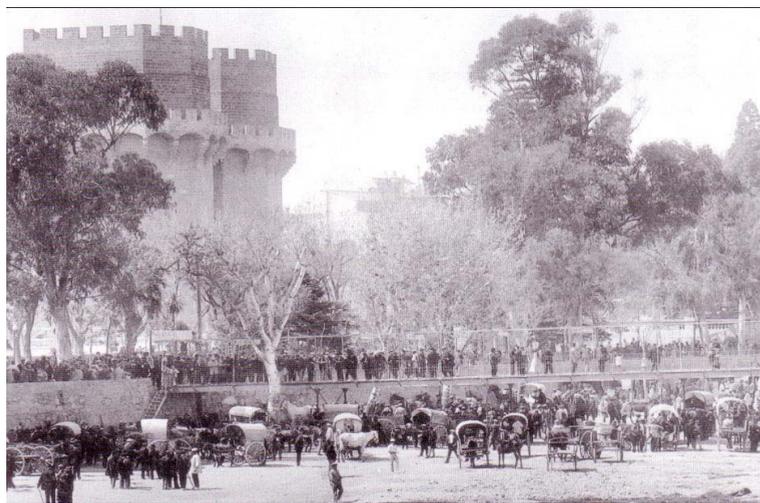
Las antiguas barberías al aire libre, formadas por un par de sillones con asiento de esparto trenzado y brazos pulidos por el uso, un anafe en el que hervían un puchero lleno de agua, varios paños de dudoso color y unas navajas melladas que arañaban el duro cutis de los parroquianos con rascones espeluznantes (...). Los parroquianos esperaban su turno para afeitarse sentados en sillas de anea, en los taburetes de fuerte madera de algarrobo y asiento de esparto o arrimados al pretil del río, en tanto sonaba constantemente el chocar de las tijeras en manos de los aspirantes barberos, que hacían sus prácticas entre aquellos sufridos clientes (VIDAL, 1971, 150-152).



Barberos en la rampa del Puente de Serranos. Levy, 1890.

El espectáculo atraía a los muchos transeúntes que por estos lugares, se asomaban a contemplar la curiosa escena desde el pretil o desde la baranda del *pont de Fusta*. Se dice que el servicio costaba 10 céntimos, pero si además había de cortarse el pelo ascendía el precio a 25 céntimos (CORBÍN, 21 y 22).

Desde finales del siglo XIX, todos los jueves se celebraba la feria de mulas, burros y otros animales de cuatro patas entre los puentes de Serranos y *de Fusta*. Se comerciaba con este tipo de animales, de ahí el nombre de mercado de Caballerizas. Su popularidad era bien conocida por todos y constituyó una de las más pintorescas estampas de Valencia, celebrándose hasta el año 1957, que desapareció a consecuencia de la riada que asoló la ciudad (*ibidem*, 19).



Feria de ganado entre el Puente de Serranos y la pasarela de Fusta. Principios del siglo XX. Archivo Municipal de Valencia

El lecho del río Turia ha sido desde tiempos remotos uno de los lugares preferidos por los valencianos para celebrar otros tipos de acontecimientos como las fiestas de Pascua (SORRIBES, 2007, 18), campeonatos de tiro al palomo en las inmediaciones del Puente de la Trinidad (RODRIGO, 2011, 35), practicar la pesca de la anguila bajo el Puente del Mar, dehesa para pacer el ganado y los toros, lavadero público y así, un largo etcétera.

A principios del siglo XX, el interior del cauce recayente al Palacio

del Temple albergó durante un tiempo el “Campo del Stadium” donde disputaba sus encuentros la Sociedad Gimnástica de Valencia, que posteriormente se fusionó con el Levante FC para formar el Levante Unión Deportiva en la temporada 1941/42. De hecho, el sobrenombre de “granotas” con el que actualmente se conoce a sus jugadores, vino a consecuencia de encontrarse este primitivo campo del Gimnástico junto a las aguas del Turia.

Pero el cauce del río tuvo una cara menos amable y festiva. Fue el lugar elegido por los habitantes menos afortunados y humildes para construir sus hogares, levantando chabolas que se apoyaban en los pretilos y en otros casos, utilizaban los ojos de los puentes como cobijo. Estas chozas se encontraban a lo largo del cauce y en algunas zonas, como en los aledaños del Puente de San José, llegaron a concentrarse en grupos que formaban pequeñas barriadas. En el año 1942, el Ayuntamiento llegó a contabilizar hasta 185 chozas en las que vivían 747 personas, 314 de estos menores de 14 años (SORRIBES, 2007, 117-134).

El día 14 de octubre de 1957, una nueva avenida del Turia que vuelve a dejar anegada de agua y lodo a Valencia y sus alrededores, causando numerosas pérdidas humanas y gravísimos destrozos. Esta fecha marcaría el comienzo del fin del paso de las aguas del río por su cauce histórico. Durante los meses siguientes se tomaría la decisión definitiva de desviar la corriente del Turia por un nuevo canal que se construiría fuera del casco urbano. A partir de este momento Valencia comenzaría a experimentar una serie de cambios urbanísticos profundos que no estarían exentos de cierta polémica y lleno de vicisitudes.



Imagen de chabolas inundadas durante la riada de 1949 en la zona de Campanar. Archivo Municipal de Valencia.



Capítulo 3

La riada de 1957 y el Plan Sur.



*Al meu país la pluja no sap ploure:
o plou poc o plou massa;
si plou poc és la sequera,
si plou massa és la catàstrofe.
Qui portarà la pluja a escola?
Qui li dirà com s'ha de ploure?
Al meu país la pluja no sap ploure.*

“Al meu país la pluja”.
Àlbum: *Entre la nota i el so.*
Raimon, 1983.

En mi país la lluvia no sabe llover:
o llueve poco o llueve demasiado;
si llueve poco es la sequía,
si llueve demasiado es la catástrofe.
¿Quién enviará a la lluvia a la escuela?
¿Quién le dirá cómo se debe llover?
En mi país la lluvia no sabe llover.

“En mi país la lluvia”
Álbum: *Entre la nota y el sonido.*
Raimon, 1983

Este poema del cantautor valenciano Raimon, describe con cierto reproche y no falta de ironía, la peculiar idiosincrasia de una climatología que en sus bondades, encierra ocasionalmente una virulencia difícil de comprender para el ser humano, quizás por la incapacidad de poder adoctrinarla a su lógica.

La desproporción con la que en determinadas épocas del año

suele llover en la región valenciana hace que sus ríos tengan un comportamiento muy irregular de su caudal. Son los llamados de régimen torrencial y al igual que el Turia, que es un río de la vertiente mediterránea, suele llevar poca corriente de agua casi todo el año, pero en determinadas épocas, a consecuencia de las fuertes precipitaciones experimenta grandes crecidas que pueden llegar a ser violentas y destructoras en determinados momentos.

Las riadas han sido un fenómeno habitual en Valencia desde su existencia. Numerosos cronistas e historiadores han dejado constancia de muchas de ellas a través de sus escritos. Respecto a las más antiguas, los datos que se disponen corresponden a los documentos que recogían la relación de los costes de las reparaciones realizadas sobre los destrozos que estas ocasionaban en la ciudad.

El estudio de las riadas históricas del Turia en Valencia no es objeto de esta investigación, pero a pesar de ello, creemos que aportan información para entender la coyuntura que llevó a tomar la decisión de modificar el curso del río después de la gran crecida del Turia de octubre de 1957.

A continuación presentaremos una sinopsis cronológica de las riadas registradas en la ciudad a lo largo de la historia conocida y una tabla de las mismas ordenadas por años y meses. Los datos e información que se ofrecen están extraídos de los siguientes documentos:

BERTOMEU, X. (1986) *Historia y estética de los Puentes del antiguo cauce del río Turia*. Tesis doctoral; UPV, Valencia.

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral; Universitat Politècnica de València. Valencia, pp 73-101.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que configuran el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XIX*. Tesis doctoral; Universitat Politècnica de València. Valencia, pp 43-49.

PÉREZ, F. (2007). *Hasta aquí llegó la riada*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, pp 207-213.

Puente del Mar
arruinado tras la riada de
octubre de 1976.
Grabado incluido en el
libro, *Observaciones sobre
la Historia natural, geográ-
fica, agricultura, población
y frutos del reyno de
Valencia*.
Antonio Josef Cavanilles.



Sinopsis cronológica de las riadas.

1088

Es la primera riada de la que se tiene constancia. Ocurre un mes de octubre y afecta al Puente de Serranos y las fortificaciones de la ciudad sufren varios daños.

1321

Las aguas crecidas vinieron un 19 de octubre y causaron graves daños en las infraestructuras, por lo que se da buena cuenta de esta riada en los documentos escritos de la época. Menos el Puente de Serranos, que en aquellos tiempos estaba edificado en piedra, el resto de puentes que existían eran de tipo palanca y prácticamente estaban hechos de madera, por lo que quedaron bastante dañados. El Puente de la Trinidad fue arrastrado por las aguas, mientras que el del Real perdió alguno de sus arcos.

1328

El 28 de septiembre una riada más devastadora que la anterior, según fue considerada por los historiadores de la época, produjo graves daños en las barriadas de Xerea y Roters. Las aguas sobre pasaron los puentes que quedaron en ruina. La destrucción fue tal, que se informa al rey Alfonso para pedir ayuda.

Tras la desgracia, se tiene constancia de la construcción de diques en ambas orillas del río, desde el antiguo convento del Carmen hasta el portal de la Trinidad.

1340

Hay constancia de esta riada por el acuerdo del cabildo de la Catedral que sacó el *Lignum Crucis* en procesión para implorar protección divina contra la furia de las aguas.

Afectó a los puentes *dels Catalans*, Real y Serranos que quedaron en estado de ruina.

1358

Las aguas embistieron con fuerza un 17 de agosto contra los muros de la ciudad que quedaron destruidos, causando más de 400 muertos. La ruina fue total y a raíz de esta catástrofe se crea el organismo conocido como *La Il·lustre Junta de Murs i Valls*.

1406

Esta crecida del río se dio entre el 24 de octubre y el 4 de noviembre y está mejor documentada que las anteriores gracias a la existencia de la institución de *Murs i Valls*, que comenzaría a registrar en sus libros las reparaciones y nuevas construcciones que se harían al respecto. Ese año constan arreglos sobre la pasarela del Puente del Mar que se vio afectada por las aguas.

1427

El 25 de octubre la fuerte corriente del río destruye dos arcadas del Puente de Serranos y cuatro del Real. A consecuencia de esta avenida se construye un paredón de contención en la orilla derecha del río entre el Puente de Serranos y el Convento de Zaida.

1455

Una riada rompe tres arcadas del Puente del Real.

1475

La riada destruye el puente palanca que precedió al *Pont Nou* y no afecta demasiado al Puente de Serranos. En la tesis de Virgil haciendo referencia a Bertomeu, dice que “destruyó el Puente de la Trinidad” (2012, 79), pero no hay constancia de que riada alguna lo hiciera. De hecho es el único puente histórico que ha sobrevivido a todas las riadas desde su construcción de fábrica en 1402, así que entendemos que la destrucción del puente se refiere en parte (véase p 117).

1487

Ocurrió un 28 de octubre y derribó las pasarelas del Mar y de la pasarela del *Portal Nou*, además de producir graves daños a lo largo del territorio.

1500

Las aguas crecidas del 20 de agosto vuelven a romper la palanca del *Portal Nou*.

1517

El día 27 de septiembre de ese año se produjo una de las riadas más destructivas que se conoce. Deja en ruina tres de los puentes históricos el del *Portal Nou*, de Serranos y del Mar. Además, causó daños importantes en las barandas del Puente de la Trinidad, así como en las del Puente del Real. La inundación causó graves daños por toda la ciudad y en las barriadas de ambos márgenes del río, asimismo anegó el Palacio del Real y tardaron un año en retirar todos los lodos acumulados en el recinto y estancias.

Tras esta riada, la *Junta de Murs i Valls* decide que se construya en su totalidad el Puente Serranos en piedra.

1589

El día 21 de octubre sobreviene una gran riada que se lleva por completo el Puente del Mar, que todavía no estaba construido en piedra al ser una pasarela tipo palanca. Además, destruyó parte del Puente del Real que se estaba construyendo en piedra por aquel entonces.

1657

Esta riada se menciona en la tesis doctoral de Virgil (2012, 82). Según su autor, los datos inéditos hasta entonces que tratan sobre esta avenida del Turia los obtiene de un manuscrito que se encuentra en la Catedral de Valencia titulado *Hallazgo de Especies Perdidas* obra de P. Pahoner datado en 1776. Sobre esta riada se dice que:

El 17 de agosto, llegó una enorme riada que destrozó mil casas, matando a cuatrocientas personas. Se rompieron tres puentes de madera (*idem*).

Aunque no es causa de este trabajo de investigación contrastar

la veracidad de las informaciones sobre las riadas acaecidas en Valencia, al no tratarse de uno de los objetivos a analizar, cabría mencionar que son curiosos los datos ofrecidos por Virgil y que coinciden con los ofrecidos en la riada de 1358: ambas ocurren un 17 de agosto, causan 400 muertos, se contabilizan un millar de casas destrozadas y se destruyen tres puentes.

1766

Arruinó buena parte del *l'assut de Rovella* y dañó las estatuas de San Pascual Bailón y la de la Virgen de los Desamparados que se encontraban en los casilicios del Puente del Mar.

1776

Ocurre un 21 de octubre y causa varios daños en los muros de contención y en algunos pretilos de los puentes de Serranos y de la Trinidad. Pero esta riada sería recordada por el famoso grabado del Puente del Mar. El dibujo que tiene fecha del 5 de noviembre de 1776, muestra varios de sus arcos derrocados y se incluye en el libro de Antonio Josef Cavanilles, *Observaciones sobre la Historia natural, geográfica, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia*.

1897

En un día del mes de noviembre el río volvió a desbordarse anegando partes de la ciudad y del campo. Se llevó por delante la pasarela de *Fusta* de la Sociedad Valenciana de Tranvías. Llegó a tener un caudal máximo de 2.000 m³/s, siendo la mayor riada conocida hasta la fecha, al decir los expertos.

1949

El 28 de septiembre las aguas del río vuelven a destruir la pasarela de *Fusta* y se lleva por delante unas 2.000 chabolas que se encontraban en el interior del cauce edificadas durante la postguerra. Según fuentes oficiales causó 41 muertos.

1957

En la madrugada del 13 al 14 de octubre una gran riada precedió a una segunda que vino horas después pasado el mediodía del 14. Llegó a tener un caudal máximo de 3.700 m³/s, provocando graves destrozos en puentes e infraestructuras y causó 85 muertos según fuentes oficiales.

3.1 La riada del 14 de octubre de 1957.

A principios del siglo XX se construyeron sobre el cauce del río Turia dos embalses¹⁵ para asegurar el riego de la huerta valenciana, el abastecimiento a la población y la producción eléctrica. Pero estas construcciones hidráulicas también tenían la intención de regular el caudal del río ante posibles inundaciones. El embalse de Benagéber fue uno de los proyectos llevados a cabo al respecto. Iniciado en la época de la II República con el nombre de Blasco Ibáñez, finalmente se terminó en 1955 rebautizándose como Embalse del Generalísimo. Otra de las obras hidráulicas construidas con los mismos fines fue la presa de Loriguilla, que comenzó sus obras en 1955 y terminaron en 1965.

Aunque durante la primera mitad del siglo XX se sucedieron en Valencia varias avenidas del Turia, una de las últimas fue la que se produjo el 28 de septiembre de 1949. Importante por el daño que causó, fue conocida popularmente como “la riada de las chabolas”¹⁶. Unos años antes de esta avenida el Ayuntamiento aprobó el *Plan general de Valencia y su Cintura* de 1946. Este contemplaba el uso de parte de los terrenos pertenecientes al cauce del río para edificaciones, importantes vías de tráfico y zonas verdes de recreo. Desde las instituciones se tenía la certeza que con la construcción del susodicho pantano del Generalísimo se procuraba “suficiente seguridad como para permitir dicho desarrollo urbano sobre el lecho fluvial” (VIRGIL, 2012, 274). La intención del nuevo uso de estos terrenos del cauce era hacer desaparecer definitivamente la gran concentración de chabolas que existían en aquel entonces a lo largo del lecho del río, sobre todo en las inmediaciones del puente de Campanar y el paseo de la *Petxina*, donde se concentraban la mayor parte.

Su existencia tenía origen en el subdesarrollo y en la carestía de vivienda; y se fundamentaba en el fuerte aluvión de gente que la ciudad había experimentado desde el final de la guerra civil. Las casas, a veces construidas de forma estable y ordenadas en incipientes calles, tenían en ocasiones parcelas de cultivo anejas. No estamos hablando, pues, enteramente, de casas miserables improvisadas con planchas de hojalata, sino de un grado un poco superior de vida, aunque dentro siempre de las muy precarias condiciones en las que se desenvolvía la

15. RINCÓN, A. (2001). *Pantanos y trasvases de la región valenciana*. Valencia, p 28.

16. Información y datos extraídos de:

PÉREZ, F. (2007). *Hasta aquí llegó la riada*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, pp 211-213.

ANÓN, J. (2010). “Planificación urbana y crecimiento de la ciudad” en *Valencia, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. Universitat de València. Valencia, pp 37-60.

LLOPIS, T. (2010). “El cauce del río Turia a su paso por Valencia. Historia visual de una conquista ciudadana (1880-1990) en *Valencia, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. Universitat de València. Valencia, pp 61-78.

sociedad española en general. Se hace notar, también, que se había construido en el álveo del río porque no había pretilos definidores del cauce del Turia en las zonas urbanas extremas de la margen izquierda (PÉREZ, 2007, 211).

El nombre de “riada de las chabolas” viene dado precisamente porque las aguas del río terminaron llevándoselas por delante. Gracias a que la crecida vino por el día, no tuvo que hablarse de tragedia humana y aun así, el balance oficial fue de 41 muertos. Este hecho sirvió para que un mes más tarde el Ayuntamiento prohibiera definitivamente la construcción de casas dentro del cauce. Cuatro años más tarde, en 1953 el Consistorio y la Confederación Hidrográfica del Júcar redactan un proyecto para encauzar el Turia desde *l'assut de Rovella* hasta el puente de Hierro. Pero finalmente todo quedó en una promesa, pues no se realizaron las obras anunciadas ni se tomaron medidas al respecto.

Por otra parte, “la riada de las chabolas” puso en evidencia la eficacia del pantano del Generalísimo para evitar las inundaciones, ya que las precipitaciones cayeron aguas abajo de este. Sin embargo, durante los días de la riada se llegó a especular sobre una posible rotura del pantano, hecho que se desmintió enérgicamente.

Dentro de las crónicas de las avenidas, “la riada de las chabolas” de 1949, a pesar de su magnitud, suele aparecer como la riada olvidada, seguramente por preceder en pocos años a la grandiosa de 1957. Aun así, parece que hubo cierta intención por parte de las autoridades de no dar el merecido protagonismo a la tragedia que, como viene a sentenciar Josep Sorribes “el silencio institucional fue tan abrumador como vergonzoso” (2007, 15 y 16).

Solo habían pasado ocho años de la última gran riada cuando en la noche del 13 al 14 de octubre de 1957, una extraordinaria avenida del Turia inunda las tres cuartas partes de la ciudad de Valencia. Está nueva crecida no sería más que la primera de las dos que acontecieron. Ochenta y cinco fueron las pérdidas humanas oficiales, aunque otras fuentes ascendieron el número de muertos y desaparecidos a más del centenar. Los daños materiales en infraestructuras, en el campo y la industria fueron muy cuantiosos.

Por aquellos años, Valencia tenía una población de 532.666 habitantes. El casco urbano estaba circundado por un cinturón de terrenos hortícolas muy importantes en la economía de la ciudad. El crecimiento urbanístico se había desarrollado a lo largo de las principales vías de acceso, donde las construcciones de casas se alzaban siguiendo el trazado de las mismas sin llegar a adentrarse hacia los campos de huerta. Este tipo de desarrollo urbanístico favoreció la aparición de numerosas poblaciones satélites que rodeaban el casco urbano de Valencia¹⁷.

Por otra parte, las conexiones ferroviarias no ayudaban a una adecuada cohesión urbanística. Las estaciones se encontraban en el interior del casco urbano, por lo que hubo que construirse un gran número de pasos a nivel para el acceso de los trenes y tranvías a las mismas. Esta situación añadía más problemas a un tránsito rodado que ya tenía graves dificultades de congestión. Respecto al cauce del río, la construcción de unos muros de contención en la zona del puente del Ferrocarril dificultaba en gran medida el tránsito de las aguas hacia la desembocadura en caso de crecida, por lo que estas rebosaban fácilmente el cauce por la zona de Monteolivete.

A esta situación urbanística había que sumar por otro lado la red de acequias que desmembraba el caudal de Turia para el riego de los campos. A consecuencia del crecimiento urbanístico, estos canales fueron quedando integrados dentro de las áreas urbanas adoptando a su vez función de alcantarillado en una red de saneamiento, que ya de por sí era bastante deficiente.

Mientras que la coyuntura urbanística en 1957 no era precisamente la más oportuna para minimizar el impacto de una crecida del Turia, el estado en el que se encontraba su cauce no mejoraba las perspectivas. No había una limpieza periódica del interior del lecho fluvial, los residuos y materiales de arrastre depositados por crecidas anteriores se iban sedimentando y elevaban el nivel del suelo. Asimismo, el uso y abuso de los terrenos del cauce era un peligro añadido; eran numerosos los campos de cultivo que ocupaban espacios en el mismo cauce, además de las cuantiosas construcciones que existían en su interior.

Ante la descripción del panorama que presentaba Valencia en

17. Información y datos extraídos de:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, pp 278 y 279.

RINCÓN, A. (1967). *Valencia 1957-1967*. Por el Excmo. Sr. D. Adolfo Rincón de Arellano, Alcalde de Valencia. Conferencia pronunciada el día 14 de diciembre de 1967, en el Ateneo Mercantil. Valencia, 1969.

aquel momento, los factores de riesgo para evitar, o al menos paliar los efectos de una nueva gran riada poco habían cambiado.

Francisco Pérez Puche describe con detalle en su libro *Hasta aquí llegó la riada*, lo acontecido aquellos días de octubre de 1957. El autor aporta en su obra la transcripción de material sonoro de radio, de los comunicados institucionales y entrevistas con algunos de los protagonistas. Además, su trabajo va acompañado de un valioso material fotográfico realizado por Francisco Pérez Aparisi, que ilustra de manera elocuente la magnitud de la tragedia. Pérez Puche describe la segunda riada que pasado el mediodía del día 14:

a las tres y media de la tarde, el río se ensanchó tanto cuanto le fue dado, para acabar de castigar la ciudad. La mayor parte de los muertos los había causado en la primera avenida. Pero en esta segunda hizo el daño mayor, tanto por la fuerza inaudita de las aguas como por la altura que alcanzó (...).

Ahora cedieron los cimientos, castigados ya durante muchas horas. En esta ocasión cayeron casas, cayeron puentes. El río amplió sus marcas y se abrió paso por una rambla que según los estudiosos más antiguos se había usado veinte siglos atrás: el Carmen, la plaza de Sant Jaume, la Bolsería, el Mercado y la calle de las Barcas. Es, oscuramente, el curso secundario que terminaba de abrazar la isla donde se asentaron los fundadores romanos (2007, 53).



Puente de la Exposición con uno de sus arcos arruinados después de la riada de 1957. Archivo Las Provincias.

En la riada del 14 de octubre de 1957¹⁸, el caudal del río llegó a los 3.700 m³/s y ocasionó unas pérdidas estimadas en más de 60 millones de euros (10.000 millones de pesetas en aquella época). La fuerza del agua fue destruyendo todo lo que encontraba a su paso, desde la localidad de Mislata hasta los poblados marítimos del Cabañal, Malvarrosa y Nazaret. Se calcula que destruyó cerca de tres mil metros de pretiles del cauce, rompiéndolo por varios sectores como el de Campanar, entre los Jardines de Viveros y San Pio V y por las inmediaciones del Puente del Mar en su ribera derecha. Los cinco puentes históricos resistieron la embestida de las aguas, sufriendo algún desperfecto en sus barandas. Sin embargo, el resto de puentes padeció considerables deterioros como describe Pérez Puche:

El puente de Campanar tuvo daños en sus barandas, el de Aragón llegó a perderlas por el empuje de los objetos que chocaron contra ellas con gran contundencia. También el puente del Ángel Custodio sufrió daños en la segunda riada.

La pasarela de Campanar (...) desapareció ya durante la primera avenida como ocurrió con la pasarela llamada Puente de Madera.

El propio río se encargó de allanarse el paso cuando le convino. Es exactamente lo que hizo con el puente ferroviario de Nazaret sobre el que las autoridades estuvieron pensando si sería conveniente volarlo poco antes de que se derrumbara.

El puente del ferrocarril de Barcelona (...) quedó con una de sus pilastras lastimadas (...). El puente peor parado fue la llamada Pasarela de la Exposición. (...) Perdió su pilastra central, lo que trajo como consecuencia el hundimiento de sus dos arcos centrales. (2007, 60 y 61).

Una vez reducido el nivel de las aguas, los trabajos se centraron en retirar los más de 11 km² de barro y lodo que tuvo un promedio de 25 cm de altura, llegándose a un total de 1.131.000 toneladas retiradas de material.

Los cálculos que después hicieron los técnicos suenan un tanto inútiles. (...) rebasado el límite de lo razonable, no cuenta la

18. Información y datos extraídos de:

PÉREZ, F. (2007). *Hasta aquí llegó la riada*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

ESTEVAN, A. (2006). "La ciudad que perdió su río" en *El País*. Archivo, edición impresa de 15 diciembre de 2006. <http://elpais.com/diario/2006/12/15/cvalenciana/1166213896_850215.html> [Consultado: 3/05/2015]

cantidad de agua que había sino la cantidad de miedo que transmitía. Y el daño moral y material que dejaba a su paso (*idem*).

Imagen a modo de viñeta donde se muestra la altura a la que llegó el agua en algunos lugares emblemáticos de la ciudad. Este dibujo de V. Izquierdo se editó después como postal.
Colección José Huet.
(SANCHÍS, 2007, 54)



Imágen aérea del Puente del Mar durante la crecida de 1957.
Foto: Cabrelles Sigüenza.
Archivo Municipal.



Antecedentes al Plan Sur.

Ocho meses después de la tragedia el gobierno anuncia la intención de sacar el río definitivamente fuera de la ciudad. Los proyectos de desviación del Turia¹⁹ venían sucediéndose desde finales del siglo XIX.

En 1881-1890, los ingenieros Joaquín Llorens y Andrés Soriano, presentaron la primera propuesta que consistía en desviar el río por el sur a la altura de Mislata y la posterior desecación del antiguo cauce y la Albufera. El proyecto tenía como ejes principales: proporcionar a Valencia el territorio necesario para llevar a cabo los ensanches de la ciudad; aumentar el terreno virgen para el cultivo con unos suelos fértiles; y por último la construcción de una dársena que diera al puerto la importancia comercial que se merecía.

El *Plan general de ordenación urbana de Valencia y su cintura* de 1946 fue un proyecto de Germán Valentín y Manuel Muñoz. Comentado en el punto anterior, tenía como pretensión urbanizar los terrenos del cauce del Turia gracias la construcción del pantano del Generalísimo (hoy de Benajéber). El plan contemplaba también la proyección de grandes vías para el tráfico rodado y de ferrocarril, con el objetivo de liberar las arterias urbanas de tranvías y otros medios de transporte público que entorpecían la circulación de automóviles.

En 1947, Eustaquio Berriochoa realiza un estudio con el objetivo de resolver el problema de los pasos a nivel ferroviarios y llevar el ferrocarril al puerto. El problema que tuvo Berriochoa fue la frecuencia con la que se inundaba el puerto con una crecida del río y de la situación del cauce en la reforma ferroviaria. Fue en ese momento cuando según el propio Berriochoa se hace la siguiente pregunta: “¿es que no cabría desviar el río, que tan insignificante apariencia tiene?” (1959, 23). Cuando el ingeniero planteo la cuestión a las autoridades municipales, la idea fue desestimada al resultar en aquel entonces descabellada la propuesta de desviar el río como solución a los problemas ferroviarios.

19. Información y datos extraídos de:

LLOPIS, T. (2010).

“El cauce del río Turia a su paso por Valencia. historia visual de una conquista ciudadana (1880-1990) en Valencia, 1957-2007. *De la riada a la Copa del América*. Univesitat de València. Valencia, pp 61-78.

BERRIOCHOA, E. (1959).

“En este alborar del futuro de Valencia” en *El futuro de Valencia. Conferencias*. Ateneo Mercantil de Valencia. Valencia, pp 13-42.

3.2 El Plan Sur.

Tras la tragedia sobrevenida el 14 de octubre de 1957 en Valencia, las autoridades toman en consideración la idea de sacar del interior de la ciudad el río para evitar así que se repitiera una situación similar en un futuro.

20. Información y datos extraídos de:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, pp 296-330.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que configuran el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XIX*. Valencia, Universitat Politècnica de València; tesis doctoral, pp 61-65.

RINCÓN, A. (1959). "Valencia, de cara al porvenir" en *El futuro de Valencia. Conferencias*. Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, pp 147-173

RINCÓN, A. (1967). *Valencia 1957-1967*. Por el Excmo. Sr. D. Adolfo Rincón de Arellano, Alcalde de Valencia. Conferencia pronunciada el día 14 de diciembre de 1967, en el Ateneo Mercantil. Valencia, 1969.

LLOPIS, A. (2010). "El Jardín del Turia: otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes" en *Valencia, Historia de la Ciudad VI, Proyecto y complejidad*. Valencia, UV, pp 274-289.

El 24 de enero de 1958, se forma una Comisión Técnica Especial²⁰ presidida por don Pedro Gual Villalbí, Ministro delegado, cuyo objetivo era la redacción de la denominada *Solución Conjunta para Valencia* que contendría el plan de resolución definitiva sobre el problema de las riadas del Turia en la ciudad. Pero al ser la Comisión un instrumento meramente político, con el propósito de ofrecer a este el soporte necesario de especialistas, se constituyó la Oficina Técnica presidida por don Manuel Casanovas García, ingeniero director de la Confederación Hidrográfica del Júcar. En realidad, fue esta oficina la que emprendió los estudios técnicos para dar con las posibles soluciones, asumiendo un papel trascendental en la fase de propuestas.

Una vez realizados los estudios oportunos, la Oficina Técnica llega a la misma conclusión que otras observaciones similares realizadas desde diversos sectores habían hecho antes de la tragedia de 1957: desviar el río de su actual cauce. Aunque creían haber dado con el remedio, la dificultad radicaba en el modo de abordarlo, ya que cada estudio realizado sobre el tema daba una solución específica desde su propia perspectiva o intereses y no desde una visión global.

Uno de los planteamientos que cobró cierta relevancia en la búsqueda de soluciones fue el realizado por Berriochoa en 1945. La riada del 14 de octubre de 1957 pone de manifiesto el estudio en el que se abarcan diferentes aspectos, que llegan siempre a la misma conclusión, "que era necesario desviar el río por el sur y resolver en una sola operación el peligro de las riadas" (RINCÓN, 1967, 9). En las conferencias organizadas en entorno a la solución del problema de las crecidas del río, en el discurso pronunciado por Berriochoa, este enumera una larga retahíla de problemas que a su juicio tenía Valencia y que contestó a cada uno de estos con la misma letanía: "hay que desviar el Turia" (1959, 37).

El proyecto era arriesgado y el coste económico enorme, y aun así, con todo ello, la Dirección General de Obras Hidráulicas confía a la Confederación Hidrográfica del Júcar la redacción de los estudios pertinentes para regular definitivamente el caudal del Turia. La Confederación presentaría tres anteproyectos que se expusieron como potencialmente viables y conocidos como Solución Norte, Centro y Sur, respectivamente.

La Solución Norte, planteaba el desvío del cauce a la llegada del Turia a Valencia, bordeándola por el norte y uniéndose con el barranco del Carraixet. Pero la propuesta encerraba grandes riesgos, ya que dicho barranco también padecía grandes crecidas y el trazado norte atravesaba una zona de gran densidad de población. Además planteaba problemas en la resolución de los accesos rodados y ferroviarios, por lo que dicho proyecto se desestimó.

La Solución Centro sugería mantener el trazado del cauce por la ciudad y para ello, únicamente planteaba la corrección en su cuenca a partir del puente del Ferrocarril de la línea Valencia-Barcelona. Sin embargo, para su viabilidad se proponía la construcción de un nuevo pantano en Vilamarxant, además de recalzar los puentes.

El tercer y último planteamiento fue el conocido como Solución Sur. El proyecto rediseñaba el trazado del cauce sacándolo fuera del casco urbano, bordeándolo por el sur. El desvío comenzaría a la altura de Quart de Poblet y desembocaría en el Mediterráneo entre el puerto y Pinedo.

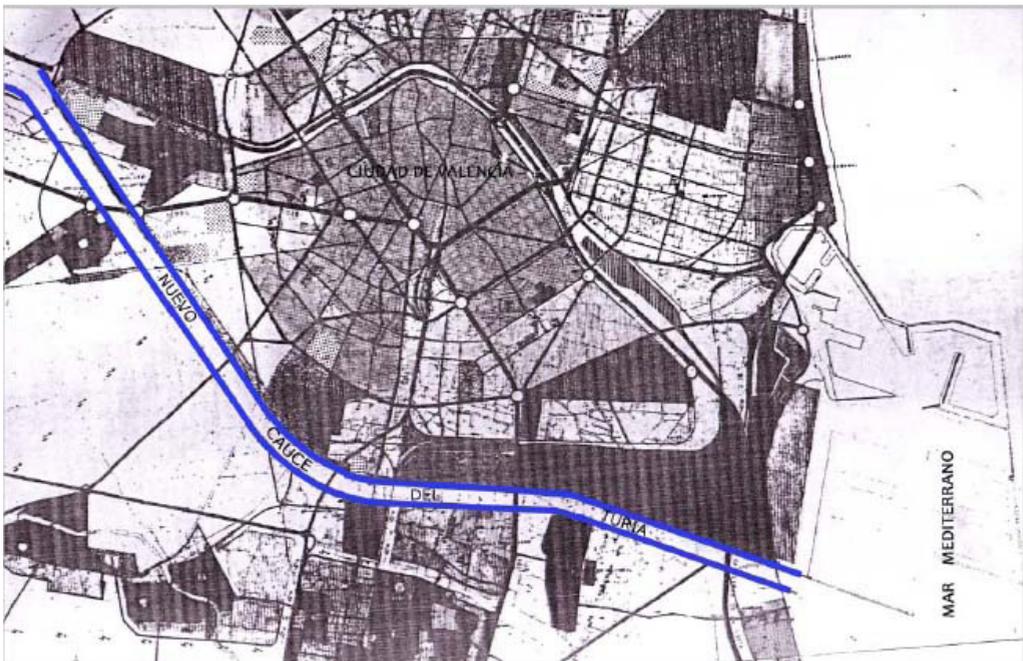
Tanto la Solución Centro como la Sur fueron elevadas al Consejo de Ministros, que desestimó la primera por no resolver el problema estructural de Valencia al perpetuar sus defectos urbanísticos. Finalmente, el 22 de julio de 1958, terminó aprobándose la Solución Sur y se instó a las instituciones competentes la revisión del Plan General de Ordenación Urbana. Su propósito era proceder a realizar las modificaciones necesarias con el fin de adaptarlo a las nuevas medidas adoptadas. Además, se aprobó también la construcción del pantano de Vilamarxant proyectado en la Solución Centro, que se anexionó al plan aprobado, aunque finalmente no llegó a realizarse. Cabe destacar la rapidez con la

que se llevó a cabo todo el proceso, pues únicamente habían pasado nueve meses desde la trágica riada hasta la resolución del Plan Sur. Sin embargo, hubo que esperar después hasta el 23 de diciembre de 1961, para que se aprobara la *Ley del Plan Sur* que en palabras del entonces alcalde de Valencia don Adolfo Rincón de Arellano, fue definida como “la verdadera piedra angular de la moderna Valencia” (RINCÓN, 1969, 9). En el discurso ofrecido por Rincón, que clausuró el ciclo de conferencias realizadas en torno al Turia y el Plan Sur en el Ateneo Mercantil, haciendo referencia al cauce desecado, el alcalde dice que:

(...) quedará constituido a la vez que en eje vital, enlazando los principales centros de comunicación urbana, aeropuerto, estación de ferrocarril puerto, en pulmón de la ciudad, dotándola de zonas verdes, pequeños espacios deportivos, parques infantiles y aparcamientos (*Ibidem*, 13).

Adaptación del Plan general de Ordenación Urbana al Plan Sur. Ayuntamiento de Valencia.
(RODRIGO, 2011, 62)

El Plan Sur supuso la creación de un nuevo cauce de 12,692 km de longitud y 200 m de anchura. Tendría una capacidad de 5.000 m³/s, que es un 35% superior al caudal que llegó a tener el Turia



en la riada de 1957. Fue considerado un plan de índole hidráulica, cuyo objetivo primordial era solucionar de forma definitiva y eficaz las imprevisibles riadas. Sin embargo, el proyecto era mucho más ambicioso, pues contenía los planes de actuación urbanística que vendrían a determinar la forma y el modo de cómo sería el desarrollo de la ciudad. Además, supuso una remodelación del trazado ferroviario y nuevas instalaciones de RENFE y FEVE, una importante vía de circunvalación, cuyo trazado sería paralelo al nuevo cauce con nuevos accesos viarios para el tráfico rodado y mejoras en los ya existentes.

Otra de las oportunidades que traería la construcción del nuevo cauce era la separación del puerto y la desembocadura del río, por lo que posibilitaría la ampliación de este, además de mejorar sus conexiones ferroviarias y viarias. También se proyectó un nuevo sistema de colectores que vertería las aguas pluviales y residuales al nuevo cauce.

En cuanto al desarrollo urbanístico, al desaparecer de manera definitiva la barrera natural que suponía el cauce histórico, el casco urbano se propagaría por el margen izquierdo, estableciendo una extensa zona habitada, ya que por el sur estaría limitado por el nuevo cauce. Las claves por las que se decide dicha orientación en el ensanche de la ciudad las vuelve a dar Rincón de Arellano cuando afirma que “el futuro desarrollo de Valencia debe ser hacia el oeste y noroeste, donde los terrenos son más baratos, más sanos y por la pendiente, no existirá jamás el problema del alcantarillado” (LLOPIS, 2010, 69).

La inversión del proyecto vino programada en la ley relativa al Plan Sur de Valencia que ascendía a 2.000 millones de pesetas (12 millones de euros). Se estableció que el 75% de la financiación correría a cargo del Estado, el 20% correspondería al Ayuntamiento y el 5% restante se haría cargo la Diputación. Para conseguir la financiación se elaboró un plan de recursos especiales en la ciudad, que supuso la imposición de tasas y gravar algunos impuestos, entre los que se encontraban arbitrios sobre bienes inmuebles, la electricidad, el gas o el teléfono, así como el aparcamiento de vehículos o estancias en hoteles y consumiciones. Sin embargo, uno de los más conocidos fue el recargo de 25 céntimos de peseta por cada carta de correos, que

significó que en Valencia la correspondencia fuera más cara que en resto de España. Esta imposición duró veintidós años, desde el 15 de enero de 1963 que apareció el primer sello, hasta el 24 de enero de 1984 que se emitió el último.

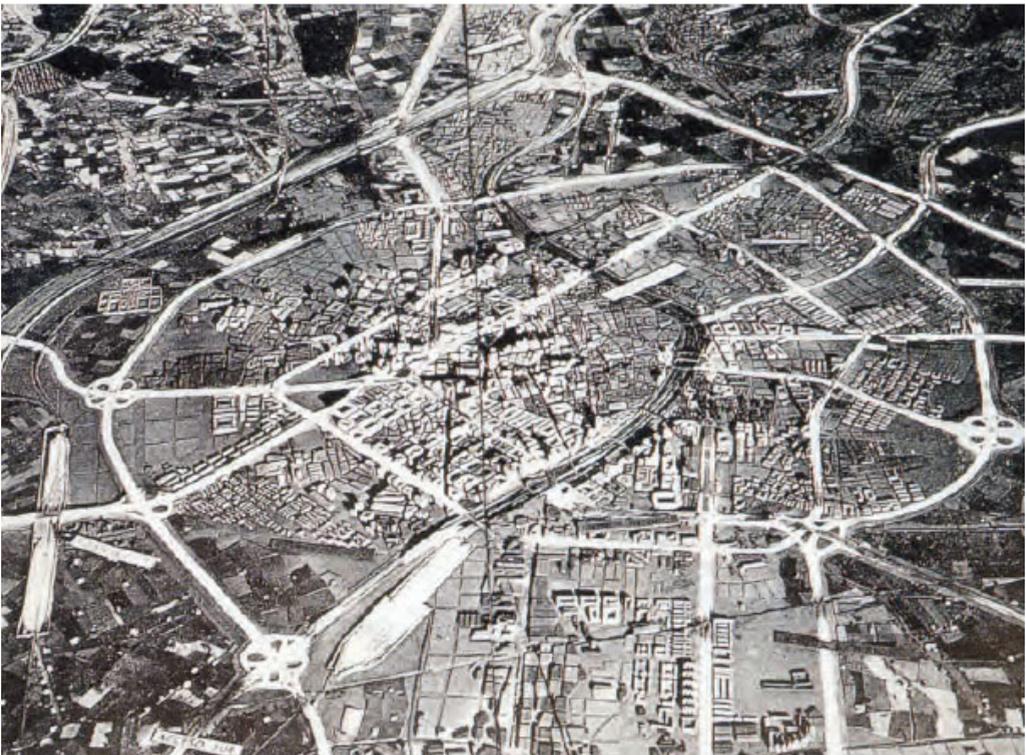
El colector sur, que era como se conocía técnicamente al nuevo cauce del Turia, fue inaugurado el 19 de enero de 1972 a pesar de no estar terminada la red de colectores. Esto supuso que se mantuviera durante un tiempo un pequeño canal de estiaje por el viejo cauce.

Tan solo habían pasado unos meses desde la inauguración del nuevo corredor del Turia, cuando el 18 de junio de 1972, una importante tormenta sobre la provincia de Valencia causaría la primera crecida del río que lo llenó de orilla a orilla.

Al tiempo que se desarrollaban los diferentes proyectos alrededor del nuevo cauce, también lo hacían los que contemplaban la

Maqueta del Plan Sur, donde puede observarse la autovía de Madrid adentrándose por el viejo cauce del río y que se prolonga hasta llegar a la zona del Puerto.

(VIRGIL, 2012, 302)



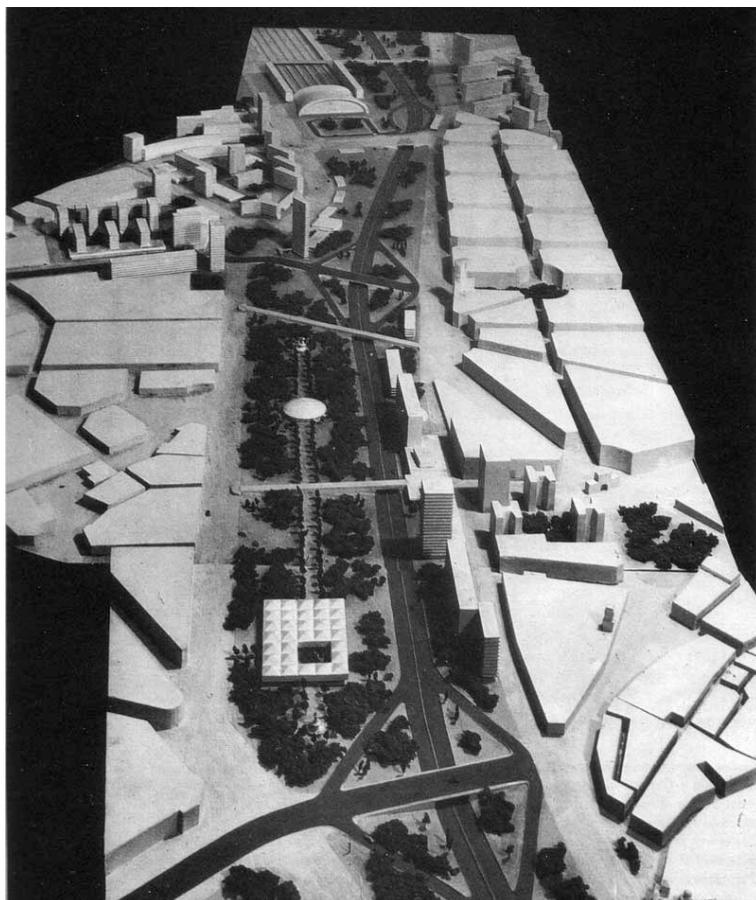
transformación y usos de los terrenos que abandonaba el Turia. Como comentábamos anteriormente, los sucesivos planes locales que fueron desarrollándose en la ciudad, tuvieron que ir modificándose y adaptándose a la nueva condición. El *Plan General de Ordenación Urbana de Valencia y su Comarca*²¹ de 1966, vino a sustituir al del año 1946, y recogería los cambios oportunos para adecuarse a las directrices del Plan Sur. El nuevo plan se caracterizó por “la enorme propuesta viaria y la gran extensión de suelo clasificado como urbano y urbanizable” (BURRIEL, 2009, 150) con el fin de dar respuesta a la fuerte demanda de terreno para vivienda y actividades económicas.

Unos años antes de la aprobación del nuevo plan de ordenación, en 1959, Rincón de Arellano ya dio algunas señales de por dónde podía ir el uso de estos terrenos desecados al anunciar que el

21. Información y datos extraídos de:

BURRIEL, E. (2009). “Planificación urbanística y ciudad” en *La ciudad de Valencia. Geografía y arte*. Tomo 2. Facultat de Geografia i Història, Universitat de València. Valencia, pp 144-170.

LLOPIS, A. (2010). “El Jardín del Turia: otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes” en *Valencia, Historia de la Ciudad VI, Proyecto y complejidad*. UV. Valencia, pp 274-289.



Fotografía de detalle de uno de los tramos de la maqueta realizada en 1958 para dar a conocer el Plan de ordenación proyectado para el antiguo cauce del Turia por la Solución Sur. (LLOPIS, 2009, 281)

“cauce abandonado del río permitirá su transformación en una autopista de cota inferior de la ciudad y, por tanto, extraña a los conflictos urbanos de la misma”. (RINCÓN, 1959, 161).

El antiguo lecho del Turia se convertiría en la gran vía de conexión entre la autopista de Castilla, Madrid-Valencia que transcurriría de oeste a este y la del Mediterráneo, que cruzaría la ciudad de norte a sur, pasando por los poblados marítimos y sobrevolando el puerto. Además, la autopista del interior del cauce estaría dotada de las conexiones necesarias a la red viaria de la ciudad. Dichos enlaces, como pueden verse en los planos, parecen hacer un esfuerzo por encajar en el entramado del casco histórico, llegando incluso a rodear uno de estos las Torres de Serranos que Llopis califica como “el aislamiento y la inmisericorde desfiguración de la Puerta de Serranos” (2010, 281).



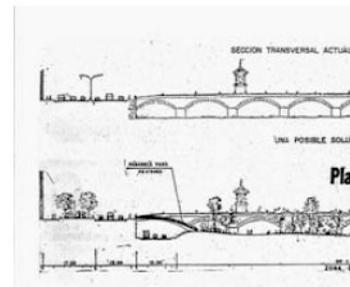
Proyecto de autopistas para el interior del viejo cauce del Turia proyectadas entre 1966 y 1969. *La Gaceta Ilustrada*. Madrid. Septiembre de 1968. (LLOPIS, 2009, 282)

Respecto a las infraestructuras ferroviarias, se contemplaba la construcción de una nueva estación de ferrocarril en el interior del viejo cauce con sus correspondientes tramos finales de vía en las proximidades del puente del Ángel Custodio. Respecto a los trenes de vía estrecha (FEVE) conocidos popularmente como *trenet*, se propone la ejecución de una nueva línea que iría paralela a los pretilos del viejo cauce, que llegaría hasta los poblados marítimos. En definitiva, el proyecto tenía como uno de los objetivos principales el máximo aprovechamiento del viejo cauce para el desarrollo de infraestructuras.



La imagen muestra un detalle de los planos realizados de las autopistas que recorren el interior del viejo cauce. En ella puede observarse las Torres de Serranos rodeadas por un enlace viario. (PÉREZ, 2007, 166)

En 1971, con las obras del nuevo cauce del Turia cercanas a su conclusión, fue momento de replantearse el destino del viejo que en aquel entonces era propiedad del Estado, no teniendo potestad el Ayuntamiento sobre el mismo. En aquellos tiempos ya comenzaban a oírse algunas opiniones que se oponían a convertirlo en un corredor de asfalto y aun así, un año más tarde, en 1972 el ministro de Obras Públicas Fernández de la Mora, aunque desestima el trazado de la autovía, confirma que sí lo harían vías de comunicación para la circulación de vehículos que distribuirían el tráfico urbano. Sin embargo, las declaraciones del



22. Publicado en *Blanco y Negro*, 7/07/1973, Madrid, p 61.
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1973/07/07/061.html>>
[Consulta: 23/06/2015]

ministro no hicieron más que dar fuerzas a las voces opositoras al proyecto y algunos sectores de la ciudadanía comenzaron a organizarse, surgiendo los primeros grupos que piden la conversión de dicho espacio en una zona verde. Poco a poco fueron sumándose organismos como colegios profesionales, asociaciones vecinales y culturales entre otras, que para mostrar su disconformidad organizaron una serie de actividades lúdico-festivas en el mismo cauce.

Durante los meses siguientes el Gobierno siguió adelante con el proyecto incluido dentro del plan nacional de autopistas, haciendo oídos sordos a la negativa ciudadana. Sin embargo, la suerte del cauce cambia cuando un 28 de junio de 1973, en una visita a Valencia del ministro Fernández de la Mora anuncia:

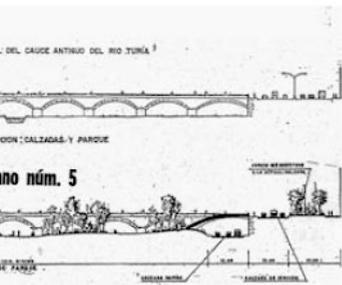
Es de justicia que los valencianos tengan ahora pleno derecho a decidir el futuro del viejo cauce del río Turia, por la misma razón que les fue impuesto en su día el deber de costear, con su dinero, la obra pública del desvío. ¿Quién será capaz de interpretar los deseos y las necesidades de los interesados mejor que ellos mismos? (...) Si los valencianos desean que el cauce del Turia sea zona verde, será zona verde: el gobierno hará lo que quieran los usuarios (...). Las obras públicas han de hacerse con el consentimiento de sus destinatarios.²²

Propuesta del Estudio Integral de Transporte. Secciones transversales del cauce viejo. En el plano puede verse una vía para el transporte pesado en cada uno de los ojos externos del puente desde donde bajan unas pasarelas a la zona ajardinada situada al centro. (LLOPIS, 2010, 283)

A pesar del anuncio del ministro, en noviembre del mismo año se publica en el diario *Levante* una propuesta incluida en el Estudio Integral de Transporte, en el que se proyecta un corredor de vías urbanas paralelas al cauce adosadas a los muros y en la parte central un parque de 80 a 100 m de ancho.

(...) se proyectan en ambos márgenes y junto a los pretiles dos tipos de calzadas, una superior de servicio urbano y otra inferior de uso metropolitano, dejando en el centro “zona de parque” accesible para peatones mediante pasarelas (LLOPIS, 2010, 282).

A pesar de la nueva propuesta, que disminuía considerablemente la superficie ocupada por el asfalto y respetaba un corredor central ajardinado, en la sociedad valenciana se había establecido con fuerza el deseo de un parque urbano, que se popularizó con el lema “*El llit del Túria es nostre i el volem verd*”.



3.3 Una conquista ciudadana.

En la década de 1970, Valencia se encontraba inmersa en un proceso de transformación a consecuencia de varios proyectos de ordenación y reformas urbanas. La ciudad padecía históricamente de un déficit de espacios verdes²³. En el año 1903 contaba con 1,18 m² por habitante y los sucesivos ensanches urbanos realizados a lo largo del siglo XX, no contemplaban como una necesidad ciudadana los espacios libres para el disfrute y esparcimiento de sus habitantes. Esta forma de desarrollo urbanístico ocasionó, que en la década de 1970 la proporción de zonas verdes urbanas se contrajera hasta los 0,69 m² por habitante.

Con este arduo panorama, la adecuación al Plan Sur de los diversos proyectos urbanos no ayudaba a mejorar las expectativas de aumentar dichos espacios verdes. Uno de los más polémicos y que generó una gran movilización ciudadana fue el *Plan parcial de Ordenación de la Devesa del Saler*²⁴ de 1965, que tenía la intención de crear un complejo turístico ante el auge del turismo internacional. El proyecto amenazaba la existencia en un futuro de dicho espacio natural que empezaba a verse ya afectado con las primeras intervenciones. Pero las protestas ciudadanas y el posicionamiento de algunos medios de comunicación consiguieron que en 1978 se paralizara. Esto fue posible, en parte, a una creciente sensibilización ecológica desconocida hasta el momento en Valencia y que originaron los primeros movimientos ecologistas en la ciudad.

Paralelas a las protestas por la defensa del Saler se sucedieron las oposiciones ciudadanas²⁵ contra los planes institucionales de construir la autopista en el cauce histórico del Turia. El sentir fue general, y vino de la gran parte los sectores de la sociedad valenciana que compartían la ilusión por convertir estos terrenos urbanos en un espacio verde para el ocio y el esparcimiento de los ciudadanos.

La prensa valenciana de la época se implicó en el asunto, y uno de los periódicos que tomó partida en la iniciativa ciudadana fue el diario *Las provincias*²⁶. Su directora y periodista María Consuelo Reyna orquestó las campañas contra la polémica urbanización del Saler y la construcción de las vías de tráfico rodado por el

23. Documento Técnico Complementario del Plan Especial de Reforma Interior del viejo cauce del río Turia. Volumen-I. Memoria General. Empresa Auxiliar de la Industria, S.A. Ayuntamiento de Valencia. Octubre, 1984.

24. BURRIEL, E. (2009). "Planificación urbanística y ciudad" en *La ciudad de Valencia. Geografía y arte*. Tomo 2. Facultat de Geografia i Història, Universitat de València. Valencia, pp 144-170.

25. Información extraída:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. Valencia, pp 296-330.

26. MATEU, A. y DOMÍNGUEZ, M. (2011) "*Las provincias i l'inici de l'ecologisme valencià*". Les columnes de María Consuelo Reyna sobre El Saler i el llit del riu Túria" en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* 44, Universitat de València. Valencia, pp 49-60.

interior del viejo cauce del Turia. Para esta última, impulsó desde el diario una campaña que tenía como objetivo conseguir para el pueblo la soberanía sobre el futuro de este espacio fluvial. Se convocó un concurso periodístico titulado: *Significación y futuro del viejo cauce del Turia*. Del 8 de abril al 11 de mayo de 1973 se pudieron leer en *Las provincias* los textos seleccionados. Se publicaron un total de nueve propuestas de las cuales solo una defendió la construcción de una carretera, mientras que el resto reivindicó el cauce como espacio verde. El concurso motivó a varios ciudadanos que vieron con esta iniciativa la oportunidad de expresar su opinión desde la sección de cartas al director y que se publicaron hasta 1974. En uno de sus artículos Reyna escribe:

Gracias al concurso sobre ‘El viejo cauce del Turia’, se ha puesto de manifiesto que la Valencia popular, no la Valencia oficial, exige que el viejo cauce sea destinado a los jardines (MATEU y DOMINGUEZ, 2011, 55).

En el año 1974, se publica un informe colectivo dirigido por el sociólogo Mario Gaviria titulado, *Ni desarrollo regional, ni ordenación del territorio: el caso valenciano*. En el documento se alerta de los posibles problemas que se derivarían ante la aplicación de los planes de desarrollo para la ciudad:

En este libro casi no se encuentran soluciones, sino solo problemas. Pero hay respuestas. Ofrecemos una: el proyecto de un parque en el Viejo cauce del Río Turia. Un símbolo (GAVIRIA, 1974, 12).

La propuesta de parque a la que hace referencia Gaviria está realizada por un grupo de jóvenes arquitectos que agrupados bajo el nombre de Vetges Tu, tiene como objetivos “dotar a la ciudad de un espacio público de libre acceso, eliminar la agresividad del medio ambiente y revalorizar la imagen histórica de la ciudad” (LLOPIS, 2010, 69)

En marzo de 1975, el Pleno Municipal solicita al Gobierno Central la revisión del Plan Sur de Valencia para que se declare zona verde el viejo cauce del Turia (VIRGIL, 2012, 319). Tan solo un mes



más tarde, durante la celebración de la Fiesta de la Pascua, los ciudadanos toman el cauce como acto de reivindicación popular. (*Ibidem*, 320).

Ese mismo año, el ingeniero Luis Merelo presenta una singular propuesta para el viejo cauce que no pasa inadvertida entre las planteadas hasta el momento por su carácter algo excéntrico. El anteproyecto se publica en el libro titulado *Valencia hacia el mañana*, con el patrocinio del Colegio de Ingenieros Industriales. La propuesta pretendía dar solución definitiva y global a la barrera de pasos a nivel ferroviarios que cercaban Valencia. Para ello propone la construcción de un tren vertebrado aéreo de Goicoechea. En lo que respecta al viejo cauce, el proyecto preveía un trazado de este tipo de ferrocarril que discurre paralelo a cada uno de los pretiles. El trayecto abarcaría desde el aeropuerto hasta el puerto, convirtiendo el cauce histórico en el espacio que permitiría conectar y acercar Valencia al mar. El arquitecto Amando Llopis describe de la siguiente manera el diseño de Merelo para el viejo cauce:

Entre la desembocadura y el puente de Aragón, se convierte en recinto navegable para usos deportivos y portuarios, mientras que el tramo inicial se acondiciona

Cartel que acompañaba el anexo del libro-informe *Ni desarrollo regional, ni ordenación del territorio: el caso valenciano*. Archivo Vetges Tu i Mediterrània. (SORRIBES, 2007, 24)

como parque forestal de uso exclusivamente peatonal, terraplenando la sección transversal para adquirir forma de talud natural y dejando en la parte central un curso constante de agua con canal de drenaje en su fondo (2010, 285).

La propuesta de *Valencia hacia el mañana* era el resultado de un trabajo minucioso y bien fundamentado, que está complementado con una serie de imágenes novedosas para la estética que

En el dibujo se muestran los nuevos usos que el ingeniero diseña para el interior del viejo cauce del río. El puente histórico que se ve al fondo es el Puente del Mar. (LLOPIS, 2009, 284)



En la imagen puede verse el tren vertebrado propuesto por Luis Merelo que transcurriría por ambos pretiles y pretendía unir el aeropuerto con el puerto. (LLOPIS, 2009, 284)



suelen tener este tipo de documentos tan técnicos. Los dibujos recrean los escenarios del proyecto con grafismos simples, que representan formas esquemáticas y un uso estratégico del color a tintas planas que remarca las ideas del proyecto.

En octubre de 1976 se crea la comisión Pro-cauce que integra un colectivo de profesionales, representantes del Movimiento Vecinal y de diversas entidades entre otros. Este colectivo ciudadano comienza una actividad muy intensa organizando conferencias, mesas redondas, etc. donde debaten abiertamente sobre la polémica. Defienden la conversión del cauce histórico en zona verde, obteniendo el apoyo de la prensa local que juega un papel importante en aquellas reivindicaciones ciudadanas que hacen popular el eslogan: *El Llit del Turia és nostre i el volem verd.*

Ante tal presión ciudadana y mediática, y recién entrada la democracia en España, la suerte del viejo cauce comenzó a cambiar definitivamente. Así pues, con el fin de que Valencia pudiera hacer cumplir el deseo de sus ciudadanos, el 1 de diciembre de 1976, el rey don Juan Carlos cede gratuitamente los terrenos al Consistorio valenciano mediante la firma del *Real Decreto 2763/1976*²⁷ por el que se ceden gratuitamente al Ayuntamiento de Valencia terrenos procedentes del antiguo cauce del río Turia, con una extensión de 1.193.217,50 metros cuadrados, sitas en el expresado término municipal para ser destinados a red viaria urbana y a parques públicos. Se cumplió así con un requisito imprescindible para que Valencia pudiera materializar las reivindicaciones ciudadanas.

Pocos meses después, en abril 1977, una empresa especializada en el tratamiento del paisaje llamada Tecpay²⁸ (Técnicas del Paisaje, S.A.), presenta de forma desinteresada y por su cuenta un proyecto bajo el título, *Aprovechamiento del antiguo cauce del Turia.*

Tres fueron los temas considerados como prioritarios: el hombre, el árbol y el agua. El hombre porque está sufriendo una existencia alejada de la naturaleza sin áreas de recreo y expansión. El árbol porque es el ser fundamental de la zona verde, el que le da la vida y también le facilita pulmón indispensable para combatir



Lema que utilizaron los grupos de reivindicación popular desde 1976. (LLOPIS, 2010, 283)

27. <<http://www.boe.es/boe/dias/1976/12/02/pdfs/A24025-24026.pdf>> [Consulta: 20/06/2015]

28. Información y datos extraídos de:

LLOPIS, A. (2010). "El Jardín del Turia: otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes" en *Valencia, Historia de la Ciudad VI, Proyecto y complejidad*. UV. Valencia, pp 274-289.



la tremenda polución que va asolando las ciudades. Y el agua como razón de ser del cauce (LLOPIS, 2010, 71).

El proyecto divide el cauce en tres sectores que siguiendo el orden de oeste a este: el primero contiene espacios forestales y zonas deportivas, el central sería un parque público y el último, más próximo al mar, combina los espacios verdes y zonas lúdicas con deportivas y destinadas a usos náuticos. Amando Llopis define el trabajo de “atractivo e irónico”, donde los fotomontajes que acompañan el proyecto muestran una falta de unidad y coherencia, “asimilable a un parque temático lineal, (...) ajeno a todo lugar y a toda consideración histórica” (2010, 285).

Ante tanta ilusión manifestada por buena parte de la sociedad valenciana para que el destino del cauce histórico fuera el que los ciudadanos anhelaban, los deseos se fueron concretando en toda una serie de ideas, proyectos y visiones de las que algunos de ellos, al menos los más relevantes, hemos analizado en este apartado. Sin embargo, ninguna de estas propuestas llegó a estar considerada como deseable o viable por las instituciones municipales.



Imagen del viejo cauce en la zona de Serranos, donde puede verse las plantaciones populares de árboles entre los Puentes de San José y Serranos, realizadas en la década de los setenta y principios de los ochenta. Foto portfolio en: www.ricardobofill.es/



Capítulo 4

Los puentes históricos de Valencia.



En el siguiente capítulo presentaremos los cinco puentes históricos sobre el río Turia en Valencia, donde además de hacer un estudio sobre la historiografía de cada uno de ellos y su descripción, realizaremos un análisis detallado sobre las esculturas que se han erigido sobre los mismos y que algunas de estas, todavía permanecen en el lugar.

La presentación de los puentes la haremos según el orden de su situación en el viejo cauce siguiendo el antiguo recorrido de las aguas del río, es decir de oeste a este, quedando de la siguiente manera:

Puente de San José o *Pont Nou*.

Puente de Serranos o *de al-Qantara*.

Puente de la Trinidad o *dels Catalans*.

Puente del Real o *del Temple*.

Puente del Mar o *del Remei*.

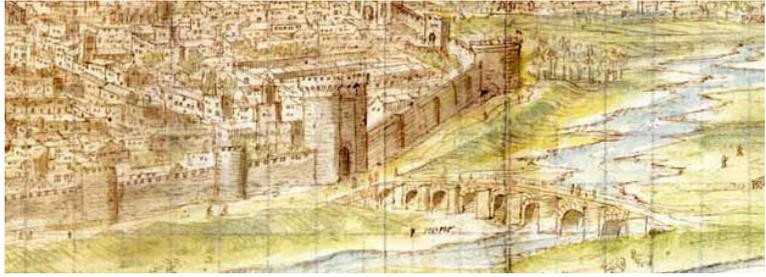
4.1 El Puente de San José.

De los cinco puentes llamados históricos, el Puente de San José es el último construido en piedra de sillería “proyectada y ejecutada bajo las directrices marcadas por la *Junta de Murs i Valls*” (MELIÓ, 1991, 83). Se encontraba frente al desaparecido *Portal Nou*, razón por la que también es conocido como *Pont Nou*. De los puentes históricos de Valencia, es el situado más al oeste del cauce, justamente donde el río se curva cambiando su dirección en un ángulo casi recto. También fue conocido como *Puente nuevo de la reina Zaida*, al estar próximo al *Pla de la Saïdia*, lugar donde en la época musulmana se encontraba el *palacio de la Saïdia*, una casa de campo y zona de recreo del rey musulmán de Valencia *Abú Zayd* (GARÍN, 1983, 93). Por aquel entonces, el puente era el acceso a la ciudad por el camino de Sagunto, de localidades como Burjassot y Lliria, además de los arrabales de Marxalenes, Tendeles y Campanar, situados a la orilla izquierda del río (BERTOMEU, 1986, vol. 1, pp 160-165).

Como ocurre con los otros puentes históricos y que veremos conforme vayamos presentándolos, es poca la información concreta que se tiene sobre sus orígenes. Por una parte disponemos de las fuentes escritas que nos aportan datos sobre las descripciones de las avenidas del Turia y los daños que ocasionaron a la infraestructura, dándonos de esta forma detalles de la misma. En estas anotaciones se encuentran los pagos de honorarios registrados en los libros de la *Fabrica de Murs i Valls* y la *Fabrica Nova del Riu* referidos a dicho puente, que han sido analizados por diversos historiadores y a los que nos referiremos a alguno de ellos a lo largo del presente capítulo. Por otro lado está la documentación gráfica realizada por los dibujantes respecto al *Pont Nou*, y que es más escasa que la existente del resto de puentes históricos. La razón apunta a su poca importancia dentro de la red de comunicación y a su escaso interés a la hora de representar la ciudad desde la perspectiva de este puente, posiblemente por situarse en uno de los extremos de la ciudad (RODRIGO, 2011, 166).

Las primeras noticias que se tienen sobre el *Pont Nou*, Meliό apunta a que se remontan al año 1383 cuando por aquel entonces “no fue más que un rudimentario y endeble puentecillo de madera y piedra”, conocido popularmente como *palanca del Cremador*

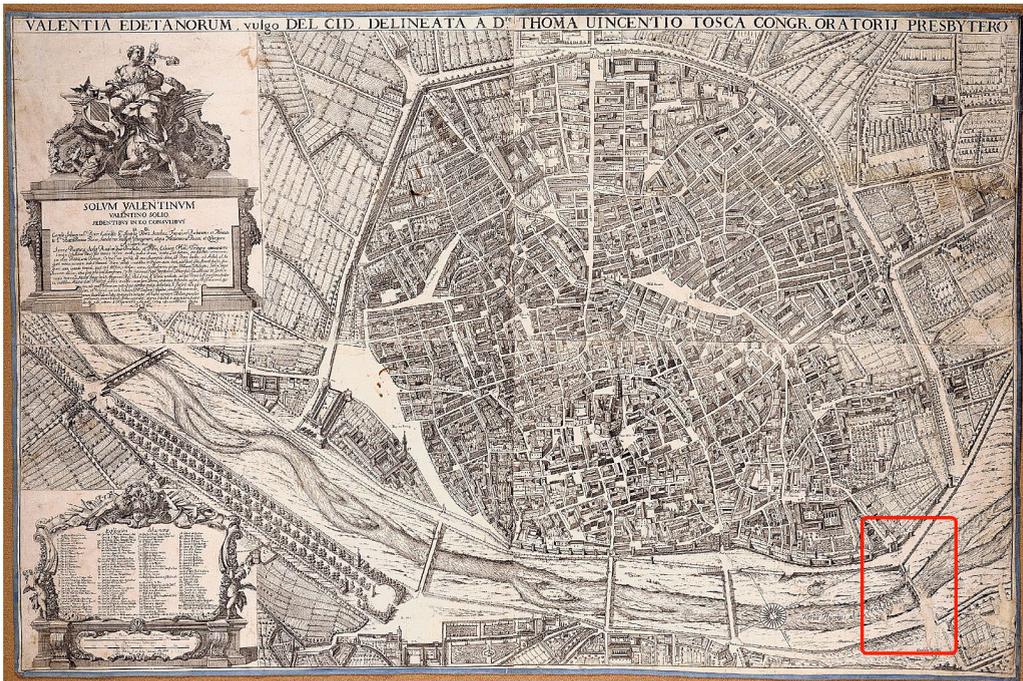
Detalle con el Puente de San José del croquis preliminar de *Vista de la ciudad de Valencia* de A. Wijngaerde, 1563. Österreichische Nationalbibliothek.



(1991, 84). Tal apelativo se explica porque en ese tramo del río se ubicaba la zona del cremador de la Inquisición.

Situación del Puente de San José en el plano de la ciudad de Valencia delineado por el P. Tomás Vicente Tosca en 1703. Archivo Municipal de Valencia.

De igual manera que el resto de los puentes históricos, al Puente de San José se le ha dado también el apelativo de los conventos ubicados en sus inmediaciones. Así pues, fue llamado *Puente del Monasterio de la Zaida o de Gratia Dei*, siendo este fundado por Teresa Gil de Vidaure, tercera mujer de don Jaime I que murió monja en dicho lugar años más tarde. Actualmente este monasterio no existe, quedando solo la referencia de la calle *Pla de la Saïdia* (GARÍN, 1983, 94). Mientras que el actual



nombre de Puente de San José, le viene dado por encontrarse en las inmediaciones del convento de las Carmelitas de San José construido en el año 1609 junto al *Portal Nou* en la orilla derecha del río.

Como se ha comentado anteriormente, y al igual que el resto de los puentes históricos, el de San José comenzó siendo una pasarela de madera de tipo palanca, que tuvo “escaso valor estratégico en la red vial de Valencia en la Valencia medieval” (MELIÓ, 1991, 84). Esta infraestructura fue víctima de las avenidas del Turia en 1487, 1500, 1517 y 1589, provocando graves destrozos en la estructura, tanto parcial como completamente y que pueden consultarse en el estudio sobre los puentes del río de Valencia realizado por Bertomeu (1986, vol. 1, 160-165).

La decisión de construir el puente completamente de piedra llegó en 1603, cuando la *Junta de Murs i Valls* convoca una comisión con el fin de dictaminar cuántas arcadas eran necesarias para prolongar y completar el trazado del puente. Uno años antes, en 1591 se llevó a cabo un proyecto que “se limitó a la construcción de dos arcadas en ambos márgenes del río” (MELIÓ, 1991, 84), de ahí tal petición de la institución municipal.

El Puente de San José “quedó levantado sobre trece arcos escarzanos, más estrechos, de luz, que los de otros puentes” (GARÍN, 1983, 94). Todo el proyecto y construcción fue marcado y supervisado por la *Junta de Murs i Valls*, llevándose a cabo entre 1604 y 1607, año en el que finalizan según reza en la inscripción de una de las lápidas que se colocó en puente posteriormente²⁹.

A diferencia de otros puentes como el de la Trinidad, el del Mar o del Real, el proyecto del *Pont Nou* no consideró dotar en su momento al mismo de casilicios, o al menos no se conoce documentación que afirme lo contrario. Sin embargo, el puente se dotó con dos peanas ubicadas a cada lado, “situadas entre los arcos tercero y cuarto del puente, donde originalmente se habían asentado dos cruces” (GIL, 2000, 46), y que pueden apreciarse en el plano de Mancelli sobre la ciudad de Valencia de 1608.

Parece ser que el puente mantuvo esta imagen durante ochenta y siete años, hasta que en 1691, la *Junta de la Fabrica Nova del Riu* decide encargar al prestigioso escultor genovés,

29. Según Rodrigo (2011, 170 y 171) existen dudas sobre el año en el que se concluyeron las obras del *Pont Nou*. La incertidumbre viene dada por la disparidad de fechas entre las dos lápidas que se colocaron debajo de cada una de las esculturas de los santos que se erigieron años más tarde en el puente. En la inscripción que figuraba bajo la imagen de Santo Tomás de Villanueva reza el año 1607, mientras que en la que estaba a los pies de San Luis Beltrán aparece el año 1608. La transcripción de la traducción de las inscripciones puede leerse en RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que configuran el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XIX*. UPV, p 170.

Giacomo Antonio Ponzanelli (CARRERES, 1935, 81), dos figuras para colocarlas en el puente (*ibidem*, 77). Como hemos visto en el estudio de los puentes del Real y de la Trinitat, no era la primera vez que se encomendaba a escultores genoveses obras que pasarían a formar parte del ornamento escultórico de los puentes del río Turia.

La primera imagen que se realizó corresponde a San Luís Beltrán, fraile dominico nacido en Valencia y misionero en América. Fue colocada un 16 de febrero de 1694, erigiéndose sobre el pedestal construido al efecto en el lado oeste del puente (*ibidem*, 77 y 78).

A mediados del mismo año, llegó a Valencia la segunda imagen dedicada a Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia. Según cuenta Carreres, cuando fue a colocarse la imagen en septiembre de 1694, los jurados cayeron entonces en la cuenta de que la escultura de San Luís estaba mal colocada, por lo que fue preciso cambiar la imagen a la peana que miraba al este, para colocar enfrente la de Santo Tomás de Villanueva (*ibidem*, 80). Sin embargo, Rodrigo afirma al respecto que la permuta se debió a un defecto en el pedestal de Santo Tomás, y esto provocó una alteración del orden jerárquico establecido (2011, 174).

Imagen izquierda:
Detalle del plano de la ciudad de Valencia realizado por Mancelli en 1608, donde puede apreciarse las cruces del puente sobre los pedestales.

Imagen derecha:
Grabado del Portal Nou desde el puente homónimo, donde puede apreciarse las esculturas de Santo Tomás de Villanueva y San Luis Beltrán, obras del escultor Giacomo A. Ponzanelli. (SANCHÍS, 2007, 140)



En el análisis de Carreres sobre los casilicios apunta que en las anotaciones existentes en los libros de la *Junta de la Fabrica Nova del Riu* que hacen mención a la supervisión realizada por los ilustres peritos, declararon que el valor de aquellas obras escultóricas excedía en perfección a lo convenido. Por esta razón se decidió pagar al artista un plus como mejora en virtud del dictamen de los peritos (*ibidem*, 81).

Tres siglos más tarde de la construcción del *Pont Nou*, su anchura se quedó escasa ante el incremento de tráfico que soportaba, sobre todo, por los vehículos que accedían a la ciudad procedentes de las poblaciones de la huerta. A consecuencia de esto, en 1906 se proyectaron en el puente dos pasarelas metálicas voladas que se apoyaban sobre los tajamares por donde se desviaría a los viandantes, dejando así la totalidad de la anchura del puente para el tráfico rodado. Este ensanche no llegó a realizarse a pesar de que el Ayuntamiento asigna una cantidad de dinero para la ejecución de las obras (RODRIGO, 2011, 181).

Lo que sí es cierto, es que el proyecto de las pasarelas voladas finalmente acabó siendo sustituido por otro no menos polémico. El nuevo diseño para el ensanche del puente consistió en construir una segunda arcada a modo de cornisa superpuesta a la antigua. Sobre los pretilos del puente se colocó una barandilla metálica que recibió críticas de buena parte de la opinión pública, principalmente por dos razones: la primera por romper con la armonía de un puente construido en su totalidad de sillería y la segunda, por no quedar integrado y desdecirse de la estética del resto de los puentes históricos. Aguilar en su estudio sobre el puente de Aragón afirma que su autor Monfort:

propone –en el puente de Aragón– una barandilla de hormigón o piedra artificial (...) evitando así las barandillas metálicas, criticando a su vez las barandillas que habían sido colocadas sobre el Puente de San José al practicarle el ensanche de la calzada. (2008, 201).

Finalmente, en 1949, el consistorio reemplaza la barandilla metálica por otra de piedra. Las diversas actuaciones llevadas a cabo para ensanchar el *Pont Nou* no es bien considerado por algunos expertos, como Bertomeu, al afirmar que la solución llevada a cabo deja mucho que desear (1986, Vol. 3, 178).

A consecuencia de las obras de ampliación del puente, las imágenes de Santo Tomás de Villanueva y San Luís Beltrán fueron trasladadas al Museo de Bellas Artes junto con las tablas que se hallaban en sus respectivos pedestales. El proyecto de ensanche no contempló la recolocación de las imágenes de Santo Tomás

de Villanueva y San Luís Beltrán que nunca volvieron a lucir en el lugar para el que fueron creadas. Después de una serie de peripecias en su almacenamiento por diferentes estancias municipales, y de pasar por la Escuela de Bellas Artes, en el año 1947, se colocaron finalmente en el Puente de la Trinidad donde continúan hasta hoy en día.

En 1951, a petición de la Junta Fallera de Valencia que quiso honrar a San José, patrón de la ciudad de Valencia y del gremio, se encargó al escultor valenciano Salvador Octavio Vicent, que de forma ocasional fue también artista fallero, la imagen de San José obrero para que fuera colocada en el *Pont Nou*. Según Gil, era una manera de “prolongar la tradición de poner esculturas en los puentes como se había hecho en los siglos anteriores” (2000, 47). La talla representa al Santo José que contempla a un niño sentado en un banco de carpintero en actitud de golpear una gubia que lleva en una de las manos. La colocación de la imagen de San José en el *Pont Nou* ha contribuido a que hoy en día sea conocido también como Puente de San José, además de como se dijo anteriormente se encontrase junto al antiguo convento de Carmelitas de San José.

Descripción del Puente de San José.

30. Datos extraídos de:

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Vol. 1, pp 160-165 y vol. 2, pp 5 y 6.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI*. Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral septiembre 2011. Valencia, pp 187-188.

El *Pont Nou*³⁰ o de San José es una obra de sillería de perfecto aparejamiento y buena talla, que consta de 13 arcos apuntados o escarzanos sustentados por 12 pilares. Siguiendo la estética de los otros puentes existentes en el momento de su construcción, se colocaron sobre sus pretilas como ornamento esferas talladas en piedra, además de una rampa de acceso al río en sentido de las aguas junto al pretil derecho de datación incierta.

Pero a consecuencia de las obras de ensanchamiento del puente que se realizaron a principios del siglo XX, el *Pont Nou* ve alterada su imagen significativamente. En la actualidad puede verse una segunda arcada en la parte superior de radio mayor que los arcos del puente. Con el fin de resolver los problemas técnicos surgidos por dicha ampliación, el encaje de la nueva arcada secciona la

parte superior del prisma del tajamar, dando como resultado en la línea de coronación del puente una pequeña cornisa en gola, que hace función de imposta corrida. Además, la sillería de la nueva arcada se realizó a máquina, dotándola de una escuadra perfecta y un acabado industrial en su aspecto que contrasta con la original labrada con pico fino. El choque visual y estético entre la antigua arcada y la nueva es bastante evidente cuando se observa el puente.

El barandal está compuesto por dos filas de sillería, haciendo la superior función de albardilla que se caracteriza por tener un pequeño resalte a modo de pasamanos. Además, distribuidos a lo largo del puente y a ambos lados, encontramos unos pequeños pilares que rebasan unos centímetros del pretil y que coinciden con cada pilar del puente. Sobre algunas de estas bases hay instaladas unas farolas metálicas de estilo modernista que se intercaladas en tresbolillo.

A la izquierda, *San José Obrero* obra del escultor valenciano Salvador Octavio Vicent, 1951.

Vista lateral del Puente de San José desde el interior del viejo cauce del Turia donde puede verse la estatua de San José sobre el pedestal.





Vista del Puente de San José desde arriba del viejo cauce.



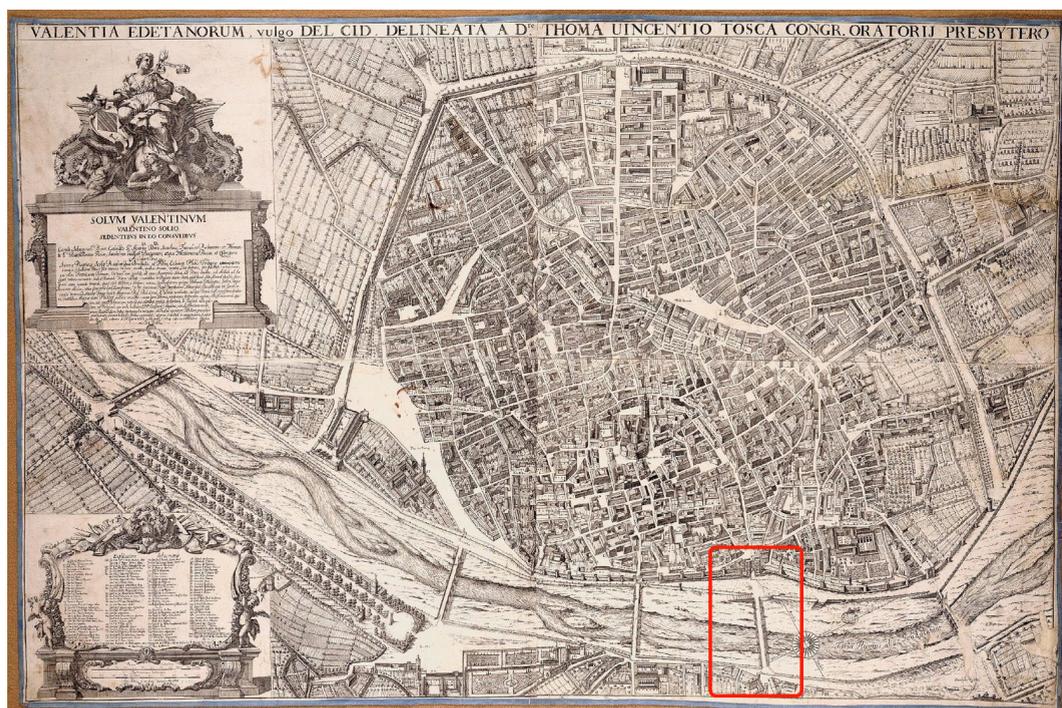
Vista frontal del Puente de San José desde el interior del viejo cauce del Turia. Puede observarse la doble arcada consecuencia del ensanche del puente llevado a cabo a principios del siglo XX.

4.2 El Puente de Serranos.

Situado en la zona de Serranos se encuentra el puente del mismo nombre. Tuvo un origen romano, aunque la construcción que existente actualmente es una obra del siglo XVI. El primitivo puente debió construirse entre los años 44 a. C. y 27 a. C. (BERTOMEU, 1986, vol. I, 88). Daba acceso a la ciudad por uno de sus portales mayores y posiblemente, el nombre de Puente de Serranos es porque comunicaba según los planos antiguos, el centro de la ciudad con las tierras de la Serranía, Chelva, Villar del Arzobispo, Ademuz, Aragón, Cuenca, Toledo y el norte de España (*ídem*). Aunque como veremos, este puente tuvo en épocas anteriores otras denominaciones.

El puente romano fue el más antiguo de la ciudad, al menos construido en piedra en su totalidad, al no haber constancia de la existencia de algún otro de estas características desde la época romana hasta los tiempos del Cid (GARÍN, 1983, 88). El historiador Ambrosio Huici, en su obra *Historia musulmana de Valencia y su región*, basándose en los datos analizados del libro de *El Repartiment* de 1237-1244, escribe:

Situación del Puente de Serranos en el plano de la ciudad de Valencia delineado por el P. Tomás Vicente Tosca en 1703. Archivo Municipal de Valencia.



Por ser el único, por entonces y mucho después, de piedra; los demás... eran de madera para el cruce de las acequias y fueron muchas veces destruidos por las avenidas otoñales del río. Este puente de al-Qantara que, por excepción conservo intacto su nombre, al ser aceptado por el romance, que tenía dos torres con barbacana en uno de sus extremos y debía ser muy amplio pues el “Repartiment”, ocho años después de la conquista por don Jaime, señala obradores entre su primera puerta y la media, cerradas con llaves y cadenas. (GARÍN, 1983, 88)

Huici se refiere a esta construcción como *al-Qantara*, término de origen árabe que significa puente. Es el nombre que encontramos en las fuentes literarias más antiguas que lo mencionan, y que fueron escritas por árabes (BERTOMEU, 1986, vol. I, 88). Uno de estos documentos hace referencia a la primera riada documentada del Turia ocurrida en 1088 descrita por el historiador *Ihn al-Qardabus* en su obra *Loci de Abbadidis*, donde refiriéndose al puente afirma:

... no haber en Al-Andalus nada más perfecto que él y que lo hizo Abb al-Aziz, nieto de Almanzor, así como que no se conoce en Al-Andalus ciudad de muros más perfectos y más hermosos. (BERTOMEU, 1986, vol. I, 88)

En la cita, *Ihn al-Qardabus* da la autoría del puente a los árabes, un hecho bastante improbable para Bertomeu, que en su estudio sobre los puentes históricos de Valencia afirma saberse a ciencia cierta que “los árabes no construyeron ningún puente en España, ya que no poseían la técnica suficiente y únicamente se dedicaron a conservarlos” (*ibidem*, 88). Por las descripciones de *Ihn al-Qardabus* sobre la riada del año 1088, se sabe que el puente acabó en ruina juntamente con una torre defensiva situada en medio del mismo (GARÍN, 1983, 88). Las descripciones del cronista árabe son los únicos datos que se conocen del puente romano hasta la fecha.

Escritos posteriores a la redacción del libro de *El Repartiment*, se vuelven a dar constancia de la existencia del puente romano. Se sabe de dos documentos que hacen referencia a unas donaciones realizadas por don Bernardo Cardona en 1254 y por don Fernando

Pérez en 1262 donde se mencionan dos puentes sobre el río. El escrito referido a la aportación de Cardona dice que el donante “lega diez sueldos para la obra del puente *inferior* (el del Temple) y otros diez para el del *superior* (Serranos)” (GARÍN, 1983, 89). Hasta entonces, ningún otro documento había hecho referencia a la existencia de dos puentes que cruzaran el Turia. En las crónicas autobiográficas de don Pedro IV analizadas por Llorente encontramos una cita en la que el historiador valenciano vuelve a mencionar la existencia de dos puentes, uno superior y el otro inferior que según él, “debían ser los de Serranos y el Real, pues estos eran los únicos que había en 1348” (1980, tomo I, 543).

A lo largo de la historia, este puente ha sufrido en numerosas ocasiones la fuerza de las avenidas del Turia, provocándole graves daños que han necesitado de su reconstrucción o reparación. En el año 1348, el Consejo de la ciudad ordena la reconstrucción del Puente de Serranos y que se hiciese todo de piedra. A pesar de resistir la riada de 1357, no soporta la acontecida al año siguiente que acaba dañándolo totalmente. En 1406 y 1427, aunque en pie, queda en muy mal estado, pasando a aguantar las avenidas de 1472 y 1475. Pero una violenta avenida en 1517, vuelve a arruinar el puente junto con los del Real y el *Pont Nou*, mientras que el de la Trinidad y del Mar, aunque sufrieron daños, se mantuvieron en pie.

Un año más tarde de la devastadora riada de 1517, el 22 de junio de 1518 la *Junta Vella de Murs y Valls* acuerda que el Puente de Serranos fuese “hobrat e redificat e refet tot de pedra, de peus, voltes arquades ab grans fonaments é llit” (GARÍN, 1983, 89). Esta decisión se toma porque la anterior construcción tenía partes de argamasa. Para la reedificación del Puente de Serranos se toma como referencia el Puente de la Trinidad que al tener las arcadas más grandes y altas sería una de las razones por la cual resistió la embestida del agua en la riada de 1517. La construcción del nuevo Puente de Serranos fue dirigida por Joan Corbera y se compone de 9 arcos escarzados, escollera, tajamares y petriles. En su construcción destacan las molduras conocidas como toros o junquillos, forma adoptada con el fin de proteger los tímpanos ante los embistes de los troncos de madera que se transportaban por el río (*Ídem*). Desde entonces el Puente de Serranos ha resistido todas las riadas, incluida la de 1957.



Imagen del Puente de Serranos. *Vista de la Ciudad de Valencia*. A. Wijngaerde, 1563. Österreichische Nationalbibliothek.

Fue el primer puente que tuvo casilicio, llegando a tener incluso dos, aunque actualmente no existe ninguno. Según Carreres, en su estudio sobre *Els casilicis dels ponts del riu de Valencia*, al tiempo que se proyectó el nuevo puente en 1518, se tuvo en cuenta la realización de un ‘torrego’ donde se colocaría una lápida con la inscripción del año en el que comenzaron las obras. Pero para el historiador, dicha construcción se hizo teniendo pensada de antemano la intención de levantar, posiblemente, el primer casilicio que se edificó en un puente del río Turia en Valencia.

...“torregó” que després va servir de base per el casilici que segurament també es pensà en bastir en començar les obres, doncs s’acabà quan solsmnt havia fetes tres arcades del noy pont (CARRERES, 1935, 8 y 9).

En 2012 el Puente de Serranos se convierte en peatonal gracias a un convenio de restauración entre el Ayuntamiento de Valencia y la Universitat Politècnica de València. Las obras realizadas consistieron en la limpieza de la piedra, canalización de los servicios públicos y restitución de los elementos que faltaban. Además se restablecieron trece miradores que existían anteriormente sobre cada uno de los tajamares, se colocó un nuevo pavimento adoquinado y se restauró la rampa de carruajes que baja al cauce junto el pretil derecho.³¹

Descripción del Puente de Serranos.

El Puente de Serranos³² es una construcción de estilo gótico construido con piedra procedente de la cantera de Rocafort y los sillares presentan dimensiones diferentes, pero están bien labrados y perfilados. Tiene unas dimensiones de 159,02 m de longitud, 11,06 m de ancho y una altura entre la base y la albardilla de 8,3 m. Actualmente mantiene sus 9 arcos escarzanos de entre 14 y 15 m de luz y al disponer de un número impar de arcada, el ojo central potencia la simetría del puente. El pretil del mismo se alza poco más de un metro respecto de la calzada y está formado por dos hiladas de sillería rematada la última en forma de moldura que hace función de pasamanos.

En el lateral derecho existe una rampa de 61 metros de largo por 13 de ancho que permite el acceso al cauce. Por los vestigios que quedan en el puente, se sabe que contó además con una escalera que bajaba hasta el río en la cara de levante entre el segundo y tercer arco contando desde el margen izquierdo del cauce que fue construida en la segunda mitad del siglo XVIII. Este elemento desapareció durante la guerra de la Independencia y hasta la fecha no se ha vuelto a reponer.

31. RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI*. Valencia, Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral septiembre 2011, pp 220-222.

32. Información extraída de:

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. UPV, Tesis doctoral. Valencia, pp 88-128.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI*. Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral. Valencia, pp 223-225.



Vista frontal del Puente de Serranos desde el interior del viejo cauce del Turia.



Vista superior del Puente de Serranos peatonalizado desde 2012.

Los casilicios y estatuas del Puente de Serranos.

Como hemos comentado anteriormente, el Puente de Serranos fue el primero en el que se construye un casilicio y esto no es un hecho casual por dos razones: la primera, porque levantar una estructura de estas características necesita de una construcción firme, y de todos los puentes históricos, este es el primero en realizarse íntegramente en piedra, siendo el más antiguo de estructura totalmente sólida en la ciudad. La segunda razón tiene que ver sobre la importancia que este puente tiene como vía de acceso a Valencia, al enlazar los caminos provenientes del norte con el portal de mismo nombre, que era uno de los principales y más concurridos de la ciudad.

La primera noticia que se tiene sobre el casilicio del Puente de Serranos es del 6 de octubre de 1538, cuando los jurados de la *Junta de Murs i Valls* acuerdan la realización de una cruz que originalmente se colocaría sobre una torre existente en el mismo (GARÍN, 1983, 89). El lugar elegido por los jurados para colocar imágenes de santos y símbolos religiosos en las edificaciones más emblemáticas de la ciudad como fueron los puentes y las puertas de acceso, tenía que ver con el elevado sentimiento religioso y el poder que la Iglesia poseía en aquella época. Según el cronista Carreres Zacarés³³ no existe una tesis unitaria de las razones de la erección de la cruz sobre el puente (1929, 3). En su estudio sobre las *Cruces terminales de la ciudad de Valencia*, Carreres apunta diversas interpretaciones que los historiadores han atribuido al levantamiento de estos símbolos. Unos se decantan por la función testimonial a la memoria de un milagro sucedido en el lugar donde se encuentran las cruces, como es el caso de la del camí Reial de Xàtiva, llamada también antiguamente Creu del Milacre y que Fuster relata el episodio recogido en el libro sobre sucesos memorables valencianos³⁴. Para otros historiadores, las cruces son recuerdos de la conquista de Valencia por parte del rey Jaume I y funcionarían como testimonios del lugar donde acamparon los combatientes, como las cruces erigidas en los caminos del Grao, Moncada, Picasent y de la Conca. Otros se refieren a estas como cruces terminales, porque señalaban los lindes del término de la ciudad en los puntos de intersección con los caminos donde se encontraban, como es el caso de las cruces de lo camí de Morvedre, lo camí de Quart e lo camí de la Mar.

33. CARRERES, S. (1929). *Cruces terminales de la ciudad de Valencia*. Valencia. Tipografía Moderna.

34. *Libre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e Regne de Valencia: 1308-1644* (1930)

Fuera cual fuera la razón, pues es posible que todas las tesis comentadas tengan algo de cierto, para Carreres:

Las monumentales cruces de piedra, que, erigidas por la piedad de nuestros mayores, en los caminos que a Valencia conducen, parecen estar allí puestas para defenderla de sus enemigos, invitando a la vez a la oración y al descanso, bajo sus amorosos brazos, a los caminantes que a la misma llegan cansados y abatidos (CARRERES, 1929, 3).

Después de este inciso, volviendo al asunto de la cruz del Puente de Serranos, no existe o al menos hasta hoy se desconoce la existencia de algún dibujo o imagen que reproduzca el mencionado casilicio de la cruz. A pesar de ello, gracias a las descripciones que se recogen en los libros de la *Junta de Murs i Valls* y que Salvador Carreres analiza en su libro, conocemos los elementos que acompañaban y adornaban la cruz, los materiales con los que se construyó el conjunto escultórico, además del aspecto que tenía el edículo y los diferentes profesionales que participaron en su construcción. No obstante, el cronista valenciano afirma que este casilicio sería muy similar a los existentes actualmente en los puentes del Mar y del Real:

35. La piedra de Barcheta se utilizó en varias piezas escultóricas ubicadas en los puentes sobre el río. Por su baja calidad, muchas de ellas tuvieron que ser restauradas y algunas con el paso del tiempo han desaparecido completamente. Un ejemplo de ello, referido a la cruz sobre el Puente de Serranos, es la cita que Carreres recoge en su obra, *Els casilicis dels ponts del riu de València*, sacada de los libros de la *Fabrica Nova del Riu* que dice: "...darles de color y luisir (sic) la estatua de San Pedro Nolasco y la cruz de estuco que parezcan de mármol, por el motivo de que la piedra es floja y se va demoliendo aprisa." (CARRERES, 1935, 12 y 13).

Es bastí aquest casilici de pedra de Barxeta i tenia una forma semblant als que a hores d'ara resten, estant unides les columnes per tres barres de ferro i tot cobert per volta de pedra païmentada per damunt ab rejoletes. (1935, 9)

De los datos extraídos por Carreres sobre los apuntes escritos de los pagos realizados a los proveedores y obreros implicados en la construcción, sabemos que las obras del casilicio y de la cruz se iniciaron en diciembre de 1538 (*idem*). La cruz se labró en piedra de Barxeta, un material de baja calidad y que se deteriora fácilmente por el paso del tiempo ante los agentes climáticos³⁵. El proyecto fue obra de Joan Gilart, "*mestre imaginari*" y Joan Corbera, "*mestre de les obres de pedra de la dita Fabrica*" (*Ibidem*, 9 y 10). El cantero que ejecuta la cruz, un ángel que "*en l'aire l'adorava*" y tres infantes que coronarían las tres columnas que sostenían la "*volta*" fue Corbera. El crucifijo fue colocado en

el Puente de Serranos en 1535 (*idem*).

Pasado un tiempo desde la construcción de la cruz cubierta, a finales del siglo XVII se levanta otro casilicio enfrentado a este. Según consta en los registros de la *Fabrica Nova del Riu*, el 16 de enero de 1670 se entrega al cantero Pere Lleonart Esteve³⁶ el pago de una cantidad de dinero por la realización de una escultura dedicada a San Pedro Nolasco³⁷ que se colocó un año más tarde (*ibidem*, 11 y 12).

Durante los años sucesivos se realizan varias restauraciones y obras de mantenimiento en los casilicios del Puente de Serranos. De entre todas las obras caben destacar las realizadas durante la segunda mitad del siglo XVIII, que tienen su punto de partida en el acta hecha en 1752 por la *Junta de Murs i Valls*. Respecto al casilicio de San Pedro Nolasco, la información que aporta es muy valiosa al describir varios de los elementos que conformaban el conjunto ornamental. En dicha acta se deja constancia de que:

... el casilicio del Puente dels Serrans donde se halla colocado San Pedro Nolasco tiene rotos chapiteles, por lo que entienden precisa su reparación desde luego porque de lo contrario sin duda se experimentara la ruyna que esta amenazando” (CARRERES, 1935, 13).

Pero la reconstrucción del casilicio no se llevaría a cabo hasta un año más tarde, cuando la *Fabrica Nova del Riu* saca a subasta la obra que se adjudicó “a favor de Batiste Pons que’s compometé a fer-les per 300 lliures” (*idem*). Según Carreres, en el acta fechada a 20 de julio de 1754 del libro de la *Fabrica*, Batiste Pons no se limitó únicamente a reparar los desperfectos acordados con los jurados, sino que fue más allá de lo acordado y modificó algunos aspectos del casilicio. Pons sustituyó los azulejos de Manises de la cubierta por tejas vidriadas y además, retiró cuatro estatuas que coronaban el edículo, cambiándolas por “cuatro pirámides de piedra fuerte y sólida y de buen contorno” (*ibidem*, 15). La sustitución de las estatuas por dichos elementos geométricos no gustó a algunos miembros de la *Junta de la Fabrica*, por lo que se pidió a Bautista Pons que volviera a reponer las cuatro estatuas que coronaban el casilicio. El cantero encargado de

36. Pere Lleonart Esteve fue un ‘pedrapiquer’ perteneciente a una saga de canteros. Su padre, Tomás Lleonart era de origen milanés y realizó varios trabajos en el Palacio del Real, entre ellos la portada principal de la iglesia alta y el modelado y trazado de la escalera principal, donde su hijo Pere actuó como capataz de esta última, llegando a ostentar el cargo de maestro de cantería de las obras reales durante el último cuarto del siglo XVII.

37. San Pedro Nolasco originario de Mas de Santes Puelles (Francia) fue uno de los acompañantes de Jaume I en la conquista de la ciudad de Valencia y su Reino. Este personaje histórico, además de mercader, fue fundador de la Orden de Ntra. Sra. de la Merced que tenía como finalidad “visitar y librar a los cristianos que están en cautividad y en poder de sarracenos o de otros enemigos de nuestra Ley” Datos extraídos del portal oficial de la Orden de la Merced.

38. San Pedro Pascual nació en Valencia en 1227 en una casa contigua al Portal de la Valldigna, donde existe una placa que recuerda su nacimiento. Cuenta la leyenda, que sus padres se encomendaron a San Pedro Nolasco ante las dificultades para tener descendencia, de ahí que cuando nació su hijo le pusieron el nombre de Pedro en honor al fundador de la Orden de la Merced.

39. San Juan Gilibert Jofré, conocido también como *Pare Jofré*, nace en Valencia en 1350 y promovió el Hospital dels Innocents, el primer hospital psiquiátrico del mundo. Perteneció a la Orden de la Merced donde ejerció diversos cargos.

40. Teresa Gil de Vidaure fue la tercera esposa de Jaume I. Falleció en Valencia y fue enterrada en la casa-palacio de la Zaidia que ella misma convirtió en monasterio.

la restauración fue Jaume Molins y su trabajo consistió en limpiarlas y poner nuevas manos, pies y alas a diversas figuras que finalmente volvieron a rematar el casilicio de San Pedro Nolasco (*ídem*). Sobre la identidad de estas tallas, Carreres apunta que consistieron en un crucifijo y dos esculturas de San Vicente Ferrer y San Luis Beltrán, según queda reflejado años más tarde en un acta del 5 de octubre de 1771. En esta se recoge la retirada de las tallas que coronaron dicho casilicio por encontrarse en mal estado, instando a su restauración. Pero poco más se sabe después de su paradero, porque al mismo tiempo se encarga al escultor Josep Puchol una Madre de Dios de la Merced de la que se sabe que llegó a colocarse en el casilicio de San Pere Nolasco como consta en la misma acta de la Junta.

Carreres asegura que las esculturas que hubo hasta la desaparición de este casilicio fueron las de San Pedro Pascual³⁸, Fray Gilaberto Jofre³⁹, la reina D^a Teresa Gil de Vidaure⁴⁰ y la de Ntra. Sra. de la Merced y para ello se apoya en una cita del cronista de la ciudad Vicente Boix. No obstante, Carreres objeta la veracidad de estas afirmaciones al reconocer seguidamente que hasta el momento no se ha encontrado ninguna noticia referida a alguna de estas esculturas (*Ibidem*, 16).

Respecto al casilicio de la cruz, según consta en la declaración del acta antes mencionada del 20 de julio de 1754, Bautista Pons no llegó a realizar ninguna de las obras acordadas en el contrato para la restauración de dicho casilicio. Aunque consta que fue la propia *Fabrica Nova del Riu* la que se lo ordenó, se desconocen las razones que llevaron a tomar tal decisión, por lo que se deduce que el casilicio de la cruz no volvió a reconstruirse hasta el momento de su desaparición (*Ibidem*, 14 y 15).

En mayo de 1810, debido al asalto francés a la ciudad de Valencia durante la guerra de la Independencia se demolieron los dos casilicios del Puente de Serranos y sus barandas. La última referencia que hay al respecto en los archivos de la *Junta* tiene fecha de 25 de mayo de 1816, en el que reza: “que debe concluirse de reponer las varandas del Puente dels Serrans siguiéndolas rectas por donde estaban los casilicios de los Santos...” (*Ibidem*, 17).

En una nota manuscrita por el propio Salvador Carreres en el

ejemplar de su libro *Els casilicis dels ponts de València*⁴¹, el autor escribe que según el libro de Actas nº 237 D, en 14 de diciembre de 1822 por orden del alcalde don Manuel Santander, se sugiere la colocación en el Puente de Serranos en sustitución de los derruidos casilicis dos bustos: un bajorrelieve de Vinatea con una inscripción que deje constancia de su heroico interés por la libertad de los valencianos; el otro busto sería del general Riego y en el que también se haga constar sus hazañas (CARRERES, 1935, 17). Pero este proyecto no llegó a ejecutarse y nada más se sabe al respecto.

41. CARRERES, S. y CARRERES, F. (1935). *Els casilicis dels ponts del riu de València*. Valencia: Nueva Tipografía; p 17. Ejemplar existente en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu con signatura carreres/1805.

4.3 El Puente de la Trinidad.

Mientras que Puente de Serranos es el más antiguo de Valencia encunto a su trazado viario (que no en su fábrica), el puente de La Trinidad es el más antiguo de los puentes del río “en su obra actual” (GARÍN, 1983, 87). Sustituyó al puente de madera llamado *al-Warraq* construido en 1356 por Pedro Viñas que daba acceso a la ciudad por la antigua puerta de la muralla conocida como *Bad-Warraq*, luego como del *Llibreterihego*, *dels Catalans* y finalmente de la Trinidad (*ídem*). Estaba en línea con el camino de Alboraiá y entraba a la ciudad por la calle de El Salvador confluencia con Trinitarios, que salía al foro romano situado en las plazas de la Almoina y de la Virgen (*Ibidem*, 88).

Situación del Puente de la Trinidad en el plano de la ciudad de Valencia delineado por el P. Tomás Vicente Tosca en 1703. Archivo Municipal de Valencia.

El nuevo puente comenzó a construirse a principios de la segunda mitad del siglo XIV, pero como vienen a confirmar las crónicas a las que hace referencia Llorente sobre este nuevo puente:



...el cual se llamó *de Catalans*, como la puerta ante la cual se construía. De esta obra dan noticia los *Manuals de consells* de 1355; pero, ó no se terminó entonces, ó la destruyó el río. (LLORENTE, 1980, tomo I, 543)

Según afirma Garín, las obras de este puente no llegaron a su fin porque posiblemente “la riada de 1358 pudo afectarle” (1983, 88).

El apelativo *dels Catalans* le vino dado tanto a la puerta como al puente por las casas de las calles próximas que estuvieron habitadas por los hombres de Lleida, nobles que acompañaron al rey Jaume I en la conquista de la ciudad (VIRGIL, 2012, 61).

Pasado medio siglo de la riada que se llevó la construcción del viaducto, el nuevo Puente de la Trinidad se construye de nueva planta en 1402. Este dato está extraído del comunicado que los Jurados de Valencia envían a Benedicto XIII, donde mencionan la construcción del puente frente al monasterio de la *Trinitat* (GARÍN, 1983, 88). Su nombre le viene dado por su cercanía a dicho monasterio que a partir de 1445, pasaría a ser ocupado por las religiosas clarisas, manteniendo hasta nuestros días el nombre del Real Monasterio de la Santísima Trinidad (*ídem*).

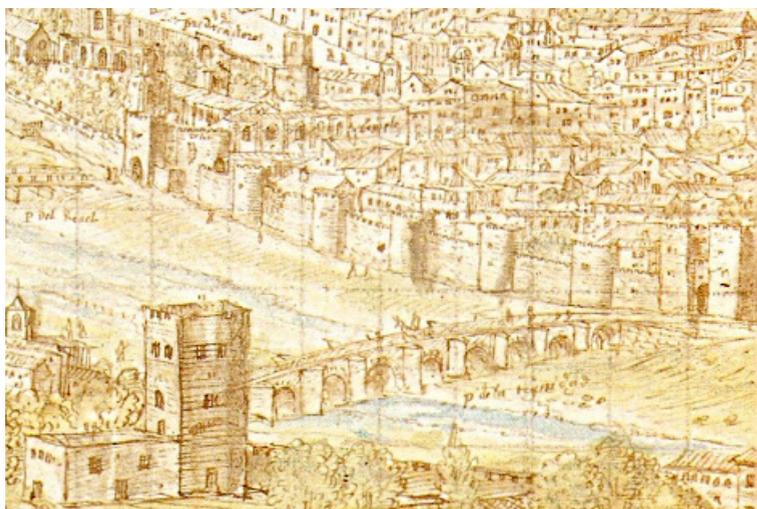


Imagen del Puente de la Trinidad. *Vista de la Ciudad de Valencia*. A. Wijngaerde, 1563. Österreichische Nationalbibliothek.

42. Véase el Puente de Serranos, p 108.

Los costes de construcción del puente fueron tan caros que se sufragaron mediante impuestos y un peaje durante cinco años (VIRGIL, 2012, 61). Su genial obra ha servido de inspiración para la construcción y reconstrucción de los puentes históricos posteriores, como ha sido el caso del de Serranos⁴². Además, gracias a su gran fortaleza, el Puente de la Trinidad ha sorteado con ningún o con mínimos desperfectos las diferentes avenidas del río, mientras que el resto han quedado destruidos o arruinados. Un claro ejemplo de ello es la riada de 1517, considerada una de las más destructoras y que acabó con los puentes de Serranos y del Real, mientras que el de la Trinidad solo sufrió algunos desperfectos en los antepechos que cayeron al cauce (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 166). Por este hecho, el 20 de agosto de 1533, se publica un bando en el que se limita el paso de los carruajes por el puente del que se escribe encarecidamente:

...que per quant els carros que pasen per lo pont de la Trinitat fan gran dany al did pont, lo qual es molt principal pont de tots los ponts estaben romputs. Prohibixen pasen sota la pena de vint sous i pedre el carro i les besties. (*idem*)

En el año 2009 finalizaron unas obras de restauración del Puente de la Trinidad gracias a la firma de un convenio entre el Ayuntamiento y la Universitat Politècnica de València. Entre las intervenciones realizadas se procedió a la limpieza de la piedra, restauración de los elementos faltantes, un nuevo pavimentado



Vistas del Puente de la Trinidad y su puerta con la ciudad al fondo. Isodore-Laurent Deroy, 1845. Museo de la Ciudad

y la restitución de las antiguas escaleras que bajaban desde el puente hasta el interior del cauce situadas en la cara de levante del mismo.⁴³

Descripción del Puente de la Trinidad.

... y era el puente de la Trinidad, que aún subsiste, con sus nueve fortísimos arcos ojivales, sus angulosos tajamares y sus dos escaleras que bajan al río. Este no pudo hacerle mella en sus furiosas embestidas (...). Embellecíanlo dos templetes: en uno estaba la imagen de San Bernardo, mártir de Alcira, y en el otro la de sus santas hermanas María y Gracia. (LLORENTE, 1980, 543)

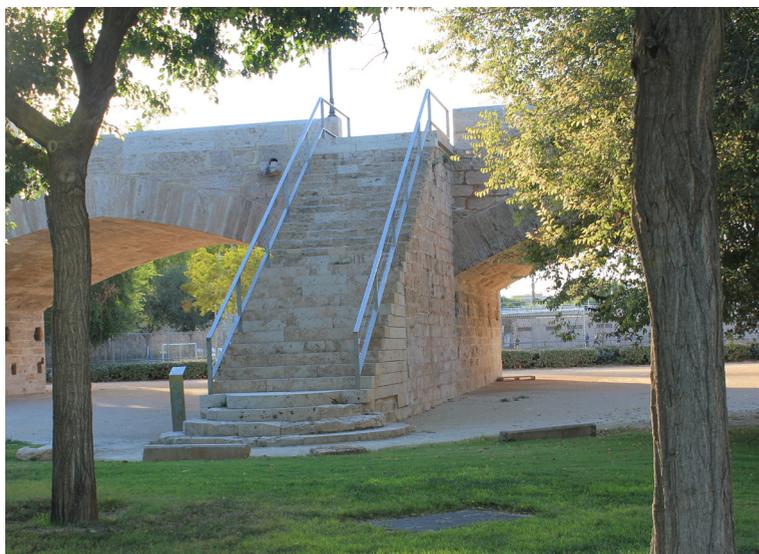
El Puente de la Trinidad⁴⁴ es de estilo gótico, característica que se aprecia en la delineación de sus arcos. De aspecto recio, su trazado es oblicuo al eje del cauce y consta de 10 arcos apuntados. Los dos de cada extremo son de menor tamaño y apoyan sus bóvedas en dos muros artificiales embebidos en los pretilos. Posee unas gárgolas en las dobles enjutas entre arco y arco. Desde su construcción, poseyó de fábrica dos escaleras que bajaban al río y que desaparecieron en alguna de las tantas avenidas del

43. RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI*. Valencia, Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral 2011, pp 255-257.

44. Datos extraídos de:

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Tesis doctoral. Vol.1, pp 133-135.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI*. Valencia, Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral septiembre 2011, pp 258-260.



Escalera del Puente de la Trinidad restaurada en el año 2009.



Vista del Puente de la Trinidad desde el interior del viejo cauce del Turia.

Turia. Hoy en día estas escaleras han sido reconstruidas y puede volverse a acceder al interior del cauce desde el propio puente, aunque ahora sea para visitar el jardín. Este puente también dispuso de dos casilicios que desaparecieron en 1823, pero a principios del siglo XX se colocaron dos imágenes, una de Santo Tomás en la cara de poniente del puente y frente a este, al otro lado del puente la de San Luis Beltrán, ambas estatuas de alzan sobre nuevos basamentos.

Para Bertomeu, el hecho de que el Puente de la Trinidad con sus casilicios, esculturas y escaleras se concibiera en aquel entonces como un todo, otorga a esta construcción un carácter unitario y homogéneo en su composición dotándolo de un perfecto orden y estilo (1986, vol. 1, p 139 y 140).

Los casilicios y estatuas del Puente de la Trinidad.

Según Carreres, los casilicios del Puente de la Trinidad son los menos documentados de todos los que han existido y existen en los puentes del río (1935, 73). La primera noticia que se tiene de su construcción data del 28 de noviembre de 1614, cuando la *Fabrica Nova del Riu* insta a realizar las obras de los elementos necesarios en los zócalos del puente para colocar una escultura de la Santísima Trinidad que se encargaría al embajador de España en Génova, pero que finalmente nunca llegó a realizarse (BERTOMEU, 1986, vol. 4, 64).

Durante el siglo XVII, existen unas buenas relaciones comerciales y artísticas con Italia gracias al origen valenciano del embajador de España en Génova, Joan Lluís Vives de Cañamás, al que se le refieren otros encargos para otros casilicios en Valencia (*ídem*).

No va a ser hasta el año 1722, cuando se remata la construcción de dos templetos en el Puente de la Trinidad:

a la izquierda, saliendo de Valencia o sea derecha entrando en ella, San Bernardo⁴⁵ y, enfrente, a sus hermanas María y Gracia (GARÍN, 1983, 88).

Estas obras fueron sufragadas por el canónigo magistral Don Jaime Cervera (*ídem*), razón por la cual no aparecen en los registros de los libros de la *Fabrica Nova del Riu* (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 178). Las primeras descripciones escritas de estas imágenes aparecidas los registros son medio siglo después y hacen referencia a unos trabajos de restauración. La primera está fechada en 1767, donde dicha institución municipal paga al escultor Joseph Esteve por el trabajo de restauración de la cabeza de una de las hermanas de San Bernardo. Otro registro fechado en 1802, detalla la limpieza de los casilicios del Puente de la Trinidad, así como el de Serranos y el Puente Nuevo, con motivo de una visita de los reyes Carlos IV y su esposa a la ciudad (GARÍN, 1983, 88).

Los casilicios sufrieron deterioros importantes tras los hechos ocurridos durante el sitio a Valencia por parte de los realistas a principios del

45. San Bernardo es un mártir de la Iglesia cristiana de origen mozárabe, nacido en Alcira en 1135 aproximadamente. Príncipe y diplomático andalusí, se convirtió al cristianismo, ingresando en la Orden del Císter. Posteriormente fue perseguido por su hermano Almanzor que heredó el trono de su padre, quien ordenó su captura y muerte, no sin antes convertir a sus hermanas Zaida y Zoraida, que fueron bautizadas con los nombres de María y Gracia.

siglo XIX y por lo que finalmente, en el año 1823 se procedió a su demolición (BERTOMEU, 1986, vol. 5, 48 y 49).

No sería hasta mediados del siglo XX, cuando el Puente de la Trinidad vuelve a acoger esculturas, pero esta vez sin casilicio. Fue el año 1947 cuando se colocaron las imágenes de Santo Tomás de Villanueva y San Luis Beltrán, obras del escultor italiano Jacobo Ponzanelli. Estas tallas se encargaron para instalarse a finales del siglo XVII en el *Pont Nou*, donde permanecieron hasta 1906, cuando se retiraron para llevar a cabo las obras de ensanche del mismo. Las imágenes se trasladaron al Museo de Bellas Artes donde permanecieron casi cuarenta años, hasta que finalmente se instalaron en el Puente de la Trinidad donde siguen actualmente. Santo Tomás de Villanueva se encuentra en la cara del puente orientada a poniente y frente a este, a la parte de levante se halla San Luis Beltrán, ambos se alzan sobre nuevos basamentos construidos para la ocasión.



A la izquierda la imagen de Santo Tomás de Villanueva y a la derecha la de San Luis Beltrán

4.4. El Puente del Real.

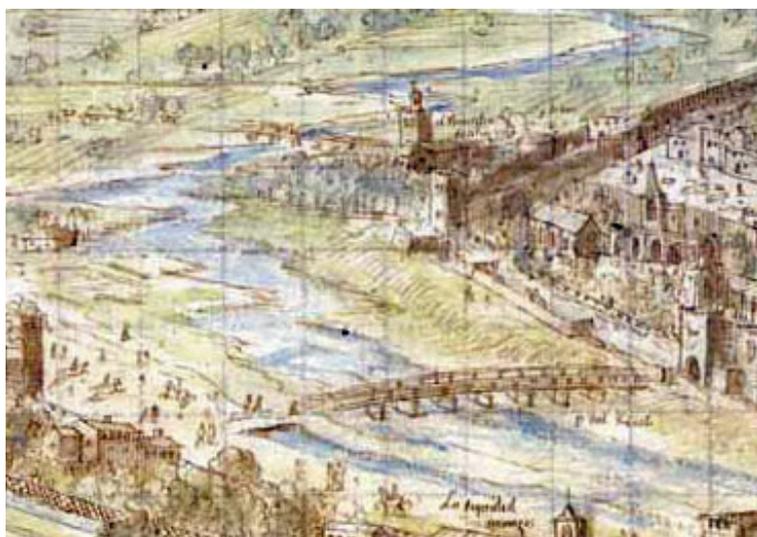
El Puente del Real conectaba la ciudad con el Alcázar del Real y sus jardines, situados en la orilla izquierda del Turia, de ahí su nombre. Este palacio fue sede de los reyes de la taifa valenciana y posteriormente residencia oficial de los monarcas del Reino de Valencia, de la Corona de Aragón, de los Austrias y finalmente de los Borbones hasta su destrucción en 1810. Desde el lado de la ciudad, el puente arrancaba entre el Real Convento de Santo Domingo y el Real Monasterio sacro militar del Temple. Por esta razón, el primitivo puente sustituido por el actual fue conocido también por Puente del Temple, que es como se le denomina en los documentos del siglo XV. Posiblemente mantendría este nombre hasta 1595, fecha en la que se construye el nuevo viaducto.

Según afirma Virgil (2012, 124) en su estudio sobre el antiguo cauce del Turia, la primera noticia de la que se tiene constancia del Puente del Real está fechada en 1279. Se trata de un documento donde se expresan las órdenes dadas a los obreros que trabajan en los puentes y donde se hace referencia al que se halla entre la Puerta del Temple y el Real. Otros documentos hacen referencia

Situación del Puente del Real en el plano de la ciudad de Valencia delineado por el P. Tomás Vicente Tosca en 1703. Archivo Municipal de Valencia.



al puente son unas anotaciones sobre donaciones realizadas por don Bernardo Cardona en 1254 y por don Fernando Pérez en 1262 donde se mencionan dos puentes sobre el río. El escrito referido a la aportación de Cardona dice que el donante “lega diez sueldos para la obra del puente *inferior* (el del Temple) y otros diez para el del *superior* (Serranos)” (GARÍN, 1983, 89). En las crónicas autobiográficas de don Pedro IV analizadas por Llorente encontramos una cita en la que el historiador valenciano vuelve a mencionar la existencia de dos puentes, uno superior y el otro inferior que según él, “debían ser los de Serranos y el Real, pues estos eran los únicos que había en 1348” (1980, tomo I, 543).



Puente del Real. Detalle del croquis preliminar de *Vista de la ciudad de Valencia* de A. Wijngaerde, 1563.

En aquella época el puente era de madera, aunque seguramente tendría algunas partes de mampostería. Al igual que el resto de los viaductos, este sufrió los impactos de las riadas de 1406, 1427 y 1517, arruinándose y reconstruyéndose cada vez. Parece ser que la última reparación del puente no tuvo que ser muy sólida, pues en 1528, durante la visita a Valencia del Emperador Carlos I, el mismo monarca presenció como se hundieron algunas de sus partes ante la muchedumbre que se agolpó sobre este, cayendo al cauce la gran multitud de personas que allí se encontraban. A pesar de todo solo quedó en un susto, ya que al parecer no hubo víctimas mortales y únicamente cayeron las barandas ante

el embiste del gentío. Aun así, la reconstrucción que se realizó posteriormente continuó siendo deficiente, dejando el puente malparado como dan constancia de ello los cronistas de la época que afirmaron “no se podía pasar por él ni a pie ni a caballo” (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 173).

A consecuencia de las graves inundaciones acaecidas durante los días 20 y 21 de noviembre de 1589, el puente del Real quedó arruinado. Durante los meses sucesivos se acometieron obras de reconstrucción y se creó un impuesto sobre las carnes para financiar el proyecto (RODRIGO, 2011, 272). Pero otra gran avenida del Turia acaecida el 18 de septiembre de 1590 truncó todos los esfuerzos humanos y económicos invertidos en el puente. Definitivamente, la *Junta de Murs i Valls* decide transferir las obras del puente a la reciente *Fàbrica Nova del Riu* y someter el proyecto a concurso público. La concurrencia tuvo lugar el 24 de mayo de 1594 fallando a favor de Guillem Salvador, Hierony Negret y Françes Anthon. La construcción del nuevo Puente del Real acabó prolongándose durante nueve años (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 174-175). La explicación a casi una década de obras se encuentra en las múltiples adversidades que fueron surgiendo. Se sabe que un fallo en la cimentación impuso un retraso en la obra. A este hecho hay que añadir una riada ocurrida el año 1597 que se llevó una arcada, aunque esto no impidió que finalmente se terminara un año más tarde.

La construcción del nuevo puente trajo consigo también un cambio de emplazamiento, desplazándolo aguas abajo con la intención de encarar el puente en su margen izquierdo con un llano situado delante del Alcázar y que había tomado en los últimos tiempos cierta relevancia en la celebración de festejos (VIRGIL, 2012, 131). Según Llorente, este hecho se constata gracias a los cimientos de los puentes predecesores que podían verse en el cauce y que se encontraban más hacia poniente, es decir, aguas arriba respecto al actual puente de piedra (1980, tomo I, 544). No obstante, dichos restos desaparecieron a consecuencia de las obras de drenaje y construcción de un estadio deportivo en esa zona en la década de los 20 del siglo pasado y que terminó llevándose posteriormente una riada.

La terminación del Puente del Real estuvo marcada por las bodas reales de Felipe III y la archiduquesa Margarita de Austria en 1598,

acelerarando así su conclusión (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 174-175). A consecuencia de esta circunstancia, se desestimó por razones técnicas y de tiempo la construcción de dos pirámides, una a cada extremo del puente, donde se colocaría en cada una de ellas una escultura. En un principio se encargaron dos imágenes de los Santos Vicente Mártir y Ferrer, y dos de los Santos Luís Beltrán y Obispo, pero la nave que transportaba las tallas fue presa de un corsario y llevadas a Argel. Desde Valencia se hicieron todas las gestiones diplomáticas para poder recuperarlas, pero todo quedó en vano y nunca se devolvieron. Finalmente se optó por la colocación de dos estatuas de San Vicente Ferrer –patrón del Reino de Valencia- y San Vicente Mártir-patrón de la ciudad de Valencia-. Las esculturas fueron obra de Vicente Leonard Esteve y se hicieron a petición de la *Fabrica Nova de Murs i Valls*, colocándose a principios de 1603. En un principio, las esculturas estuvieron sin cubrir hasta el año 1682, cuando el arzobispo Juan Tomás de Ricaberti sufragó los costes del primer casilicio y un año más tarde del segundo.

Puente del Real y su puerta homónima poco antes de su demolición. 1865. Archivo Municipal de Valencia

Actualmente, las esculturas que se encuentran en el Puente del Real no son las originales, ya que estas fueron destruidas en el transcurso de la guerra civil y fueron repuestas en el año 1946.



La presente imagen de San Vicente Ferrer es del artista Carmelo Vicent, mientras que la de San Vicente Mártir es obra de Ignacio Pinazo Martínez, hijo del ilustre pintor valenciano Ignacio Pinazo Camerlech.

A mediados del siglo XX, a consecuencia del nuevo acceso a la ciudad desde Barcelona, el puente del Real soporta tal tráfico de coches que a menudo estaba colapsado, por lo que el Ayuntamiento junto con el Ministerio de Obras Públicas tomarían la decisión de ampliar el puente respetando su estética. En febrero de 1968 quedaría oficialmente inaugurado el nuevo Puente del Real que cumpliría las expectativas esperadas (RODRIGO, 2011, 27-28).

Descripción del Puente del Real.

El puente del Real⁴⁶ es una obra que se finaliza en puertas del siglo XVII, de ahí que su decoración esté acorde con la época a puertas del barroco. Como veremos a continuación, es uno de los puentes históricos mejor decorado y elegante en sus clásicos perfiles y demás ornamentos.

46. Datos extraídos de:

BERTOMEU, X. (1986) *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia, UPV, Tesis doctoral, vol.5, pp 68-103.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI*. Valencia, Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral septiembre 2011, pp 291-293.

Fotografía que muestra las obras de ampliación del Puente del Real. Década de 1960. Archivo de la Biblioteca Valenciana.



El puente el Real consta de 10 arcos escarzanos sustentados por 9 pilares y dos estribos artificiales empotrados en los muros del cauce. Su longitud es de 160 m y tiene una altura máxima de 8,40 m. Su anchura original era de 10,40 m y en la actualidad, después de su ampliación en el año 1968 es de 27,5 m, convirtiéndose en el puente más ancho del mundo de estas características. En consecuencia, el incremento en la amplitud del puente ha modificado su grado de esbeltez, alterando sus proporciones entre las líneas verticales y horizontales que afectan a la armonía estética del conjunto. A este hecho hay que sumar además, la desaparición de una escalera situada en su cara este que daba acceso al río. En cambio, se han conservado las dos rampas originales ubicadas a cada lado del cauce.

La fábrica nueva que resultó de la ampliación del Puente del Real corresponde al lateral de levante. La obra guarda la apariencia exterior de piedra de mampostería, aunque para su construcción se utilizaron nuevos cementos y hormigones, e incluso acero con el fin de que el puente soportara tráfico pesado. Como resultado de la ampliación, el puente posee una mediana en el centro con farolas.

Vista del Puente del Real desde el interior del viejo cauce del Turia.



En parte superior del puente, los pretiles están realizados de sillería y la última hilera de piedra hace función de albardilla. Esta se encuentra hermosamente tallada dando lugar a una línea de volúmenes cóncavos y convexos propios del barroco. Distribuidos a lo largo del puente y situados en línea con la clave del arco, se encuentran unos pomos. Tienen forma convexa con relieves a modo de gajos sobre un pedúnculo tallado todo en un mismo bloque.

Unas décadas más tarde, ya en el siglo XVII, se colocaron unos bancos para decorar el puente. Estos asientos sobresalen de los pretiles y se apoyan sobre la parte superior de los tajamares. Sus respaldos descansan sobre las ménsulas de perfil ondulado tallados en estilo barroco. En los extremo de cada uno de los bancos se hallan unos pomos que alternan con los de los pretiles, pero que están decorados a la inversa.

Con el propósito por dotar al puente del mejor gusto, se construyeron unos decorados y bellos casilicios que albergan las figuras de los Santos Vicente Ferrer y Vicente Mártir.

Casilicios y estatuas del Puente del Real.

Los casilicios construidos en el Puente del Real son posteriores a la construcción del mismo. Originalmente se pensó en realizar unas pirámides donde colocar unas esculturas que finalmente no se hicieron entre otras causas, por intentar tener terminado el puente con motivo de las nupcias del monarca Felipe III con la archiduquesa Margarita de Austria. Estas pirámides con bolas se situarían en los extremos del puente con el fin de colocar sobre ellas dos esculturas, una de San Vicente Mártir y otra de San Vicente Ferrer, patronos de la ciudad y del Reino de Valencia respectivamente. Dichas pirámides con bolas tenían que ser talladas en una sola pieza y realizadas con piedra de Ribarroja. A pesar de que el proyecto de las pirámides se desestimó a última hora por las razones que se han comentado anteriormente, sí se continuó con las gestiones para la colocación de los santos en el puente (CARRERES, 1935, 56-58).



Vista de los pretiles y accesorios que adornan la parte superior del Puente del Real .



Durante los años posteriores a la conclusión del Puente del Real en 1598, varios registros de los libros de los jurados de la *Fabrica Nova de Murs i Valls* hacen referencia a la preparación de los pedestales donde se colocarían las esculturas. Estos datos son analizados por Carreres en su estudio sobre los casilicios, donde también recoge los apuntes del encargo realizado por la *Fabrica* al artista Vicente Lleonart Esteve de dos imágenes de los Santos Vicente Ferrer y Vicente Mártir (1935, 58-62). Según Carreres las esculturas se realizaron en piedra de Ribarroja y por la placa que existe a los pies de San Vicente Mártir, este se colocó el 18 de febrero de 1603 y un tiempo antes la de San Vicente Ferrer, sin especificar fecha. Además, también se encargó al escultor la realización de una lápida que sustituyese a la ya existente por encontrarse en mal estado. En ella rezaban los nombres de los jurados y albañiles que participaron en la construcción del Puente del Real (*ídem*).

Una vez concluida y saldada la obra, parece ser que la *Fàbrica Nova de Murs i Valls* no quedó satisfecha con la obra de Vicente Lleonart Esteve, por lo que encargó a Génova la realización de los dos Santos Vicente, más un San Luís Obispo, un San Luís Beltrán y una cabeza de este último (*ibídem*, 64). Para dicho encargo se asignó a Joan Sarinyena la realización de los dibujos de todos los santos más el busto (*ídem*). El encargo de las esculturas a Génova se hizo por mediación del embajador de España en dicha ciudad. Según apunta Carreres, las razones que se alegan para sustituir las esculturas fue la calidad de la piedra, ya que el mármol de Génova era mejor que la piedra de Ribarroja (*ídem*).

Como señalábamos en el estudio del Puente de la Trinidad, en aquella época existían buenas relaciones comerciales y artísticas con Italia, debidas probablemente al origen valenciano del embajador del rey de España en Génova, Joan Lluís Vives de Cañamás. A este diplomático se le remiten varios encargos como las esculturas para el Puente del Real⁴⁷, una Santísima Trinidad para el puente del mismo nombre y que no llegó a realizarse. Así pues, el embajador en Génova era la persona que tuvo que velar por la adquisición de la piedra, que los rostros de las esculturas fuese bien parecidos y la obra esté bien acabada. Para ello, se paga la mitad del precio de lo acordado a los mercaderes italianos encargados de la operación y se acuerda abonar el resto

47. Datos extraídos de:

BERTOMEU, X. (1986)
Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia.
 UPV, tesis doctoral, vol.4,
 Valencia, pp 61.



Casilicio de San Vicente Mártir situado en la cara de levante del Puente del Real.

una vez entregadas y supervisadas las esculturas en su destino. Pero el azar quiso que las tallas no llegaran nunca a Valencia y el 11 de agosto de 1611 la nave que las transportaba a España fue presa de unos corsarios argelinos. Seguidamente se realizaron todas las gestiones oportunas para recuperar las esculturas que se encontraban en Argel, pero estas nunca llegaron recuperarse y no se sabe más de la suerte que corrieron. Aun así, la *Fabrica* cumplió lo acordado y terminó pagando a los mercaderes italianos el resto del dinero que faltaba. Se sabe que hubo nuevas



Casilicio de San Vicente Ferrer ubicado en el lateral de poniente del Puente del Real.

gestiones en Génova para volver a hacer las esculturas, pero se desconoce por qué razón el embajador desistió de esta nueva labor y no llegaron a realizarse. Según Carreres, las estatuas no fueron reemplazadas y *“lo únic cert és que ja no es tornà a dir res i que les estatures fetes per Vicent Esteve (Lleonart) continuaren en els casilicis”* (1935, 66 y 67). Aunque mejor dicho, las estatuas continuaron en sus pedestales, ya que no es hasta el año 1682, cuando comienzan a construirse los casilicios que existen hoy en día (*Ibidem*, 67).

Los casilicios del Puente del Real se construyeron por orden del arzobispo de Valencia Juan Tomás de Rocaberti que fue quien los sufragó (ídem). Poco se sabe sobre la realización de los mismos al no aparecer ningún dato en las actas de la *Fabrica Nova del Riu*. Según Carreres, citando a Teixidor, el casilicio correspondiente a San Vicente Ferrer se construyó en 1682 y un año más tarde, en 1683, el de San Vicente Mártir. Hasta entonces, las esculturas estuvieron “*a cielo raso*” (CARRERES, 1935, 67).

En el año 1773, un rayo cayó sobre el casilicio de San Vicente Ferrer causando estropicios y arrojando la escultura al río. El santo sufrió desperfectos en dos dedos de la mano derecha, y perdió un trozo de nariz y cuello. Durante el tiempo que duró la reparación del casilicio, la escultura del santo se trasladó a una de las torres de la Alameda donde permaneció durante su restauración (CARRERES, 1935, 68).

Las esculturas permanecieron en el lugar hasta el año 1936 cuando en el transcurso de la guerra civil fueron derribadas junto a las imágenes del Puente del Mar. Las tallas fueron repuestas en 1946 después de que el Ayuntamiento asignara al artista valenciano Carmelo Vicent la realización de la estatua de San Vicente Ferrer y a Ignacio Pinazo Martínez, hijo del pintor valenciano Ignacio Pinazo Camerlech, la del Santo Mártir. Ambas esculturas están realizadas en mármol crema marfil de La Algueña (Alicante) y para su colocación se procedió a la restauración de los casilicios (RODRIGO, 2011, 285).

Después de la ampliación del Puente del Real en el año 1968, los casilicios mantuvieron su estética y su posición longitudinal en el puente, pero no la distancia entre estos, que se amplió al igual que la anchura del puente.

Como apunte anecdótico, en el libro de Carreres sobre los casilicios de los puentes hay una nota manuscrita por el propio autor extraída del libro de actas nº 279 de la *Junta*, en el que dice que en el año 1841 los vecinos de la calle Alboraya piden colocar una imagen de Santa María Gracia que se hallaba en el templete del Puente de la Trinidad que acaba de desolarse. Parece ser que los miembros de la Junta no acceden a tal petición y la imagen se traslada finalmente a la casa de las Rocas (CARRERES, 1935, 75).

4.5 El Puente del Mar.

El Puente del Mar, también conocido como el Puente *del Remei* por encontrarse en las inmediaciones del convento de mismo nombre, está considerado uno de los puentes históricos más bellos del cauce (GARIN, 1983, 90). Su gran estética viene dada por la armonía de sus casalicios, esculturas y demás elementos compositivos. Se construye para comunicar Valencia con el mar, es decir, con el grao del Cabañal y con las rutas de los pueblos marítimos. El Puente del Mar se convierte entonces en el canal de entrada a la ciudad de los caminos provenientes de la costa y por ende, con las rutas marineras que comunican las diferentes ciudades, países y culturas del mar Mediterráneo y más allá (*ídem*). Tanto es así, que este puente es muy tenido en consideración como deja constancia de ello Carreres cuando escribe:

La Ciutat sempre mirà amb especial predilecció aquest pont per esser el mes necessari per a la seua comunicació amb la mar, aixíes que quan alguna avinguda del riu l'enderrocava, tot seguit se'l va reparar, fins que a la fi es decidí a bastir-lo de pedra, proposant-se fera prop de l'hort del convent del Remei i decidint-se posteriorment a que fóra emplaçat al costat del fonaments de l'anterior (1935, 19).

La Ciudad siempre miró con especial predilección este puente por ser el más necesario para su comunicación con el mar, tanto es así que cuando alguna avenida del río lo ha arruinado, rápidamente se ha reparado, hasta que al final se decidió construirlo de piedra, proponiéndose que estuviera cerca del huerto del convento del Remedio y decidiéndose posteriormente que fuera emplazado al lado de los cimientos del anterior.

Como todos los puentes históricos, estuvo precedido por uno construido de tablas de madera y posiblemente con alguna parte de mampuesto. Era un puente del tipo llamado *palanca*⁴⁸ (GARIN, 1983, 90).

Las sucesivas riadas que acontecieron en el cauce del río arruinaron continuamente el Puente del Mar. La primera de la

48. Se conoce como puente de *palanca*, al pasadizo de escasa anchura, con pretilos o sin ellos. Por lo general, estos puentes se construían de madera con muros de mampostería.

que se tiene constancia ocurrió en 1321, destrozando además otros puentes. Luego vino la riada de 1358 que fue una de las más destructivas que se recuerda, rompiendo casi todos los puentes existentes. Se tiene constancia de la ruina de los Puentes del Mar y su homólogo de San José a raíz de la riada de 1472, al igual que ocurrió con las avenidas de los años 1475 y 1478, mientras que una de las más famosas riadas, la acaecida en 1517 solo se llevó las barandas del puente.

En el año 1576 se ordena la reconstrucción del Puente del Mar, pero esta vez para construirlo en su totalidad en piedra y aun así, con la avenida de 1589, de nuevo fue destruido parte de este, a pesar de ser mucho más sólido que los anteriores (*idem*).

En la tesis de Bertomeu (1986, vol. 4, p 119) se puede consultar el estudio exhaustivo sobre la discusión en la localización para construir el nuevo puente de piedra y que causó alguna que otra disputa (1986, vol. 5, p 68 y 69).

No fue hasta el año 1591 cuando se procedería a planificar la construcción del actual puente tal y como lo conocemos. La ubicación elegida finalmente fue justo al lado del anterior puente de palanca que por entonces estaba arruinado. El proyecto fue realizado por el ‘*pedrapiquer*’ natural de Xàtiva, Francisco Figuerola (CARRERES, 1935, 20). Los trazados del puente fueron enviados al rey Felipe II (GARIN, 1983, 90) y reconocidos por el prestigioso arquitecto Juan de Herrera (BERTOMEU, 1986, vol. 5, p 68 y 69). Finalmente, el 6 de enero de 1592, el rey mandaría por carta que “se reedifique en el mismo sitio donde solía estar y que en ello no haya ninguna novedad porque es el lugar que mas conviene”⁴⁹.

La piedra utilizada en su construcción fue traída desde Agullent, cerca de la *Verge d’Agres*. El proyecto contempló ya desde el principio la construcción del puente que constaba de diez arcos, casalicios, además de otros elementos funcionales y ornamentales (GARÍN, 1983, 91).

En el año 1752, con el fin de mejorar el aspecto funcional y ornamental de este puente, la *Fabrica Nova del Riu* decide subir sus barandas para colocar unos bancos de piedra y unas

49. Lletres reals, núm. 6 h3. Extraído de: CARRERES, S. y CARRERES, F. (1935) *Els casalicis dels ponts del riu de València*. Valencia, p 20.

pirámides. Esta obra fue ejecutada por el *pedrapiquer* Batiste Pons (*ídem*).

50. FERRER, V. (1975).
"El puente del Mar" en
Levante-EMV. Valencia,
3 de diciembre de 1975.

Sobre la belleza del Puente del Mar, escribe Vicente Ferrer Olmos⁵⁰:



Situación del Puente del Mar en el plano de la ciudad de Valencia delineado por el P. Tomás Vicente Tosca en 1703. Archivo Municipal de Valencia.

Sorprende por la proporción y belleza del conjunto, la armónica inserción de sus labradas piedras. (...) Estribos, tajamares, antepechos moldurados, en lo que se hinchan agradables bancos, como... todo aquí acorde y mesurado.

En cambio, Ferrer Olmos no comenta con el mismo entusiasmo las obras que se llevaron a cabo por el célebre arquitecto J. Goerlich para adecuar el puente como pasarela peatonal. La remodelación se llevó a cabo entre junio de 1933 y enero de 1935 (GARÍN, 1983, 91). A ambos lados del puente se añadió una escalinata formada por diecisiete escalones con el fin de salvar el desnivel existente entre el tablero del puente y los terrenos colindantes. Además

se añadieron unos remates que según comenta, son ligeramente parecidos a la obra anterior (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 173-174). Posteriormente, en octubre de 1943, se acuerda “pavimentar el puente con losa de rodeno y una capa de hormigón” (GARÍN, 1983, 91).

Cabría mencionar por su interés, dos proyectos que se barajaron respecto a la funcionalidad del Puente del Mar. Uno viene firmado por el arquitecto mayor del Ayuntamiento de Valencia, de 2 de abril de 1932, donde se explica la necesidad de construir otro puente en las inmediaciones del Puente del Mar para convertirlo en peatonal. Aunque un año más tarde comienzan las obras de remodelación del puente como pasarela, este segundo no llegó a realizarse (BERTOMEU, 1986, vol. 3, 165). El segundo es un informe de Fernández Casado que propone la eliminación del Puente del Mar y en su lugar construir otro más funcional (*Ibidem*, 182-185).



Detalle del dibujo de A. Guesdon, Valencia. *L'Espagne á vol d'oiseau*, donde se puede apreciar el Puente del Mar y al fondo el puerto y el Mediterráneo. Nº 23. Imprenta F. Delaure. Paris.

Descripción del Puente del Mar.

El Puente del Mar consta de 10 arcos apuntados u ojivales que suman una longitud total de 162,20 m. Para Bertomeu, a nivel arquitectónico es un puente muy singular por dos motivos: por un lado apunta a razones técnicas, pues su particularidad viene dada por la inclinación de sus pilas respecto a los muros de contención del cauce; la segunda razón hace referencia a la estética del puente que con los casalicios y las esculturas que posee, que confieren a este una belleza sin igual (1986, vol. 1, 146). Bertomeu argumenta esta opinión defendiendo la forma de abordar el proyecto que contempló todos sus elementos en su conjunto. El artífice de la obra es Francisco Figuerola, escultor de profesión y razón por la cual, según Bertomeu, el autor se plantease la totalidad de la obra como si se tratase de una escultura única.

Los dos casilicios del puente se levantan sobre la tercera pila, contando desde el pretil derecho. Los accesos por ambos extremos están formados por una escalinata de dieciséis peldaños de línea ondulada que parecen sugerir el movimiento del agua. En la parte superior de la escalinata se erigen dos pilares de piedra coronados con un pómulo apiñado, a modo de entrada triunfal. A estos pilares se han añadido posteriormente unas farolas que contrastan con las del puente, mucho más sencillas y discretas. Al pie de estos pináculos se hallan unos bancos de curvatura convexa orientados hacia el exterior del cauce.

En el interior del puente encontramos otros seis bancos incrustados en los pretils, tres a cada lado y coincidentes con las pilas centrales. La baranda se levanta por dos hiladas de sillería, donde la parte superior está labrada en forma de moldura haciendo función de pasamanos y adornada por parejas de pómulos apiñados. Sobre dichos pretils del puente hay dispuestas farolas coincidentes con los pilares del puente.

Junto al pretil derecho, desde la entrada del puente baja una rampa que da acceso al cauce y tiene la misma dirección que las aguas para evitar que suba la corriente.

Casilicios y estatuas del Puente del Mar.

Como hemos comentado anteriormente, el éxito en la estética del Puente del Mar viene dado por la visión de unidad que Francesc Figuerola proyecta al crear esta obra. Tanto el puente como cada uno de los elementos que lo conforman están tratados como partes de un conjunto. Este hecho da como resultado una belleza y plasticidad que lo convierte en uno de los más bellos de la ciudad de Valencia. A ello contribuyen en gran parte los casilicios que se encuentran en el mismo y que estudiaremos a continuación, no sin antes hacer algunas referencias escultóricas interesantes anteriores a dichos templetos.

La primera referencia escultórica que se tiene en las cercanías del Puente del Mar es de una cruz que aparece en los escritos de la *Fabrica Nova del Riu* nº I, II y III, y que Carreres analiza en su estudio sobre *Las cruces terminales de Valencia* (1929, 44). El cronista afirma que por los documentos que se hicieron cuando se marcaron los límites del puente, algunos autores la ubicarían en una pared situada al levante perteneciente al huerto del convento del Remei. Carreres afirma que debió erigirse a primeros del siglo XV por referencias a un milagro atribuido a San Vicente Ferrer en

Vista del Puente del Mar desde el interior del viejo cauce.



el lugar donde se situó dicha cruz. Por esta razón también se la conoció como *Creu del Milacre*. Asimismo, esta cruz se nombra posteriormente en la riada acontecida en septiembre de 1517 por un hecho recogido en el libro *Successos memorables* del que Carreres también se hace eco en su libro (1929, 44 y 45).

Según Carreres, el primer documento referido a la construcción de un casilicio en el Puente del Mar es la lápida que conmemora el fin de las obras del mismo en 1596. Es el casilicio conocido como *La Creu del pont de la Mar* (1935, 20) y se erigió para contener una cruz y tres imágenes de santos mártires. Al igual que el resto del puente, el casilicio y demás elementos son obra de Francesc Figuerola y están hechos con la misma piedra con la que se construyó el puente. En el libro de Carreres (1935, 19-24) sobre los casilicios de los puentes del río, se encuentran pormenorizados todos los detalles de concesiones, trabajos, así como de los materiales empleados y los pagos realizados referidos a dicha obra extraídos de las actas de los libros de la *Fabrica Nova del Riu*.

Vista del Puente del Mar con los casilicios de la Virgen de los Desamparados a la izquierda y San Pascual a la derecha.

El casilicio de *La Creu del pont de la Mar* se erguía con tres columnas de hierro y la cubierta, en forma de chapitel, estaba





Casilicio de la Virgen de los Desamparados situado en la cara de poniente del Puente del Mar.

enlosada con baldosines de cerámica contrahechas a las de Talavera (CARRERES, 1935, 21). Según supone Carreres (1935, 24), no se sabe cuál fue exactamente el lugar donde se colocaron las tres esculturas de San Vicente Ferrer, San Vicente Mártir y San Juan Bautista. Pero en un intento por ubicarlas, se fija en el emplazamiento de las tallas sitas en el casilicio de San Pedro Nolasco del Puente de Serranos. Para el cronista el hecho de que todos los edículos existentes eran semejantes, hace que llegue a la conclusión de que “las tallas de los santos se pondrían en la parte superior a modo de remate de las columnas” (*idem*).



Casilicio de San Pascual Bailón ubicado en la parte del Puente del Mar que da a levante.

En el año 1709, un rayo deterioró el casilicio de *La Creu del pont de la Mar* (*idem*) y al proceder a su reconstrucción en 1720, las esculturas existentes se sustituyen por acuerdo de la *Fabrica* por una imagen de la Virgen de los Desamparados esculpida por el escultor Francesc Vergara (*ibídem*, 24-26). Posteriormente, una riada en 1776 sorprende una maderada y tapona el puente arruinando tres arcos y el casilicio con la Virgen (*ibídem*, 26). La obra de restauración se alarga hasta el año 1782 cuando la imagen realizada por Vergara es sustituida por otra obra del escultor Francesc Sanchís (*ibídem* 31 y 32). La talla de Vergara,

que se encontraba en muy mal estado, fue trasladada a la Casa de la Ciudad y en 1795 se colocaría en el patio del Colegio de Huérfanos de San Vicente Ferrer (BERTOMEU, 1986, vol. 7, 186) donde permaneció hasta que en el año 1936 fue completamente destrizada (GIL y PALACIOS, 2000, 37).

El segundo casilicio que se levanta en el Puente del Mar está dedicado a San Pascual Bailón. La información que se dispone de este es más escasa que el dedicado a la Virgen de los Desamparados. Carreres apunta a 1673 como la fecha en la que se coloca la imagen del Santo siguiendo las investigaciones realizadas por Teixidor sobre una lápida colocada a los pies de esta imagen (1935, 27). Pero como veremos a continuación, la ubicación de San Pascual Bailón no es la que ocupa actualmente sobre el puente.

La teoría de Teixidor no es tomada como certera por el historiador Garín, que discrepa sobre la fecha dada por el primero de 1673. Para Garín, según el Manual del Consell nº 209 los Jurados mencionados en la lápida fueron elegidos en 1677, colocándose seguramente la imagen de San Pascual Bailón un año más tarde, en 1678 (1983, 91). Garín añade que la elección del Santo viene dada por la cercanía del puente al convento, hoy en día desaparecido, de los Franciscanos Descalzos de San Juan de la Ribera y así consta en la lápida mencionada anteriormente (*ídem*).

Durante la riada acaecida en el año 1776, el casilicio de San Pascual Bailón no sufre ningún desperfecto, mientras que el dedicado a la Virgen queda totalmente arruinado (CARRERES, 1935, 26). Parece ser, según se deduce en el libro de Carreres, que cuando se realizan las obras de reconstrucción del puente, se procede a la restauración de ambos casilicios a pesar de que “el casilicio de San Pascual no sufrió daños aparentes” (*ibídem*, 28). Durante las obras, la imagen se conservó en el huerto de las Coronas y el 11 de abril de 1782, cuando se trasladó la estatua del Santo al Puente del Mar, viendo el estado en el que se encontraba la imagen de la Virgen, se decidió quitarla y colocar en su lugar a San Pascual (*ibídem*, 28-32), mientras que en el lugar del santo, en julio del mismo año se colocó la imagen de la Virgen de los Desamparados de Francesc Sanchís (*ibídem*, 33). Por esta razón,

como apuntábamos antes, actualmente las esculturas están intercambiadas respecto a la ubicación original.

En el año 1932 la cabeza de Virgen, obra de Francesc Sanchís, aparecería batida sobre el pavimento del puente. Su restauración estaría a cargo del escultor Alfredo Just que se ofreció voluntariamente. Pero cuatro años más tarde, en julio de 1939, durante el transcurso de la guerra civil, vuelve a ser abatida y destruida junto con la imagen de San Pascual Bailón (RODRIGO, 2011, 328).

No es hasta el año 1940, cuando se reponen las imágenes de San Pascual Bailón con una obra del escultor valenciano natural de Villarreal, José Ortells, y la Virgen de los Desamparados, obra de Vicente Navarro que diseñó y dirigió su talla. No obstante, cabe destacar que para la realización de la escultura de la Virgen, se convocó un concurso de bocetos dirigido por Mariano Benlliure. El certamen terminó desierto a pesar de la calidad de bocetos que se presentaron, como es el caso del proyecto que presentó el prestigioso escultor de Sueca, Francisco Gutiérrez Frechina, que posteriormente donó para la realización de la Virgen que actualmente corona la fachada de la capilla del Cementerio de Valencia y que triplica su tamaño original (*ibidem*, 329).



Capítulo 5

Puentes modernos, 1892-1948.



En este apartado haremos una enumeración y descripción de los puentes y pasarelas existentes en la actualidad sobre el viejo cauce del Turia, cuyas construcciones son posteriores a los puentes históricos y anteriores a la riada del 14 octubre de 1957. Este día, una ingente avenida de las aguas del río traen la catástrofe a la ciudad y este infortunio es determinante en la decisión de desviar el Turia por las afueras del casco urbano de Valencia. Para llevar a cabo esta resolución, se desarrolla el conocido como *Plan especial de reforma interior del viejo cauce del río Turia (PERI)*. Este proyecto vino a contribuir en gran medida al cambio urbanístico que va a experimentar la ciudad, y marca un antes y un después en la construcción de puentes y pasarelas sobre el lecho del río.

Por esta razón veremos primeramente el periodo que queda delimitado entre 1892 y 1948 cuando el río continúa pasando por su cauce histórico, para pasar después a tratar en el siguiente capítulo, la segunda etapa constructiva de puentes y pasarelas que comprende de 1958 a 2012.

En la investigación hemos tenido en cuenta y estudiado también los orígenes de estas obras, que en muchos casos fueron precedidas por otras construcciones que se sustituyeron por nuevos puentes o pasarelas algunas de ellas existentes actualmente. Antes de pasar a desarrollar este capítulo, cabe puntualizar dos cuestiones: la presentación de las obras sigue el sentido que tenía la corriente del río de oeste a este y la mención de los puentes y pasarelas viene dada por la fecha de construcción de la obra existente actualmente y no por las acciones que dieron origen a las mismas. Por esta razón las

pasarelas de *Fusta* y de la Exposición desaparecidas actualmente y sustituidas ambas por puentes construidos después de la riada de 1957, las abordaremos en el periodo de 1958-2012.

1892-1948. Contexto urbanístico en torno al cauce del Turia.

El desarrollo urbano de Valencia⁵¹ estuvo condicionado por las murallas que limitaban el espacio de la ciudad y la comprimían. La decisión de demoler esta fortaleza defensiva en 1865 estuvo motivada por “la necesidad de ampliar su ámbito y recoger urbanísticamente los núcleos periféricos” (AGUILAR, 2008, 187). Esto supuso un nuevo planteamiento de entender la ciudad de una forma más planificada, que exigió entre otros, legislar sobre ordenamiento urbano.

Entre la segunda mitad del siglo XIX y hasta mediados del XX, se sucedieron una serie de ensanches urbanos que fueron ocupando diversos territorios circundantes a la ciudad. Uno de los más importantes fue el aprobado en 1912, que supuso el empuje definitivo para la urbanización del margen izquierdo del río Turia. Este impulso necesitó de la construcción de nuevos accesos al núcleo histórico que salvaran el accidente geográfico que suponía el río. Cabe recordar, que desde la conclusión del *Pont Nou* en 1607, las únicas construcciones que se habían realizado al respecto sobre el cauce fueron las pasarelas *de Fusta* y de la Exposición, ambas peatonales.

A continuación procederemos a enumerar y describir según el orden establecido anteriormente, los puentes y pasarelas existentes en la actualidad sobre el cauce del Turia construidos en el periodo comprendido entre 1892 y 1943.

51. Información y datos extraídos de:

TABERNER, F. et al. (2007). *Guía de arquitectura de Valencia*. Colegio territorial de arquitectos de Valencia. pp 154 y 155.

AGUILAR, I. (2008). “Arturo Monfort y el puente de Aragón. En torno a un discurso sobre la ingeniería” en *Historia de la ciudad. Tradición y progreso*. Valencia, vol. 5, pp 187-207.

5.1 El puente de Aragón.

Autor: Arturo Monfort, José Burguera y Gabriel Leyda, 1933.

52. Información y datos extraídos de:

AGUILAR, I. (2008). "Arturo Monfort y el puente de Aragón. En torno a un discurso sobre la ingeniería" en *Historia de la ciudad. Tradición y progreso*. Valencia, vol. 5, pp 187-207.

A principios del siglo XX la ciudad de Valencia⁵² está en plena expansión a consecuencia del desarrollo industrial y agrícola. Ante esta nueva etapa económica, el puerto y la zona del Grao de Valencia van tomando cada vez más protagonismo, beneficiados en parte por la construcción a finales del siglo XIX del camino nuevo del Grao. Entre las obras de modernización se encuentra la incorporación de carriles de hierro para el tránsito de carruajes hacia el puerto que facilitan el tráfico de mercancías y que irá aumentando en las décadas siguientes.

Esta nueva coyuntura económica exigía mejorar las infraestructuras que cruzaban el río entre la ciudad y el puerto. Fue entonces cuando el Ayuntamiento convocó en 1907 un concurso de ideas y proyectos con el fin de encontrar la solución más apropiada a dicho problema. El proyecto ganador fue el propuesto por el ingeniero de caminos Arturo Monfort, que pretendía sustituir el Puente del Mar por otro nuevo. La proposición no estuvo exenta de polémica al plantear la desaparición del histórico puente.

Vista del puente de Aragón desde el interior del viejo cauce del río.



Casi dos décadas después, Arturo Monfort vuelve a presentar un nuevo proyecto denominado, “Puente sobre el río Turia. Frente a la Gran vía del Marqués del Turia” en el que marca la ubicación y el trazado del futuro puente abandonando la idea de demoler el Puente del Mar. El proyecto inicial tuvo que ser modificado en dos ocasiones, la primera por José Burguera y la segunda por el también ingeniero Gabriel Leyda ante el fallecimiento del Arturo Monfort. Así pues, la auditoría del puente de Aragón es de los tres ingenieros arriba mencionados.

Su nombre le vino de la desaparecida estación de ferrocarril de Aragón y las obras del puente se ejecutaron entre 1927 y 1933. Como resultado de su construcción, el Puente del Mar se transformó en peatonal y la alameda se prolongó hasta el mismo.

El puente de Aragón⁵³ es de estilo racionalista y prolonga la gran vía Marqués del Turia a la derecha del cauce, con la avenida del Puerto y de Aragón a la izquierda. Está construido de hormigón armado y tiene una longitud total de 167 m repartidos entre siete arcos escarzados. La anchura del tablero es de 30 m, que se reparten entre dos calzadas separadas por un bordillo y aceras para peatones a ambos extremos. Las barandas son de hormigón armado de sección cuadrada y a lo largo del puente se distribuyen farolas de fundición de un elegante estilo modernista con cuatro puntos de iluminación cada una.

El proyecto original presentaba una decoración en el puente con ornamentos al estilo Beaux-arts, pero durante su construcción sufrió importantes cambios hacia una imagen que muestra “una mayor severidad y mayor modernidad por sus motivos decorativos, mucho más cercanos al carácter Decó” (AGUILAR, 2008, 204). Además, los obeliscos que presidían los accesos al puente fueron sustituidos por cuatro figuras adosadas a unos pilares, obras del escultor José Terencio Farré. En el acceso al puente por la Gran vía Marqués del Turia, encontramos a la izquierda, una imagen femenina que simboliza la sabiduría y a la derecha, otra masculina que encarna la agricultura. Por la entrada recayente a la plaza de Zaragoza, una figura masculina a la derecha representa un marinero y a la izquierda, una alegoría de Valencia personificada en una imagen femenina.

53. Información y datos extraídos de:

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Tesis doctoral, vol.1, pp 177-180.

AGUILAR, I. (2008). “Arturo Monfort y el puente de Aragón. En torno a un discurso sobre la ingeniería” en *Historia de la ciudad. Tradición y progreso*. Valencia, vol. 5, pp 187-207.

GARÍN, F. M^a et al. (1983). “Los puentes modernos” en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, pp p 95.

https://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/81C08E33388DD-9F0C12572C20023FDE4?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=3&lang=1
[Consulta: 30 /05/2015]



La Sabiduría se halla a la izquierda del puente de Aragón entrando por el margen derecho del viejo cauce.



La Agricultura ubicada a la izquierda del puente de Aragón entrando por el margen derecho del viejo cauce.



Valencia ofreciendo sus riquezas está a la izquierda en la entrada al puente de Aragón por el margen izquierdo del viejo cauce



La Marina situada a la derecha de la entrada al puente de Aragón por el margen izquierdo del viejo cauce.

A finales de la década pasada, las esculturas⁵⁴ del puente de Aragón mostraban un grave deterioro de la piedra a consecuencia de los agentes meteorológicos y la contaminación. En el año 1995 el estado que presentaban las obras las hacía irre recuperables, por lo que el Ayuntamiento firma un convenio con el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València con el fin de hacer una réplica de dichas esculturas. El encargado de realizar el trabajo fue el escultor Jesús Castelló, que talló las imágenes en piedra de Borriol. Finalmente las copias de *La Marina* y *Valencia ofrendando sus riquezas*, fueron colocadas en el puente en 1996, mientras que *La Sabiduría* y *La Agricultura* se repusieron en enero de 1998.

54.

Información extraída de:
DE LAS HILERAS, E. (2003).
Escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo.
UV. Tesis doctoral, 2003.
Valencia, pp 298 y 299.

5.2 El puente del Ángel custodio.

55.

Información extraída de:

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Tesis doctoral, vol.1, pp 181 y182.

GARÍN, F. M^a *et al.* (1983). "Los puentes modernos" en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, pp 95 y 96.

https://www.valencia.es/ayuntamiento/informacion-ciudad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/8C6A31D01246D94DC-12572C200240561?OpenDocument&bd%E2%80%A6
[Consulta: 6/06/2015]

Autor: Arturo Piera, 1948.

A finales de la primera década del siglo XX se proyecta en Valencia el segundo ensanche de la ciudad. Este ampliaba otro anterior ejecutado unos años antes y se extendía hasta el antiguo camino de Tránsitos, una vía que hacía de ronda exterior de la ciudad formando una especie de tercer anillo vial (actualmente corresponde a las avenidas de Pérez Galdós, de Giorgeta y de Peris i Valero).

El puente del Ángel custodio⁵⁵ se proyectaría ante la necesidad de cerrar dicho anillo por esta parte del río. Al igual que el puente de Campanar, es obra del ingeniero de caminos Arturo Piera y se construyó entre los años 1941 y 1948. En un principio fue conocido como puente de Peñarrocha, nombre que tenía uno



Vista del puente del Ángel custodio desde el interior del cauce del río.

de los caminos recayente al puente. Pero una vez inaugurado el viaducto cambió su designación a puente del Ángel custodio, por la proximidad a la parroquia del mismo nombre. Actualmente enlaza por la derecha del cauce la avenida de Peris i Valero con las avenidas de Eduardo Boscà y de las Islas Baleares situadas a la izquierda.

El material empleado en la construcción del puente fue el hormigón armado y su longitud total es de 150 m y originalmente su ancho era de 15m. Con la riada de 1957, la obra quedó gravemente dañada y en 1967, cuando se procedió a la restauración del puente se ensanchó hasta los 31,60 m que tiene en hoy en día. El tablero actual se compone de una doble calzada que permite dos sentidos de dirección para el tráfico rodado, divididas por un bordillo central. En ambos extremos del puente existen aceras para peatones y sus barandas son de piedra de sillería con tramos de balaustres de piedra artificial.

La época en la que se construyó el puente se caracterizó por la escasez de materiales y esto obligó a que no se dispusiera del suficiente hierro para su construcción, hecho que originó algunas modificaciones. Aun así, el puente estuvo dotado de planchas de hierro para el tránsito de carros y sobre los pretiles del puente se alzaban columnas de hierro fundido que disponían de alumbrado, además de servir de soporte para el cable del trolebús.

El puente del Ángel custodio presenta actualmente una imagen distinta a la mostrada entonces, dada en parte por la desaparición de algunos de los elementos comentados anteriormente, entre ellos la iluminación. Hoy en día luce unas farolas que posiblemente sean la característica más reconocible de la imagen actual del puente. Fueron colocadas a principios del siglo XXI y son una réplica de las farolas que flanquean las rampas de acceso a la playa de la Concha en San Sebastián⁵⁶. De estilo modernista y recargado, contrastan con las farolas diseñadas por el propio Arturo Piera, y que aparecen en los planos que realizó para el puente. Estas pueden observarse en los dibujos de los detalles de los planos (Bertomeu, vol 12, plano nº 46-47). Había de dos tipos: en los accesos al puente, las farolas disponían de tres brazos, el central más alto y los otros dos situados a un tercio de este, rematados todos con un lucernario de cristal de forma oval; el segundo tipo de farola era más sencillo, disponía de un

56. El paseo donostiarra de la playa de la Concha fue proyectado por el arquitecto Juan Rafael Alday en 1910, al igual que el diseño de las farolas y su barandilla.

solo brazo con el lucernario en la parte superior. Estaban colocadas en la parte interior del puente sobre unas las bases incrustadas en los petriles que se alzaban sobre cada una de las pilas del puente. En estas mismas peanas están colocadas las farolas que existen actualmente.

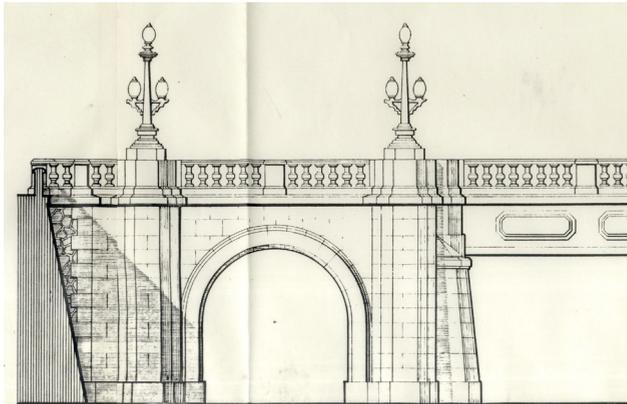
Farolas colocadas a principios de los años 2000 inspiradas en el modelo del Paseo de la Concha de San Sebastián.



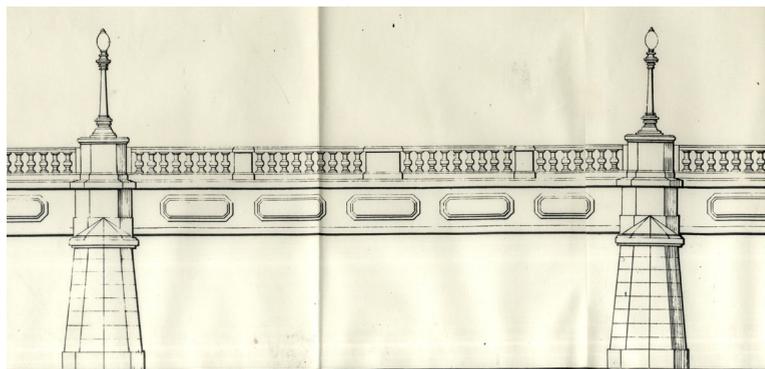
Imagen de una de las farolas diseñadas por Juan Rafael Alday en 1910 para el Paseo de la Concha de San Sebastián.



En este plano del puente se pueden ver las farolas que diseñó Arturo Piera para la entrada al puente.



En la imagen de detalle del plano se observan las farolas más sencillas que iban colocadas en el interior del puente.



5.3 El puente del Ferrocarril.

El puente del Ferrocarril⁵⁷ tiene sus orígenes en la construcción de la primera estación ferroviaria de Valencia en 1851. Llamada “Estación del Norte” al igual que la actual, esta se ubicaba en lo que es hoy plaza del Ayuntamiento. Nace para dar solución al importante problema de comunicación existente entre el centro de la ciudad y el barrio portuario del Grao (cabría recordar que Valencia estuvo rodeada por sus murallas hasta 1865, año en el que se procedió a su demolición). Hasta la fecha, el transporte de mercancías entre la ciudad y el puerto era realizado por comerciantes y transportistas, que vieron en la construcción del ferrocarril una amenaza para su negocio. Según consta en documentos y publicaciones de la época (VIRGIL, 2012, 175), la línea de ferrocarril sufrió varios boicots y disputas para impedir el avance de las obras.

El primer puente ferroviario construido sobre el Turia fue uno de los objetivos que padeció dichos altercados. Era un viaducto construido en madera, obra del ingeniero de caminos Domingo Cardenal y a los dos años de su construcción, en 1854 fue pasto de las llamas a manos de los reticentes.

La reedificación del nuevo puente estuvo diseñada por el ingeniero inglés Jaime Beatty, quien diseñó también la primitiva “Estación del Norte”. Se inauguró en 1859, teniendo una longitud total de 141,8 m por 8 m de ancho. Sin embargo, el progreso trajo locomotoras más grandes y pesadas, por lo que el puente quedó obsoleto y se temía por un posible derrumbe del mismo. Ante la nueva realidad, medio siglo después de la construcción del puente, se decidió construir un tercero obra del ingeniero municipal Arturo Piera, que fue inaugurado en 1910. El puente aprovechó los pilares de la obra precedente y el resto era todo de armazón de hierro, de ahí que también se le conoció con el nombre de este material. Tenía una longitud de 147,50 m y una anchura de 8 m.

En la actualidad el puente del ferrocarril está construido de hormigón armado y sin el más mínimo cuidado estético, es sobre todo una infraestructura funcional. Forma parte de la línea del ferrocarril Valencia-Barcelona, salvando la hondonada

57.

Información extraída de:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. UPV, tesis doctoral. Valencia, pp 175-177.

ADIF (2007). La Estación del Norte en Valencia. “la Unión de todas la Artes”. Ficha técnica Estación de Valencia Nord en <http://www.adif.es/es_ES/ocio_y_cultura/estaciones_historicas/estacion_del_norte.shtml> [Consultado: 15/06/2015]

del antiguo cauce del Turia. A poco menos de medio kilómetro en dirección Barcelona, sus vías están soterradas para salvar los poblados marítimos del Cabañal y la Malvarrosa.

Imagen del antiguo puente del Ferrocarril construido a principios del siglo pasado y que fue sustituido por el actual puente de hormigón. Imagen extraída Mundo Ferroviario:
<http://2.bp.blogspot.com/-6owMzxRpc_U/T4F356MxVal/AAAAAAAAAHU/hZOiwkKWGB0/s1600/img085.jpg>



5.4 El puente de Astilleros.

Autores: Federico Membrillera y Luis Dicenta Vera, 1931.

La idea de construir un puente en las inmediaciones del puerto de Valencia viene desde finales del siglo XIX, cuando en 1891, ante el creciente tráfico de mercancías portuarias se presenta un primer proyecto. Tras varios estudios, en el año 1906 se inaugura un puente que tuvo varios problemas de construcción, llegando a ser declarado en ruina. Así pues, la Junta de Obras del Puerto decide promover la construcción de un nuevo viaducto para solucionar definitivamente este problema. Nace así el puente de Astilleros⁵⁸, un proyecto de los ingenieros Federico Membrillera y Luis Dicenta Vera como director facultativo. Fue inaugurado un 14 de noviembre de 1931, y se ubicó a tan solo 165 m al este del puente de Hierro. Enlaza el Puerto, entre astilleros y la Comandancia de la Marina, con el poblado de Nazaret, de ahí que también sea conocido como puente de Nazaret.

El material utilizado para la construcción del puente fue hormigón armado y está formado por cinco tramos rectos apoyados sobre pilas, cada uno de 22 m de luz, además de otros cuatro tramos de 8 m de luz cada uno. Las medidas del puente son 175 m de largo por 25 m de ancho. En su momento, tuvo dos grandes rampas de acceso de 195 y 105 m de longitud y estaba preparado para “marchar por el puente, a la vez, una fila de carros y dos de automóviles en cada dirección, y por el centro dos trenes o tranvías, aparte de las aceras”⁵⁹.

El estilo del puente es modernista con elementos decorativos típicos del art-Decó. Sus barandillas son de hierro fundido con adornos geométricos y vegetales, al igual que las farolas colocadas sobre pilastras y la distribución de las mismas ordena la composición y potencian los tramos del puente. Originalmente había dos tipos de farolas, unas más sencillas, rematadas con una luminaria de cristal de forma oval, mientras que las otras tenían tres brazos, dos laterales con la luminaria apuntando hacia el suelo y el central más alto coronado a semejanza de farolas simples.

En la actualidad, la imagen que presentan las farolas es distinta

58.

Información extraída de:
BERTOMEU, X. (1986).
Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia.
Valencia: UPV. Tesis doctoral, vol.1, pp 184-186.

59.

<http://valenpedia.lasprovincias.es/historiavalencia/1931/inaugurado_el_puente_de_astilleros_de_175_metros_frente_a_nazaret>
[Consultado: 11/06/2015]

a la original, pues los pies de estas, a pesar de seguir siendo los primitivos, se han sustituido las antiguas luminarias ovales de cristal por otras cilíndricas de hierro y cristal, más suntuosas y de dudoso encaje de estilos, hecho que se hace más evidente en las farolas que tenían tres luminarias y ahora solo disponen de una central, quedando los brazos laterales cercenados.

La ornamentación del puente se completa con relieves alusivos a la marina, obras públicas o escudos en sus pilas, además de decoraciones cerámicas incrustadas en las vigas laterales del tablero. Para Xavier Bertomeu, “es una obra importante dentro del conjunto de monumentos modernistas de Valencia” (1986, vol. 1, 185).

Imagen del puente de Astilleros.



En la foto de la izquierda se puede observar las luminarias esféricas que lucían las farolas antes de ser sustituidas por las actuales que se ven en la imagen de la derecha.





Capítulo 6

Puentes modernos, 1958-2012.

En el presente capítulo continuaremos con la enumeración y descripción de los puentes y pasarelas modernos existentes actualmente sobre el viejo cauce del Turia, cuya construcción es posterior a la riada del 14 octubre de 1957. Recordemos que a consecuencia de la decisión de desviar el río Turia por las afueras del casco urbano de Valencia, se desarrolla el conocido como *Plan especial de reforma interior del viejo cauce del río Turia (PERI)*. Este proyecto vino a contribuir en gran medida al cambio urbanístico que va a experimentar la ciudad, y marcaría un antes y un después en la construcción de puentes y pasarelas sobre el lecho del río.

En la investigación hemos tenido en cuenta y estudiado también los orígenes de estas obras, que en muchos casos han sido precedidas por otras construcciones que fueron sustituidas por los nuevos puentes o pasarelas existentes actualmente. Por ello, antes de pasar a desarrollar el capítulo puntualizaremos dos cuestiones: la presentación de las obras se hará siguiendo el sentido que tenía la corriente del río de oeste a este y la mención de los puentes y pasarelas viene dada por la fecha de construcción de la obra existente en la actualidad y no por las acciones que dieron origen a las mismas.



1958-2012. Contexto urbanístico en torno al cauce del Turia.

En los días 14 y 15 de octubre de 1957, Valencia sufre la devastación de las aguas desbordadas del Turia, que provocarían una de las mayores catástrofes naturales acontecidas en la ciudad. Valencia quedó anegada por las aguas y toneladas de fango, además de provocar la ruina de los puentes existentes sobre el cauce del río.

Del mismo modo que venía ocurriendo a lo largo de la historia de Valencia, la ciudad tuvo que reconstruir sus comunicaciones, al tiempo que se replanteaba como solución al eterno problema, llevar a cabo un anterior proyecto que contemplaba la osadía de sacar el río del casco urbano y desviarlo por el sur. Esta resolución supuso rediseñar el área metropolitana, así como las vías de comunicación viaria y ferroviaria. Después de varias modificaciones, propuestas de uso y explotación que llegaron incluso a planear la conversión del cauce en una autopista, finalmente se impuso el propósito de transformar el cauce en una zona verde.

Pero fuera cual fuera la solución adoptada, el cauce del Turia quedaría seco y como consecuencia de ello, surgió el debate sobre cómo deberían ser los puentes nuevos y qué hacer entonces con los puentes históricos. Esta reflexión ha sido debatida desde entonces llegando hasta nuestros días. Una de las primeras consideraciones al respecto, la hizo el ingeniero de caminos Carlos Fernández Casado en 1958. En su informe sobre la construcción de nuevos puentes sobre el viejo cauce escribe:

En cualquiera de las soluciones que se adopten, los puentes tienen marcado su final, ya que en la solución de dejar el cauce seco, los que subsistieran quedarían en la vergonzosa situación de puentes sin río, agravada además por el deshonor de haber llegado a ella por sus propias culpas (1959, 205).

Fernández Casado apunta a los puentes históricos como parte del problema en las avenidas del río, ya que su presencia reducía el cauce a su tercera parte alterando gravemente la circulación fluvial. De estos llegó a decir que “de puentes, pasan a ser presas” (*Ibidem*, 202). Por ello propone para la restauración de los

arruinados y la construcción de los puentes nuevos en previsión del futuro viario de la ciudad, dos modelos:

Unos, de rasante estricta enlazando suavemente su calzada con las vías marginales del río y otros, cruzando por encima de éstas para servir a los caminos de salida de la ciudad (*Ibidem*, 205).

Desde la riada de 1957 hasta la entrada de la democracia, únicamente se construyeron dos puentes nuevos, el de Campanar y Ademuz, mientras que el resto, ocho puentes y tres pasarelas, se han realizado en poco más de 20 años, además de ampliar algunos de los ya existentes, como el puente del Ángel custodio o el histórico *del Real*. En total, entre todas las construcciones históricas y modernas, a lo largo del viejo cauce del río Turia se alcanzan diecinueve puentes y cuatro pasarelas.

A continuación, siguiendo el recorrido establecido al principio del capítulo procederemos a la enumeración y descripción de los diferentes puentes y pasarelas modernos existentes hoy en día sobre el cauce del Turia construidos a partir de la riada de 1957 hasta la actualidad.

6.1 La pasarela arco del Bioparc.

Autores: Javier Henche y Luis María Ortiz, 2007.

Entre septiembre de 2006 y junio de 2007, se construyó una pasarela⁶⁰ que cruza el antiguo cauce del Turia con el objetivo de dar paso al parque zoológico Bioparc. Sobrepasa el llamado Parque de Cabecera donde se recrea un bosque de ribera, que es un pasaje típico de los ríos mediterráneos. Por ello, con el objetivo de intentar evitar un protagonismo exagerado de la pasarela en dicho lugar, se pensó en un diseño que minimizara en lo posible su impacto visual y armonizara con el entorno.

Se trata de una pasarela tipo arco, que tiene 4 m de ancho y 90,2 m de luz, que se complementa con rampas en forma de Y continuas con el tablero. Los materiales empleados para su construcción son el acero pintado en blanco y la madera para el pavimentado y acabado del tablero.

60.

Información extraída de:
<<http://e-ache.com/modules/ache/ficheros/Realizaciones/Obra94.pdf>>
[Consulta: 14/06/2015]

Pasarela del Bioparc
cruzando el Parque de
Cabecera.



6.2 El puente 9 d'Octubre.

Autor: Santiago Calatrava, 1989.

61. Información y datos extraídos de:

MOLINARI, L. (1999) *Santiago Calatrava*. Milán, ed. Skira.

BLASER, W. (1989) *Santiago Calatrava*. Barcelona, ed. Gustavo Gili.

TZNOIS, A. y CASO, R. (2005). *Santiago Calatrava. The bridges*. New York, ed. Universe.

TABERNER, F. et al. (2007). *Guía de arquitectura de Valencia*. Colegio territorial de arquitectos de Valencia. pp 154 y 155.

El puente 9 d'Octubre⁶¹ es el que se encuentra situado más al oeste del viejo cauce del Turia en la ciudad de Valencia. Une la avenida Pío Baroja a la izquierda del río con la calle 9 d'Octubre en el margen derecho que enlaza con las importantes vías de Tres Cruces y la del Cid.

Su construcción comenzó en mayo de 1987 y finalizó en mayo de 1989. La obra es coetánea al proyecto de ajardinamiento de Vetges Tu i Mediterrània que idearon los dos primeros tramos del río comprendidos entre el puente 9 d'Octubre y el de Campanar, aunque finalmente solo se llevó a cabo el tramo II.

Los materiales empleados para la construcción del puente fueron hormigón blanco y acero. Tiene una longitud total de 144 m, una anchura de 51 m y se alza 4,9 m a partir de sus cimientos.

Es un puente del denominado tipo gemelo, compuesto por un doble viaducto simétrico respecto a su propio eje longitudinal. Esta característica vino determinada, por el hecho de ser este la prolongación de las avenidas Pío Baroja y 9 d'Octubre, vías tipo bulevar con tráfico en dos direcciones y separadas por un jardín central. Estos condicionantes determinaron la opción de construir un puente doble, cuyos ejes están separados 7,5 m, formando un vacío en la parte central, que sustituye la zona ajardinada, un espacio descubierto que viene a atenuar la presencia de la estructura en el entorno.

Los dos tableros superiores por donde circula el tráfico rodado, están apoyados por el borde interno sobre columnas de hormigón armado, distribuidas equitativamente a 7,2 m de distancia. En cambio, el apoyo de los tableros por la parte externa son unos finos pendolones de acero, que disminuyen notablemente el impacto visual de la estructura del puente.

Las aceras para peatones se encuentran en ambos extremos del tablero alzándose 40 cm respecto de la calzada. Estas plataformas para los transeúntes son unos voladizos que se separan respecto

de la estructura principal, potenciando de esta forma el efecto de suspensión. Además, el espacio existente entre ambas deja pasar la luz al interior del puente, atenuando el efecto túnel que provocaría a los viandantes que pasasen por debajo del mismo. En las pasarelas destacan los puntos de iluminación a ras de suelo y el diseño de los antepechos metálicos. Además, desde ambos extremos de las aceras comienzan cuatro rampas que dan acceso al interior del cauce y recaen bajo el puente.

Uno de los elementos más característicos de esta construcción son cuatro esculturas que se encuentran en los accesos del puente, diseñadas por Calatrava. Conocidas como *Pecking Bird* (TZONIS, 2005, 184) cada una de ellas está formada por un soporte de hormigón blanco, coronado con un elemento metálico curvado con terminación punzante en uno de sus extremos.

El puente *9 d'Octubre* fue diseñado por un entonces joven y poco conocido Santiago Calatrava. El arquitecto trabajó el hormigón armado utilizando cajas de encofrado hechas con tablas de madera sin desbastar que dejaron impresa la textura de las vetas sobre la superficie del hormigón blanco. Esta forma de trabajar el material desvela una intención por parte del arquitecto de dar un carácter plástico al hormigón, manifestando el mismo interés por tratar estéticamente la parte inferior al igual que el resto del puente. Cabría recordar que este fue proyectado una vez desviado el río y por lo tanto, ya no transcurriría agua sino personas, por lo que Calatrava pensó en la contemplación del puente desde el interior del cauce.

Por otra parte, cabe destacar el sistema de drenaje de las aguas de lluvia procedentes de la parte superior del puente. Estas se vierten desde unos caños situados en la parte inferior del tablero a una especie de receptáculo a los pies de cada pila de hormigón.

El proyecto original contemplaba la construcción de un gran lago que estaría atravesado por el puente, aunque finalmente se desestimó esta idea. Aun así, las referencias al agua parecen intuirse con la simple observación del diseño del puente que como viene a describir Molinari:

Se propone como “metáfora hidráulica”, retomando la tradición de las esclusas y evocando, con las ligeras ondulaciones que

caracterizan los muros de contención laterales, la originaria presencia del agua (MOLINARI, 1999, 166).



Imagen de una de las cuatro esculturas gemelas que existen en ambas entradas al puente.



En la foto se observa el sector de pretil que queda entre los dos tableros que conforman el puente y que sus formas onduladas recrean el oleaje de las aguas.

Vista del puente 9 d'Octubre desde el interior del cauce.



6.3 La pasarela de la Casa del agua.

Autor: Vetges Tu i Mediterrània, 1986-1991

Dividiendo los tramos I y II del Jardín del Turia se encuentra la pasarela de la Casa del Agua⁶², que enlaza las dos orillas del viejo cauce en la misma ubicación donde se halla *l'Assut de Rovella*, una estructura construida con losas de piedra y argamasa que tiene sus orígenes entre los siglos XVII-XVIII. Esta construcción histórica permitía tomar el agua del río para conducirla por la acequia de Rovella, una de las ocho de la Vega de Valencia actualmente fuera de funcionamiento.

La pasarela forma parte del proyecto de ajardinamiento del viejo cauce del Turia realizado por el equipo de arquitectos Vetges Tu i Medierrània entre los años 1986 y 1991. Se trata de una pasarela metálica de estructura ligera, desde donde se puede disfrutar de los planos del jardín y de los restos del azud. Situada en el centro de esta antigua construcción se encuentra la "Casa del Agua", que está atravesada por la pasarela bajo una cúpula metálica revestida que vegetación. Esta especie de bóveda ajardinada cubre el interior del edificio desde donde podemos observar a nuestros pies el sistema del ingenio hidráulico que forma parte de la red de canales, acequias y estanques que existen en dicha zona.

62. Información y datos extraídos de:

PÉREZ, V. y otros (1991). "Jardín del Turia. Tramos I y II. Valencia" en *Arquitectura Valenciana: la década de los ochenta*. Valencia, IVAM, pp 339-343.

[http://www.valencia.es/revisiõnpgou/catalogo/rural/Feb2013/FICHAS%20COMPLEMENTARIAS/SU/DISTRITO%207/07\(SU_EPH\).01-AZUD%20ROVELLA_firmado.pdf](http://www.valencia.es/revisiõnpgou/catalogo/rural/Feb2013/FICHAS%20COMPLEMENTARIAS/SU/DISTRITO%207/07(SU_EPH).01-AZUD%20ROVELLA_firmado.pdf)
[Consultado: 30/05/2015]

http://www.valencia.es/revisiõnpgou/catalogo/rural/Feb2013/FICHAS%20COMPLEMENTARIAS/AH/AH_08-ACEQUIA%20DE%20ROVELLA_firmado.pdf
[Consultado: 30/05/2015]

Pasarela proyectada por Vetges Tu i Mediterrània y la Casa del Agua



6.4 El puente de Campanar.

63. Información y datos extraídos de:

GARÍN, F. M^a et al. (1983). "Los puentes modernos" en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, pp 95 y 96.

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Vol.1, p 168.

Vista al tramo II desde el puente de Campanar. Puede observarse los muros ideados por los autores del proyecto de remodelación del viejo cauce para embellecer la ruda estética de esta construcción.

Autor: Arturo Piera, 1958.

El puente de Campanar⁶³ vino a reemplazar a otro construido entre los años 1932 y 1937 para unir la ciudad con el poblado de Campanar. La riada de octubre de 1957 lo dejó gravemente afectado, por lo que un año más tarde se levantó el puente que existe actualmente. Es obra del ingeniero municipal Arturo Piera y hoy en día enlaza las avenidas de Pérez Galdós con Maestro Rodrigo.

Es un puente puramente utilitario y sencillo, construido con vigas rectas de hormigón armado colocadas sobre apoyos transversales que forman siete tramos de luz. Su longitud total es de 150 m y 30 m de ancho y no tiene más pretensión, que la de soportar el tráfico rodado que circula en doble sentido. En sus laterales existen aceras para el tránsito peatonal y unas sobrias barandillas de hierro. Dispone además de una rampa de acceso al cauce por el pretil izquierdo que baja sentido oeste.



Este puente carece completamente de interés estético y por ello, el colectivo de arquitectos Vetges Tu i Mediterrània realiza una serie de actuaciones en su entorno con el objetivo de integrarlo en el proyecto de ajardinamiento del tramo II. Una de las decisiones tomadas fue tapar el puente levantando unos muros de hormigón a los pies del mismo que se tapizan de verde con plantas trepadoras. Asimismo, el sistema de acequias y albercas que existen en este tramo atraviesan bajo el puente que lo complementa con pasarelas para los peatones. Un elemento que embellece la composición del entorno es la proximidad de la escultura-fuente *Taulatetombant* del artista Artur Heras, que se proyectó con la intención de captar la atención los visitantes de la zona en detrimento del puente.



Imagen de la intervención que el equipo de arquitectos Vetges Tu y Mediterrània junto con el artista Artur Heras diseñaron para las inmediaciones del puente de Campanar. Podemos ver la escultura-fuente en primer término y al fondo los muros con las plantas trepadoras.

6.5 El puente de Ademuz.

Autor: Carlos Fernández Casado, 1958.

64. Información y datos extraídos de:

GARÍN, F. M^a *et al.* (1983). "Los puentes modernos" en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, p 95 y 96.

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Tesis doctoral, vol.1, p 171 y vol. 6, pp 169-170

Vista del puente de Ademuz desde el interior del antiguo cauce.

Llamado originalmente puente de las Glorias, hoy en día se le conoce como puente de Ademuz⁶⁴ y es obra del ingeniero riojano Carlos Fernández Casado. Se construyó para dar acceso a la ciudad desde las comarcas de los Serranos y el Rincón de Ademuz, de ahí su nombre actual. Las obras concluyeron en 1963 y une la gran vía Fernando el Católico con la avenida de Pío XII que enlaza con la pista de Ademuz.

Asimismo, al igual que ocurre con el puente de Campanar, es un viaducto básicamente funcional y sin ninguna cualidad artística destacable. Está construido a base de pilares cilíndricos donde apoya una plataforma de hormigón que soporta el tráfico rodado. Se compone de doble calzada con cuatro carriles en cada sentido de circulación, separados por una mediana de césped natural. En ambos laterales del puente existen aceras para los viandantes con antepechos metálicos. Su longitud es de 150 m y tiene una anchura total de poco más de 33 m.



6.6 La pasarela de Campanar o Ademuz.

Años atrás, comunicando la ciudad de Valencia con el poblado de Campanar existió una primitiva pasarela⁶⁵ de madera, que se sustituyó por otra nueva en 1905 ante el aumento del tránsito de personas. Fue diseñada por el arquitecto Casimiro Meseguer y su permanencia fue corta, pues en 1911 el Ayuntamiento promueve la construcción de una tercera construida en metal con suelo de madera. Pero la fatídica riada de 1957 terminó llevándosela por delante al igual muchas otras construcciones del cauce.

Posteriormente, aguas abajo se construyó otra pasarela de hormigón armado que vino a sustituir la desaparecida en la riada. Por su proximidad al puente de Ademuz recibió este mismo nombre para distinguirla de la anterior. Tiene unas dimensiones de 3,5 m de ancho por 155,5 m de longitud, distribuidos en diez tramos rectos soportados por nueve pilas. Comunica la zona comercial conocida como Nuevo Centro con el Jardín Botánico.

65. Información y datos extraídos de:

GARÍN, F. M^a *et al.* (1983). "Los puentes modernos" en *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, p 95.

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Tesis doctoral, vol.1, pp 169 y 170.

Actual pasarela de Campanar. 2015.



6.7 El puente de las Artes.

Autor: Carlos Fernández Casado, S.L., 1998.

66. Datos extraídos de: ASOCIACIÓN CIENTÍFICO-TÉCNICA DEL HORMIGÓN (2010). *Realizaciones españolas: diez años de ingeniería estructural, 1998-2008*. Madrid: ed. ACHE, D.L. pp 38-40.

El puente de las Artes⁶⁶ recibe su nombre por encontrarse en la zona del viejo cauce del río recayente al Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Su construcción terminó en junio de 1998 y enlaza el centro histórico de Valencia a través de las calles Guillem de Castro y de na Jordana con el barrio de Marchalenes, que se encuentra en el margen izquierdo. Este puente es un proyecto singular ya que contemplaba la construcción de dos puentes muy próximos, razón por la cual, se optó por ejecutarlos bajo el mismo planteamiento con el objetivo de crear un conjunto homogéneo y unitario.

Al igual que el resto de puentes que se construyen a partir 1957, el proyecto tiene en cuenta la singularidad de ubicarse sobre un cauce seco convertido ya entonces en un parque lineal. Ante esta

Vista del puente de las Artes desde la parte superior del viejo cauce. 2015.



circunstancia su autor procura crear una obra lo más diáfana posible con el fin de intentar minimizar la interrupción visual del parque.

El puente tiene una longitud total de 145 m y un ancho de 60m. Consta de dos tableros separados 20 m, que dejan un vacío en la parte central, disminuyendo el efecto túnel en el interior del cauce. Cada tablero tiene un sentido de circulación y consta de cuatro carriles y una acera para viandantes. Dichos tableros se apoyan sobre pilas en doble ménsula que los recoge desde un núcleo central. Estas pilas-voladizo son los elementos más característicos del puente y le confieren cierta estética visual. El pilar central de cada pila-voladizo está rematado con una farola metálica de color blanco de 15 m de altura y se concibieron para que formasen parte del conjunto formal del puente. La solución elegida pretende dar coherencia a la dualidad que se planteó al principio del proyecto. Además, la distancia entre las pilas intenta buscar la proporción de la altura del tablero respecto al suelo, así como de su longitud total, por esta razón, la luz es relativamente pequeña para un puente moderno.



Detalle de las pilas en forma de doble ménsula del puente y que separan los dos tableros del mismo dejando una parte ajardinada en la zona central.

67. Información y datos extraídos de:

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. Valencia: UPV. Vol.1, pp 172 y 173.

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. siglo XVI-XXI*. Valencia: UPV, pp 349-362.

TOMÁS, J.M., MOYÁ, J.F., COMPANY, I. (2010). "Documento nº1 memoria y anejos" en *Redacción del proyecto y ejecución de las obras e instalaciones para la "construcción del nuevo pont de Fusta" de la Ciudad de Valencia*. Valencia. Ajuntament de València: Servici de Circulació, Transports i Infraestructures. AUMASA: Actuaciones Urbanas de Valencia. FCC. PAVASAL

6.8 El *pont de Fusta* o puente de Madera.

Autor: José María Tomás Llavador, 2012.

El *pont de Fusta*⁶⁷ que conocemos actualmente es la última construcción de un puente realizada sobre el viejo cauce. Ha estado precedida por una serie de pasarelas peatonales que se han existido anteriormente en dicho lugar y que el río fue arruinando sucesivamente con sus periódicas avenidas.

El primer viaducto se construyó en 1892 con el objetivo de facilitar el acceso a la ciudad de los viajeros procedentes de la Estación de Ferrocarriles Económicos (FEVE) de la Sociedad Valenciana de Tranvías. Esta se situaba en el margen izquierdo del cauce a la altura de Serranos. Tuvo una longitud total de 175 m y un ancho de 2 m y fue construida totalmente de madera de Flandes, de ahí le vino el nombre de *pont de Fusta*, ya que dicho término significa madera en valenciano.

Esta primera construcción desapareció a causa de una avenida del río acaecida en noviembre de 1897 y no se volvió a construir hasta pasados dos años, haciéndose cargo de ello la compañía de ferrocarriles. La nueva pasarela se situó en línea con la entrada de la estación y amplió su anchura, llegando a los 3 m ante la gran cantidad de transeúntes que la cruzaban. A pesar de que la nueva construcción incorporó en sus materiales el acero, la

En la fotografía se ve la pasarela de madera construida a finales del siglo XIX y que estaba perfectamente alineada con la estación de trenes FEVE que se ve al fondo. Disponía de unos toldos patrocinados por Coca-Cola que se desplegaban los días de lluvia. Fondos Biblioteca Valenciana.



madera siguió siendo el material utilizado en el entablado del tablero. Otra de las novedades que incorporó esta pasarela fue la construcción de una cubierta a lo largo de toda su longitud, hecha a base de perfiles metálicos, donde se colocaron unos toldos, que se extendían los días de lluvia con el fin de proteger a los viandantes. La pasarela permaneció en pie hasta un 28 de septiembre de 1949, cuando una nueva riada del Turia la terminó arruinando. Posteriormente fue construida una tercera también de madera que se la llevó por delante la trágica riada de octubre de 1957.



Pasarela provisional que se montó tras la riada de 1949. (RODRIGO, 2011, 355)

La nueva pasarela que se construye se ubica a un metro hacia el este respecto a las anteriores. Fue un proyecto del ingeniero Fermín Sánchez Torres y se inauguró en julio de 1960. Los materiales empleados para su construcción fue el hormigón armado y tuvo una longitud total de poco más de 148 m por 5 m de ancho. La pasarela estaba provista de unas barandillas metálicas y unas farolas colocadas en tresbolillo.

Medio siglo después de la construcción de esta última pasarela, el Ayuntamiento de Valencia la sustituye para construir un nuevo puente. Ante el anuncio de convertir el cercano e histórico Puente de Serranos en peatonal, el nuevo viaducto tendría la capacidad de soportar el tráfico rodado además del tránsito de personas.

Pasarela de hormigón construida tras la riada de 1957 y que fue sustituida a principios de la década de 2010 por el actual *pont de Fusta*.



El actual puente enlaza las dos orillas del viejo cauce a la altura de las calles de la *Trinitat* y Santa Mónica, además de la parada del tranvía *pont de Fusta* por el norte. Mientras que por el sur, da acceso al centro histórico de la ciudad, a las Torres de Serranos y a las calles Conde Trenor y Santa Ana.

El proyecto de construcción del nuevo *pont de Fusta* es obra del arquitecto Tomás Llavador. El puente tiene una longitud total de 155 m y consta de dos tableros independientes. El situado más al este está dedicado al tráfico de vehículos y su anchura es de 11 m, mientras que el segundo de uso peatonal tiene 4,50 m. Entre el espacio existente entre ambos tableros se alza una fila de palmeras plantadas en el interior del cauce que sobrepasa el puente varios metros por encima, dotándolo de una nota vegetal en su parte superior.

Asimismo, el diseño de la parte inferior del puente ha tenido un miramiento especial por parte de su creador al tratarse de la vista que tiene el paseante desde el interior del viejo cauce. Uno de los rasgos más característicos de esta perspectiva son sus pilas hechas de hormigón armado y que su forma alude a troncos de árboles. Esta particular forma tiene una intención por integrar la estructura en el entorno vegetal del parque en el que se encuentra.

Por otra parte, con la incorporación de la madera a la pasarela peatonal, el autor no solo intenta hacer una referencia a la denominación del puente, sino evocar también el origen y la historia de esta pasarela y que había perdido con su predecesora. La madera se encuentra tanto en el entablado del pavimento como en las barandas. Además, la pasarela dispone de un balcón para contemplar las Torres de Serranos y unas escaleras que dan acceso al interior del cauce.



En la foto se ve la pasarela del Pont de Fusta desde el interior del cauce y se observan sus pilas ramificadas en la parte superior inspiradas en la forma de los árboles.

Abajo vista de la pasarela desde las alameditas de Serranos.



6.9 El puente de la Exposición.

Autor: Santiago Calatrava, 1995.

68. Información y datos extraídos de:

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. siglo XVI-XXI*. UPV. Valencia, pp 363-378.

VEGAS, F. (2009). *Valencia 1909: La arquitectura a exposición*. Ateneo Mercantil de Valencia. Valencia, pp 185-193.

BERTOMEU, X. (1986). *Historia y estética de los puentes del antiguo cauce del río Turia de Valencia*. UPV. Valencia, vol. 1, pp 174-176.

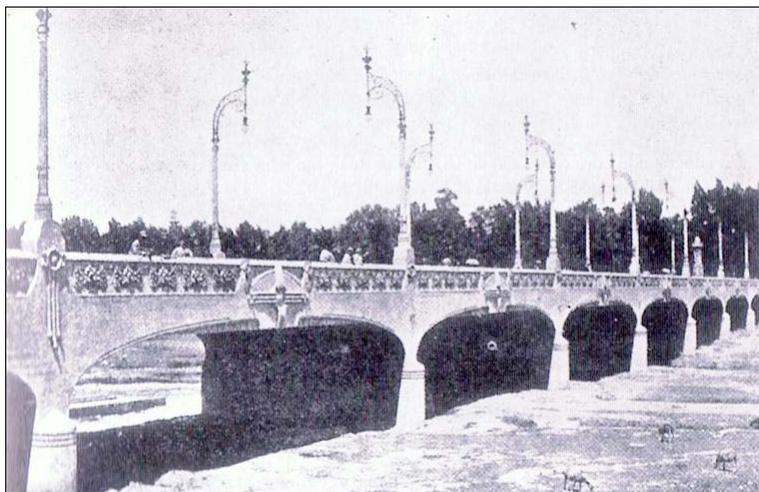
Página web de la Universitat de València, <<http://www.uv.es/charco/documentos/valencia1.htm>> [Consulta: 7/06/82015]

El actual puente de la Exposición⁶⁸ debe su nombre a una primigenia pasarela construida en 1909 en el mismo lugar. Sirvió para dar acceso peatonal desde la orilla derecha del cauce a la zona de la Alameda, donde se ubicó el recinto de la Exposición Regional de 1909 y la Nacional de 1910 celebradas en Valencia, de ahí que se conociera a esta antigua construcción como pasarela de la Exposición. Estos eventos aspiraban a situar a la ciudad dentro del panorama internacional, mostrando al mundo el desarrollo agrícola, industrial y comercial del pueblo valenciano. Las exposiciones aportaron a la ciudad una mejora de las infraestructuras y de las vías de comunicación, que en muchos casos sobrevivieron a los eventos, perpetuando su recuerdo por su beneficio y eficacia.

La pasarela de la Exposición se construyó en la misma ubicación donde se instalaba otra anterior que se montaba y desmontaba con motivo de la Feria de julio. El diseño de la obra de la pasarela de la Exposición es del ingeniero José Aubán que se alzó como ganador del concurso organizado por el Ayuntamiento para elegir el proyecto.

Desde el comienzo de su construcción, la pasarela no estuvo exenta de polémica ante la divergencia de opiniones procedentes de diversos sectores. Como consecuencia de ello se modificó el proyecto aumentando su anchura y eliminando su cubierta. Fue la primera obra para cruzar el río en Valencia construida en hormigón armado. Tuvo una longitud total de 166,30 m y un ancho de 8,50 m. Contaba con 8 arcos carpaneles rebajados, con luz aproximada de 19,25 m. En los pretilos, a la altura de cada pila, sobresalían los pedestales que servían de base a las farolas de diseño modernista acorde con la época. A la pasarela se accedía a través de unas escalinatas flanqueadas por dos pináculos que dotaban de monumentalidad la obra donde destacaban una gran cantidad de elementos decorativos también de estilo modernista.

La pasarela tuvo que ser modificada a principios de la década de 1950, porque al estar construida de hormigón armado y



Pasarela de la Exposición a principios del siglo XX.

carecer de juntas de dilatación, presentaba importantes grietas en su estructura que necesitaron de una reparación urgente. Las obras de adecuación contemplaron la realización de juntas de dilatación, que interrumpieron los pretiles del puente a la altura de las farolas que fueron sustituidas por otras nuevas, que se colocaron sobre una nueva ubicación.



La pasarela de la Exposición transformada en puente para el paso de vehículos inaugurándose a finales de 1967. Fotografía de J. Penalba, 1967. Archivo Municipal de Valencia.

Pasados pocos años de su remodelación, en octubre de 1957, la fatídica riada provocó que la pasarela de la Exposición, al igual que otros puentes del Turia, no resistieran el embiste del agua que terminó por derrocar los arcos centrales de la misma. Finalmente fue demolida un año más tarde para edificar otra nueva, obra del arquitecto Mauro Serret. Esta nueva pasarela tuvo un ancho de 9,50 m y una longitud total de 160 m, contando las escalinatas de acceso. Su diseño sobrio y funcional, no se asemejaba en nada a la modernista y decorada antecesora.

Pero poco tiempo duró la pasarela como vía peatonal. A consecuencia del aumento del tráfico rodado y el crecimiento urbanístico que experimentó la ciudad en la década de 1960, fue razón suficiente para que las autoridades municipales tomaran la decisión de transformarla en un puente adaptado al tráfico de vehículos. Para ello se eliminaron las escaleras de acceso que fueron sustituidas por rampas, y se aumentó la anchura del tablero 1,60 m, pasando a tener un total de 11,10 m. En septiembre de 1967 se inauguraba la obra convertida en puente.

A finales del siglo XX, la transformada pasarela se sustituye por un nuevo puente diseñado por arquitecto valenciano Santiago Calatrava, que ya había diseñado para el cauce el *pont 9 d'Octubre*. El nuevo puente de la Exposición se construyó entre 1991 y 1995 y une ambas orillas del viejo cauce a la altura de la plaza de la puerta del Mar por la derecha con el paseo de la Alameda por la izquierda. El puente cuenta con un único ojo que abarca todo el cauce alcanzando los 130 m de luz de sus 163 m de longitud total. El tablero metálico tiene una anchura de 26 m y consta de una calzada para tráfico rodado y de una zona peatonal en cada uno de sus laterales.

El elemento más característico del puente es un arco parabólico de acero pintado en blanco, que tiene una inclinación de 70º respecto a la horizontal y con una altura máxima de 14 m desde el tablero. Este posicionamiento del arco tan peculiar del puente ha sido la razón para que sea conocido popularmente como “la peineta”.

Bajo el puente se halla soterrada en el cauce la parada de metro de la Alameda proyectada también por Calatrava. Ante la dificultad de construir ambos proyectos al mismo tiempo se

tomó la decisión de armar el puente a 48 m de su ubicación final. Una vez terminado se desplazó con sus 2.500 toneladas de peso, mediante dos gatos hidráulicos arrastraron el puente hasta alcanzar su emplazamiento definitivo. Una vez terminada la obra, el propio Santiago Calatrava⁶⁹ describió el puente de la Exposición como “una visión estética de una Valencia progresista, moderna y que mira al futuro”.

69. <http://www.uv.es/charco/documentos/valencia1.htm>
[Consulta: 14/06/2015]



Puente de la Exposición del arquitecto Santiago Calatrava construido en la década de 1990 . En las imágenes se observa su único arco de 130 m de luz. En la foto de abajo vemos el gran arco inclinado que caracteriza al puente y que ha inspirado el popular nombre de “la peñeta”.



6.10 El puente de las Flores.

70. Información y datos extraídos de:

RODRIGO, A. (2011). *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el puente de San José y el puente del Mar de Valencia. siglo XVI-XXI*. UPV. Valencia, pp 379-392.

<http://www.sarriónsa.es/porta/lang_es%ADES/rowid_108100,28368/tabid_9815/desktopdefault.aspx>
[Consulta: 16/06/2015]

Autor: José M^a Valverde Bas e Ibérica de Estudios e Ingenieros, S.A. (IBERINSA), 2002.

El puente de las Flores⁷⁰ tiene su origen en los trabajos de construcción en 1991 del puente de la Exposición y la parada del metro de la Alameda. Como se relataba en el apartado anterior, para la ejecución de dichos trabajos se derribó la pasarela-puente de la Exposición y con el objetivo de dar una solución momentánea al tráfico hasta la finalización del nuevo puente, se construyó un pontón provisional próximo al Puente del Mar. Esta obra provisional a modo de terraplén tenía tres pasos inferiores que conectaban ambas partes del jardín del Turia, además de rampas y una escalera que daban acceso al interior del cauce desde ambas orillas.

Una vez finalizadas las obras en el puente de la Exposición el 28 de junio de 2000, el Ayuntamiento de Valencia y la Generalitat Valenciana dan luz verde al convenio que contempla la sustitución del pontón provisional por un nuevo puente. Para ello se convocó un concurso que ganó el ingeniero José María Valverde Bas con la propuesta “Mirador al puente del Mar” (RODRIGO, 2011, 384).

El proyecto intenta dar una solución mediante un diseño que contempla satisfacer tanto las necesidades urbanísticas como la integración del puente en el entorno en que se ubica. En la memoria, sus autores justifican el proyecto que participa “resolviendo satisfactoriamente lo urbano y proporcionando una continuidad plástica acorde con el jardín sobre el que se asienta” (*ídem*).

El nuevo puente está formado por pilas metálicas pintadas de sección hexagonal irregular, sobre las que se apoya el tablero de 24 m de ancho de hormigón armado y acero. Tiene una longitud total de 153 m y se compone de una calzada central para el tráfico rodado. En cada lateral se hallan un paso para viandantes con pavimentación en madera de teca y tienen además función de mirador o balcón corrido para contemplar el paisaje circundante, provisto de bancos orientados hacia el cauce y con una barandilla metálica de protección sencilla y discreta.



En el pretil derecho hay unas escaleras que dan acceso desde la cara oeste del puente al interior del cauce, mientras que en el izquierdo encontramos una rampa orientada también a poniente apta para el acceso a vehículos al cauce.

Los dos ambientes que el puente presenta, el circulatorio y el peatonal, están separados por un seto floral natural levantado con jardineras, de ahí que el puente sea conocido como el puente de las Flores. Este muro vegetal está atravesado por una fila de palmeras washingtona que están plantadas en el interior del cauce. La barrera floral es el elemento más característico del puente y pretende preservar visualmente al viandante del tránsito de los vehículos. Normalmente, luce al cabo del año tres tipos de planta floral para adaptarse a la estación climática, además de dotar al puente de significado simbólico como ocurre durante el periodo navideño que suele mudarse con poinsetias (flores de pascua). De forma excepcional, el puente se cubrió de flores amarillas y blancas para celebrar en 2006 la visita papal de Benedicto XVI a la ciudad de Valencia por motivo del V Encuentro mundial de las familias.

El puente de las Flores visto desde el interior del viejo cauce. En la parte superior podemos observar el seto floral que separa la parte destinada a los peatones del tráfico rodado.





Pont del Regne desde el interior del viejo cauce del río.



6.11 El pont del Regne.

Autor: Salvador Monleón Cremades, 1999.

En diciembre de 1999 se inauguró el puente del Reino, obra del ingeniero de caminos Salvador Monleón Cremades y catedrático de la Universitat Politècnica de València. Su construcción fue impulsada por los promotores del polígono de la avenida de Francia y enlaza por la izquierda dicha avenida con la avenida del Reino de Valencia a la derecha que además da nombre al puente.

Está construido en hormigón armado y con sus 220 m de longitud es el puente más largo de todos los que cruzan el viejo cauce del río por Valencia. Se compone de nueve arcos escarzanos y el tablero por donde circula el tráfico rodado en doble dirección, está dividido en dos calzadas separadas por un bordillo central. A cada lado del tablero hay una vía peatonal y en su extremo la baranda se levanta en piedra y metal que ve rota su continuidad por la prolongación de los pilares del puente que sobrepasan

ligeramente la altura de dicho barandal. Este apéndice de la pila sirve de base a las farolas de hierro fundido de tradición art-decó, que iluminan el puente con cuatro puntos de luz cada una.

Según Monleón⁷¹, es un puente “racionalista, (...) urbano, pensado para convivir con edificaciones de los años 30”. El autor crea un puente que comete perfectamente la función de unir ambas orillas del viejo cauce sin el obstáculo añadido de salvar un río. Por esta razón, consciente de que el puente va a ser observado también desde abajo, es muy cuidadoso a la hora de trabajar la estética de los elementos que configuran la imagen inferior.

Cuando nos situamos bajo el puente, parece un edificio gótico recreado por las hileras de columnas y unas arcadas de marcado carácter lineal que dirigen la mirada del espectador hacia los extremos, donde se hallan una especie de falsas puertas o ventanales ojivales con rejas pintadas de verde. La decoración en la parte inferior del puente se complementa con numerosas gárgolas con forma de cabeza de águila que salen de la bóveda que conforman los tableros. Estos están separados entre ellos y dejan que penetre la luz natural iluminando el interior de la estructura.

En la parte superior del puente, a ambos lados de los accesos, encontramos cuatro pináculos y sobre cada uno de ellos se posa la imagen en bronce de un ángel caído con cabeza de felino. Estas esculturas del artista valenciano Juan Martí son conocidas como *los guardianes del puente* y obedecen a la estética gótica característica de esta construcción, convirtiéndose hoy por hoy, en un referente de su imagen. Además, con la intención de colocar estas esculturas, Monleón continúa la tradición valenciana de ubicar imágenes en los puentes bajo la creencia del elemento protector. El ingeniero justifica la estética de las imágenes a su concepción del entorno al afirmar que “son muy Gotham, esa ciudad del cómic de Batman que es nueva pero vieja, como los primeros rascacielos americanos”.



Las esculturas de los guardianes del puente que flanquean ambas entradas.

71. BORRÁS, D. (2014) “Yo creé a los guardianes de Valencia” en periódico *El Mundo*. Valencia, 28 de septiembre 2014 <<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/09/28/5426d905e2704edb158b457d.html>> [Consulta: 7/07/2015]



Vista aérea del puente de Monteolivete donde se observan los dos tramos que componen toda la construcción. En primer término el tramo I, el más antiguo, obra de Fernández Ordóñez. Al fondo, el tramo II diseñado por Calatrava ligeramente arqueado y curvo.

Imagen del diario *Las Provincias*.
<<http://listas.lasprovincias.es/los-puentes-ms-bonitos-de-valencia-77.html>>

6.12 El puente de Monteolivete.

A comienzos de la década de 1990, con la aprobación del entonces nuevo Plan general de ordenación urbana se realizaron diversas actuaciones urbanísticas con el fin de mejorar el tráfico perimetral de la ciudad. Una de las intervenciones que se llevaron a cabo fue el designado eje viario Manuel Candela-Tomás Montañana que contempló la construcción de un puente, que atravesaría el viejo cauce del río en la zona donde se estaba desarrollando la conocida por aquel entonces Ciudad de las Ciencias.

Actualmente el puente de Monteolivete enlaza la glorieta de Europa situada en el margen izquierdo del viejo cauce con la avenida del Instituto obrero de Valencia a la derecha. Este puente son realmente dos viaductos empalmados, que han sido proyectados por dos ingenieros distintos y construidos en

épocas diferentes, atendiendo a las necesidades urbanísticas del momento. El tramo I construido en 1992, es obra de José Antonio Fernández Ordóñez, mientras que el tramo II es del año 2000 y corresponde a Santiago Calatrava.

Tramo I

Autor: José Antonio Fernández Ordóñez, 1992.

Este primer viaducto⁷² comienza en la glorieta de Europa y llega hasta el límite de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Como acabamos de ver, el puente nace de las obras urbanísticas enmarcadas dentro del nuevo Plan de ordenación urbana. Se construye en el año 1992 y como puede apreciarse en la imagen de la página anterior, el puente es la prolongación del eje viario Manuel Candela-Tomás Montañana que cruza estrictamente el viejo cauce del río, para enlazar con el camino que transitaba paralelo a la orilla derecha del cauce.

Los materiales empleados para la construcción del primer tramo del puente fueron el hormigón armado y el acero corten. Se compone de seis arcos escarzados y su longitud total es de 180

72.

Información extraída de:

<www.culturia.org/esp/mapaweb/txts/cultura/arquitectura.doc>
[Consulta: 10/06/2015]

<<http://jardinesrioturia.blogspot.com.es/p/el-agua.html>>
[Consulta: 10/06/2015]

<<http://www.lasprovincias.es/v/20140222/valencia/ayuntamientoestudiareformaspuente20140222.html>>
[Consulta: 10/06/2015]

Vista del tramo I del puente de Monteolivete diseñado por Fernández Ordóñez. Destacan los perfiles de hierro que caracterizan la construcción.



m por 41 m de ancho. Consta de dos tableros separados 8 m que dejan un vacío en la parte central disminuyendo el efecto túnel en el interior del cauce. Cada tablero tiene un sentido de circulación con cuatro carriles y una acera para viandantes. La solución de hacer un puente doble viene dada por ser continuación de la calle del Padre Tomás de Montañana, que es una vía tipo bulevar con jardín central y que en el puente se sustituye por un espacio vacío.

Actualmente el tramo I del puente de Monteolivete pasa por encima del Jardín del Turia atravesando los tramos XIII y XIV que fueron ajardinados entre los años 1999 y 2005.

En el año 2000, este puente fue prolongado con un diseño del arquitecto Santiago Calatrava, quien también proyectó los dos edificios del lugar por donde atraviesa el viaducto, l’Hemisfèric y el Palau de les Arts. Desde su construcción, ambos tramos se han diferenciado estéticamente, guardando cada uno su personalidad y diseño, pero con el tiempo, el tramo proyectado por Fernández Ordóñez ha sufrido cambios que han modificado su apariencia y se han homogeneizado algunos aspectos de ambos tramos.

La barandilla original del puente se construyó en el mismo lugar de hormigón armado, y su cromatismo guardaba los tonos terrosos, rojizos del pavimento de las aceras y marrones de las cantoneras metálicas de acero corten que revisten partes de la estructura, que son un elemento muy característico de este puente, además de las farolas de color negro. Pero en el año 2006, el Ayuntamiento procedió a pintar dicha barandilla del mismo blanco que tenía la del tramo de Calatrava. Aunque desde la parte de arriba del puente se consiguió una continuidad cromática, desde el resto de perspectivas, donde se observa el puente en su conjunto, destaca por su desajuste cromático.

Entre los meses de agosto y septiembre de 2014, la barandilla del puente tuvo que ser sustituida a consecuencia de las roturas que presentaba por causa de la oxidación de las varillas metálicas. La nueva barandilla es muy similar a la anterior en forma y materiales, pero presumiblemente más duraderas⁷³.

Otra de las modificaciones estéticas que ha sufrido este tramo del puente ha sido el cambio de farolas. Como hemos comentado,

73.
<<http://www.lasprovincias.es/valenciaciudad/201408/22/cambianbarandilla.puentemonteolivete20140822000258v.html>>
[Consulta: 10/06/2015]

las originales eran de estilo clásico con acabado efecto forja pintadas en negro y con tres luminarias esféricas. En cambio, a mediados del año 2010 se cambiaron las farolas por otras de estilo más moderno de color blanco que además, también se colocaron en el tramo proyectado por Calatrava, dejando en desuso la iluminación diseñada por su autor. Las farolas son el único elemento común que tienen ambos tramos, aparte del color blanco de sus barandillas, bajo una aparente intención por uniformar visualmente el tramo I en detrimento del tramo II.

Tramo II

Autor: Santiago Calatrava, 2000.

Con el cambio de siglo y la proyección del *Palau de les Arts Reina Sofía* que sustituye la torre de comunicaciones que se iba a construir en dicho lugar, se decide prolongar finalmente el viaducto de Monteolivete⁷⁴ hasta llegar a la avenida del profesor López Piñero con un diseño de Santiago Calatrava al igual que los edificios que se construían en el recinto por donde iba a cruzar este. Una de las características del nuevo tramo es su trazado en forma de arco a diferencia del tramo I del puente que es rectilíneo.

La separación de ambos viaductos desde el interior del viejo cauce se resuelve con una escalera que hace función de muro y que corta los puentes, aislándolos de los dos ambientes existentes tan distintos en su concepción, uno dominado por la arquitectura y las láminas de agua estancada y el otro que recrea un espacio fluvial natural con cursos de agua.

El material utilizado para construir el puente es el hormigón armado y mantiene las características propias del estilo arquitectónico de Calatrava, con líneas futuristas y el color blanco. En sus algo más de 160 m de longitud dispone de un único apoyo central y mantiene el ancho de 41 m del tramo I, así como la separación central, ya que se trata también de un doble puente.

Por la parte de abajo existen unas láminas de agua y un pasillo

74.

Información extraída de:

<www.culturia.org/esp/mapaweb/txts/cultura/arquitectura.doc>
[Consulta: 10/06/2015]

<<http://jardinesrioturia.blogspot.com.es/p/el-agua.html>>
[Consulta: 10/06/2015]

<<http://www.levanteemv.com/valencia/2010/05/25/juradoconsultara-calatravacambiofarolas-puentes/708398.html>>
[Consulta: 12/06/2015]

peatonal, que coincide con el vacío central del puente.

La iluminación diseñada por Calatrava para el tramo II consistía en líneas de luz compuestas por un total de 2090 tubos de neón situados a escasos centímetros del pavimento. Pero en la segunda mitad del año 2010, como se comentó anteriormente, al mismo tiempo que reemplazaron las farolas del tramo I, se desinstaló el alumbrado de Calatrava y se colocaron las mismas farolas del tramo I.

75. TOLEDO, C. (2008)
 “Una columna romana en conmemoración de la visita papal al Encuentro de las Familias” en *elmundo.es*
 <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/09/valencia/1215591562.html>>
 [Consulta: 6/06/2015]

Por último comentar que justo en la zona donde confluyen los dos viaductos, existe una pequeña área ajardinada donde se alza una columna⁷⁵ romana labrada en piedra caliza de 4,2 m de altura sobre una base de 2 m y 4,2 m de cuerpo. Este monolito conmemora la visita papal al V Encuentro de las familias que se celebró en el mismo lugar. Fue tallada por Jesús Castelló, aunque el diseño es también del arquitecto valenciano Santiago Calatrava, por encargo de la propia alcaldesa de Valencia, Rita Barberá. En el interior de la columna figura una cruz, el escudo de la ciudad y una inscripción escrita en latín que recuerda el evento y el hito fue inaugurado un 8 de julio de 2008.

Vista del tramo del puente de Monteolivete diseñado por Calatrava.



6.13 El puente de *l'assut de l'Or*.

Autor: Santiago Calatrava, 2008.

En el entorno donde este puente⁷⁶ cruza el viejo cauce del río se encuentran los restos arqueológicos de una antigua obra de ingeniería hidráulica conocida como *l'assut de l'Or*. Esta construcción tenía la función de elevar el nivel del Turia con el fin de poder canalizar sus aguas por las acequias de riego. De ahí, que este viaducto reciba la denominación de puente de *l'assut de l'Or*, aunque también es conocido popularmente con el sobrenombre de “el jamonero” por el símil con este utensilio.

Este puente es el cuarto diseñado por el arquitecto valenciano Santiago Calatrava para el viejo cauce del Turia. Fue inaugurado en diciembre de 2008 y al igual que el puente de Monteolivete, también atraviesa el complejo de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en este caso, entre el Museo de las Ciencias y el Ágora. Une ambas orillas del antiguo lecho del río conectando la calle Menorca, situada a la izquierda del cauce con la avenida de Antonio Ferrandis a la derecha, que enlaza con el bulevar Este y Sur, además de la autopista del Saler.

Es un puente atirantado de estructura metálica, acero y hormigón blanco. El tablero tiene una longitud de 180 m por 34 m de ancho. Cuenta con 3 carriles en ambos sentidos para el tráfico rodado y cuenta con carril específico para el paso del tranvía. Su mástil mide 125,62 m de altura siendo el elemento más alto de la ciudad de Valencia. De este salen 29 cables en forma de arpa que sostienen el tablero, además de cuatro traseros de retenida prácticamente verticales.

La iluminación del puente mantiene el diseño característico de Calatrava para este tipo de edificaciones y que consiste en crear líneas de luz a escasos centímetros del pavimento.

76. Información y datos extraídos de:

GONZÁLEZ, C. (2012). *El puente de l'assut de l'Or. Análisis geométrico, constructivo y estructural*. Valencia, UPV. PFG de Ingeniería en la edificación.

GRAU, C. (2015). *Proyecto básico y de ejecución de recuperación ambiental del entorno del azud del Oro y terminación del carril bici del margen izquierdo del Jardín del Turia*. Organismo autónomo municipal de parques y jardines singulares y Escuela municipal de jardinería y paisaje. Ayuntamiento de Valencia, pp 6 y 47.

<http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/22952_inauguracion- puente-l'assut-lor.html> [Consultado: 8/06/2015]



Vista de la parte inferior del tablero del puente del *assut de l'Or*.



Vista del puente del *assut de l'Or* diseñado por Santiago Calatrava.

6.14 La pasarela de la Fórmula 1 o *Cuc de Llum*.

Autor: Javier Machí Felici, 2007.

Con motivo de la celebración de la Fórmula 1 en Valencia, se promovió la construcción de la pasarela bautizada con el nombre de *Cuc de Llum*⁷⁷, luciérnaga en castellano, para dar servicio como entrada al recinto del Valencia Street Circuit desde el barrio de Nazaret. Se emplaza sobre el antiguo cauce del Turia y comunica los PAIs del Sector Moreras y Grao. Es un diseño del ingeniero de caminos Javier Machí y su construcción estuvo promovida por la Conselleria d'Infraestructures, Transports i Ports de la Generalitat Valenciana. La pasarela está revestida externamente por sus costados con lamas de madera que enmascaran las vigas de hormigón del tablero. Está provista de una cubierta traslúcida, abierta por los laterales para evitar el efecto tubo y permitir la ventilación. Llama la atención su aspecto innovador y su color anaranjado dado por el cristal de su cubierta y la madera que reviste parte de la estructura.

A pesar de ser una pasarela peatonal, su uso está restringido a los días de celebración de la prueba de Fórmula 1, por lo que únicamente se ha utilizado un total de quince días entre los cinco premios celebrados en Valencia hasta nuestros días. No obstante, desde su construcción son varios los colectivos que piden su apertura permanente al público. En los últimos tiempos, la pasarela presenta un importante deterioro ante la falta de mantenimiento, como cristales rotos, falta de pasamanos metálicos, robo del cable de alumbrado entre otros, a lo que habría que sumar la ocupación de indigentes y en consecuencia la aparición de colchones, ropa y comida en su interior.

77. Información y datos extraídos de:

<<http://www.lasprovincias.es/valenciaciudad/201408/06/pasarelallumpermaneceracerrada20140806000744v.html>>
[Consulta: 9/06/2015]

<<http://www.levantemv.com/valencia/2013/11/13/pasarela1costomillonesusado/1050323.html>>
[Consulta: 9/06/2015]

<<http://valencianews.es/2014/portada/latomadelgusano/>>
[Consulta: 9/06/2015]

<<http://www.linx.es/ateg/index.php/proyectos/transportes/29proyectos/transporte/60pasarela-valenciaformula1>>
[Consulta: 9/06/2015]

Imagen de la pasarela
Cuc de Llum.

Foto archivo
Levante-EMV:
<http://multimedia.levante-emv.com/fotos/comunitat-valenciana/pasarela-que-costo-dos-millones-13390_1.shtml>



Los ciudadanos del barrio
de Nazaret se manifiestan
por la recuperación de
la pasarela y su apertura
permanente.
Noviembre de 2014.

Publicado en:
<<http://valencianews.es/politica/la-toma-del-gusano/>>
[Consulta: 9/06/2015]





Capítulo 7

Los albores del Jardín del Turia, 1979-1982.

A finales de la década de 1970, el país deja atrás las cuatro décadas de dictadura para instaurarse en la democracia. Ante esta nueva situación política y a pesar de no haberse celebrado todavía las primeras elecciones municipales, el Ayuntamiento decide ceder a las reivindicaciones ciudadanas que pedían la transformación del viejo cauce del Turia en un espacio verde y comienza los trámites legales para modificar el Plan General de Ordenación Urbana con el fin de calificar estos terrenos como parque público. El 15 de junio de 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas en España, y los representantes valencianos de los partidos mayoritarios asumen las demandas de los movimientos populares en favor del uso de la totalidad del cauce histórico del Turia como espacio verde. Con los primeros comicios municipales celebrados el 1 de marzo de 1979, los nuevos representantes del Ayuntamiento de Valencia consuman los trámites legales para la conversión definitiva del cauce histórico en un parque público, aprobándose finalmente el 12 de diciembre de 1979.



7.1 Concurso de ideas para la redacción del Plan Especial del Parque Urbano del río Turia a su paso por la Ciudad de Valencia.

Con el fin de calificar la totalidad del viejo cauce del Turia como zona verde de uso público, la Comisión Central de Urbanismo modifica el Plan general de ordenación. El 7 de diciembre de 1978, el Ayuntamiento convoca un Concurso Nacional de Ideas para la redacción del *Plan especial del parque urbano del río Turia a su paso por la ciudad de Valencia* (VIRGIL, 2012, 339). El concurso estaba destinado únicamente a arquitectos y profesionales de la ingeniería, que podían presentarse de forma individual o a través de un colectivo con profesionales de otras disciplinas. Esta condición fue objeto de críticas por excluir a particulares y a cuantas entidades o asociaciones quisieran aportar una idea sobre cómo se imaginaban dicho espacio. El tribunal encargado de estudiar los anteproyectos y su posterior deliberación estaba formado por profesionales y diversas autoridades. Según constaba en las bases concurso⁷⁸, su intención era únicamente la valoración de ideas, sin entrar en estimaciones sobre la idoneidad del proyecto o la viabilidad de su ejecución. El enclave a intervenir quedaba especificado en “el entorno arquitectónico que conforma el cauce del río Turia, en el tramo comprendido entre la confrontación del Molino del Sol –límite del término municipal de Valencia- y el Puente de Astilleros” (*idem*).

Se inscribieron un total de 35 participantes, aunque finalmente se presentaron trece propuestas. El levantamiento del acta con el fallo del concurso tuvo lugar el 15 de noviembre de 1979, que resolvió:

No adjudicar el Primer Premio, habida cuenta que ninguno de los proyectos presentados agota las enormes posibilidades, en cuanto a la futura redacción de un Plan Especial referente al antiguo cauce del río Turia –por su vinculación al desarrollo equilibrado, estético, ecológico, social, humano y de incidencia en el entorno urbano de la Ciudad de Valencia-, que satisfaga las enormes esperanzas que la Ciudad entera ha depositado en este tema. Adjudicar el 2º premio al proyecto nº 10, representado por el equipo de Don Julio Cano Lasso, siendo de destacar el mayor interés de la Propuesta B. Adjudicar

78. Bases del concurso pueden consultarse en:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. Valencia, p 338.

el 3r premio compartido a los proyectos números 2 y 9 respectivamente por el equipo de Don Jaime Cort Aznárez y el de Don Alfredo Fouz Fernández (*Ibidem*, 341).

La propuesta de Alfredo Fouz.

79. Información y datos extraídos de:

LLOPIS, T. (2010). "El cauce del río Turia a su paso por Valencia. Historia visual de una conquista ciudadana" en *Valencia, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. Universitat de València. Valencia, p 71.

LLOPIS, A. (2007). "El jardín del Turia: otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes" en *Valencia, Historia de la Ciudad VI, Proyecto y complejidad*. Universitat de València. Valencia, pp 288 y 289.

Realmente, el anteproyecto de Fouz⁷⁹ estaba formado por un colectivo de profesionales valencianos conocido bajo el nombre de Vetges Tu i Mediterrània, más los arquitectos Fernando Cortés y Juan José Hernández. La propuesta se presentó con el lema *Barcos que corren la joia* e incidía en el río como idea central del proyecto. En este caso, los autores representaron a lo largo de todo el trayecto y organizados en diversos ambientes la vida de un río:

Un curso de agua canalizado que el hombre modifica, eleva, distribuye, utiliza. A medida que el río se aleja de su nacimiento el hombre "construye" la naturaleza arquitectónicamente, crea mundo de variadas sensaciones (LLOPIS, 2010, 71).

80. Información y datos extraídos de:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. Valencia, pp 339-347.

LLOPIS, T. (2010). "El cauce del río Turia a su paso por Valencia. Historia visual de una conquista ciudadana" en *Valencia, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. Universitat de València. Valencia, p 71.

La propuesta de Cano Lasso.

El anteproyecto de Julio Cano Lasso y otros⁸⁰ presentaba una visión integral de todo el cauce histórico. Es un parque urbano y lineal que mantiene la presencia del agua en todo su recorrido. El trazado propuesto para el curso del río recuerda el aspecto que tiene el Turia en las diferentes imágenes urbanas realizadas a lo largo de la historia, de sinuoso recorrido y formando pequeños islotes con vegetación.

No hay que olvidar que en definitiva se trata de un río,

que forma parte de la historia de la ciudad y que aunque se califique como zona verde, deberá conservar de alguna forma ese carácter; y con independencia de que puedan existir razones técnicas (...) se aproveche un cierto caudal de agua con el fin de mantener viva la imagen del río Turia y sobre todo valorar en toda su importancia y belleza los antiguos puentes de la ciudad (LLOPIS, 2010,71).

El autor proponía ramificar el proyecto hacia los jardines del Botánico y los jardines del Real y de la avenida de Blasco Ibáñez, mediante pasos inferiores con el claro propósito de abrir y amplificar la zona verde del viejo cauce a la ciudad.

Otro de los elementos significativos del proyecto de Cano Lasso es una torre que se situaría en viveros, donde en la parte superior albergaría un restaurante panorámico con vistas a la ciudad, la huerta y el mar (VIRGIL, 2012, 345).



En la zona de los Jardines de Viveros, Lasso proyectó una torre-mirador con restaurante. En el dibujo puede verse la ubicación de esta construcción y el Puente del Real. (VIRGIL, 2012, 341)



Detalle del anteproyecto propuesto por Cano Lasso en el sector correspondiente al centro histórico. (VIRGIL, 2012, 340)

7.2 El proyecto del Taller de arquitectura de Ricardo Bofill. *El Jardí del Túria*.

81. PEÑIN, A. (1982). "El antiguo cauce del Turia en Valencia" en *Cimal: arte internacional*, nº 15. Valencia, p 30.

El 31 de julio de 1980, el Ayuntamiento presenta el *Programa de Actuación Municipal*⁸¹ en el que se prevé la redacción del *Plan Especial de Reforma Interior del río Turia (PERI)*. Durante los meses siguientes, ciudadanos, colegios oficiales y diversas asociaciones hacen sus aportaciones de ideas sobre la conversión del cauce histórico en zona verde.

Uno de los más conocidos es el Manifiesto sobre el cauce elaborado por diversas entidades valencianas, donde se recogían siete puntos básicos sobre el uso y destino del antiguo cauce del Turia. Entre los impulsores del manifiesto estaba Miguel Gil Corell, profesor de ecología de la Universitat de València y miembro de los nacientes movimientos ecologistas que promovieron la campaña *El riu és nostre i el volem verd*. Gil Corell propuso la creación de un "bosque urbano" y para ello, pretendía repoblar con especies típicas del bosque mediterráneo los extremos del antiguo cauce. En estas zonas, al no existir muros de contención los espacios son más amplios y abiertos que en el resto del corredor, delimitado por los pretiles. Para esta zona central, Gil Corell otorgaba un mayor protagonismo a la intervención humana al encontrarse en el centro urbano. El tratamiento sería distinto con el fin de preservar mejor los monumentos históricos que se encuentran sobre el cauce y sus inmediaciones, aunque esto no debía significar una mayor manipulación humana.

Había pasado un año de la presentación del *Plan de actuación municipal* cuando el 7 de septiembre de 1981, la Comisión de urbanismo anuncia tras unos meses de negociación, la contratación del arquitecto catalán Ricardo Bofill para la redacción del Avance del *Plan Especial de Reforma Interior del río Turia*. En unas declaraciones en referencia al anteproyecto, el propio Bofill afirma:

82. "Bofill afirma que en seis meses estará ultimado el proyecto para ordenación del antiguo cauce del Turia" en EL PAÍS. Valencia, 13 de septiembre de 1981. <http://elpais.com/diario/1981/09/13/espana/369180026_850215.html> [Consulta: 28/01/2015]

El plan de ordenación del antiguo cauce del río Turia es un proyecto apasionante y muy difícil, que puede cambiar a nivel internacional la imagen de Valencia. Mi equipo trabajará en estrecha colaboración con los técnicos municipales, y el proyecto estará listo en seis meses⁸².

A raíz de la decisión del Consistorio de contratar a Bofill para la redacción del Avance del plan se desata una fuerte polémica en varios sectores de la sociedad valenciana. A pesar de ello, el 30 de octubre el Ayuntamiento firma el encargo con el Taller de arquitectura del arquitecto catalán con un plazo de ejecución de seis meses.

A principios del nuevo año, el 19 de enero de 1982 el Taller Ricardo Bofill presenta al Ayuntamiento los primeros bocetos del proyecto, y este le responde con algunas correcciones y modificaciones.

En paralelo a los trabajos de Bofill, la Comisión de urbanismo del Ayuntamiento redacta el *Programa de participación ciudadana*⁸³ del Plan Especial, que se aprueba el 15 de abril de 1982. Entre las actividades se anuncia la realización de un cartel, un tríptico con información sobre el proyecto, una exposición del trabajo de Bofill que incluye la exhibición de dos maquetas y un catálogo, conferencias e incluso un concurso de ideas para escolares.

Respecto a dicho concurso⁸⁴, a pesar de dirigirse a un sector muy concreto, era una de las pocas proposiciones hechas por el Consistorio que contaba con la participación directa de los ciudadanos. La propuesta del concurso de dibujo infantil tenía como título “Ideas para el parque del Turia”. La participación estaba abierta a todos los colegios de la ciudad y los trabajos presentados se expondrían en el Ayuntamiento y precedería a la exposición del Plan Especial. Además, se contemplaba la idea de galardonar los mejores dibujos con algún tipo de premio. Por las informaciones publicadas en prensa, concretamente en el diario Levante⁸⁵ a 27 de abril de 1982, sí se puso en marcha la campaña de realización de dibujos dentro de las actividades englobadas en las *Setmanes culturals barris*, que en esas fechas había recibido 253 redacciones y dibujos de niños de las escuelas del barrio de l’Amistat y otros tantos del barrio de Sant Marcel·lí. En cambio en la noticia se informa sobre la intención de “enviar al Taller de arquitectura de Bofill para su consideración” las ideas de estos colegiales.

Durante los meses en que el Taller de Arquitectura trabajaba en la elaboración del anteproyecto, las Autoridades portuarias y el Ayuntamiento llegan a un acuerdo para que el parque del

83. Información extraída del Expediente nº 7167/81 del Departamento de urbanismo, sección Planeamiento del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: Programa de participación ciudadana del viejo cauce del río Turia.

84. *Ídem*

85. “Los niños de Valencia envían sus ideas a Bofill” en diario Levante-EMV. Valencia, 27 de abril de 1982, p 8.

86. "Las ideas de Bofill sobre el cauce del Turia" en *diario Levante-EMV*. Valencia, 20 de enero de 1982, p 11.

87. FERRER ALPERA (1982). "Las ideas de Bofill sobre el cauce, calificadas de poco serias" en *diario Levante-EMV*. Valencia, 3 de marzo de 1982, p 13.

88. FERRER ALPERA (1982). "El cauce del río a debate" y "informar a los Barrios" en *diario Levante-EMV*. Valencia, 11 de marzo de 1982, p 14.

89. PEÑIN, A. (1982). "El antiguo cauce del Turia en Valencia" en *Cimal: arte internacional*, nº 15. Valencia, p 30.

90. MUÑOZ, M. (1982). "Bofill presenta hoy públicamente su proyecto para reordenar el antiguo cauce del Turia" en *El país*. Valencia, 14 de junio de 1982. <http://elpais.com/diario/1982/06/14/espana/392853613_850215.html> [Consulta: 28/01/2015]

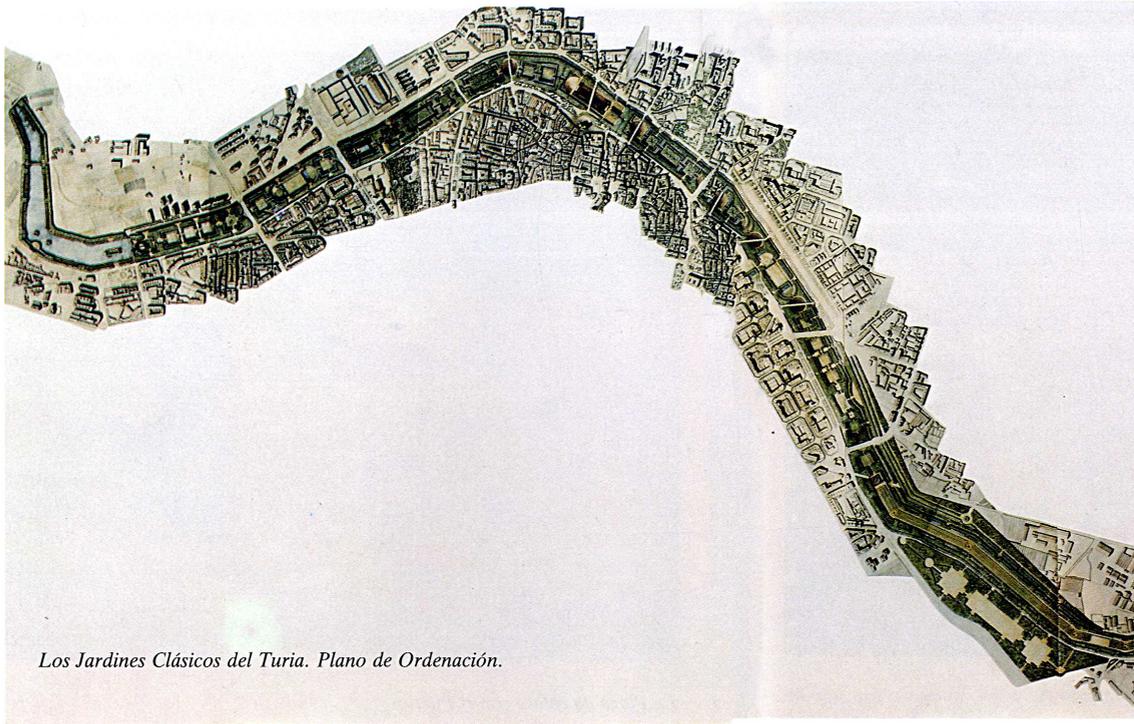
Turia conecte con la Malvarrosa⁸⁶. Al mismo tiempo, la Dirección General de Bellas Artes comienza los trámites para que se catalogue como Conjunto Artístico los pretilos y los Puentes de San José, Serranos, Trinidad, Real y del Mar⁸⁷. Mientras que por otra parte, las Asociaciones de vecinos comienzan a tomar parte en el asunto del cauce y organizan debates donde discutir la propuesta de Bofill y plantear las propias. La primera asociación de vecinos que organiza una mesa redonda para debatir sobre el futuro del viejo cauce fue Abastos-Finca Roja⁸⁸. Asimismo, estas asociaciones vecinales organizaban actos que se desarrollaban en diferentes distritos con el objetivo de informar a los vecinos sobre las alternativas que se planteaban, dando paso luego a los debates y aportaciones de ideas nuevas. Una de las reivindicaciones más deseadas por los vecinos era la creación de un carril bici por el interior del viejo cauce.

Finalmente, el 11 de junio de 1982, el Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill hace entrega al Ayuntamiento del Avance de Plan suscrito y se organiza una exposición en la Lonja que se inauguró el 14 de junio y permaneció abierta hasta el 30 de julio.

En la exposición se pudo ver dibujos de gran formato sobre el anteproyecto y una maqueta realizada por el Ayuntamiento, donde se detalla la totalidad de la intervención en el cauce histórico, así como el entorno urbano colindante. Además, se confeccionaron unas papeletas que consistieron en un cuestionario de sugerencias al Avance del Plan, donde todos los visitantes, sin límite de edad, podían dejar su opinión sobre la propuesta.

El Avance de Plan Especial de reforma interior del río Turia en Valencia⁸⁹, según se redacta en el propio documento, tiene como grandes protagonistas "el verde como programa fundamental del proyecto y el agua como idea de permanencia del antiguo río". Otro de los objetivos era la recuperación del mar para la ciudad. Para ello, según palabras del propio Bofill⁹⁰:

Propondremos la unión de Valencia con el mar a través de la estructura lineal que es el río Turia, rompiendo con el modelo radiocéntrico de crecimiento que estaba previsto en el Plan sur.



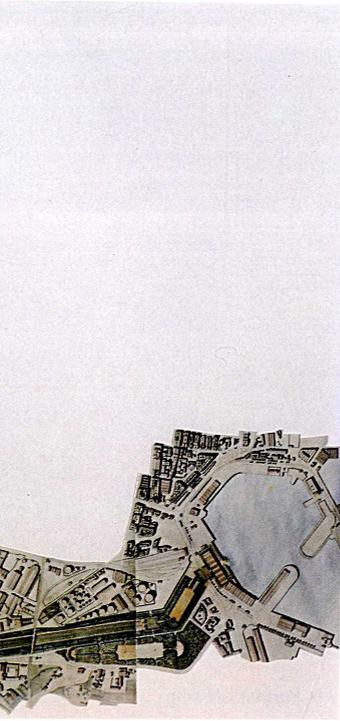
Los Jardines Clásicos del Turia. Plano de Ordenación.

Como pudo verse en las imágenes⁹¹ iniciales del proyecto, Bofill realiza una serie de intervenciones urbanísticas donde utiliza la avenida Blasco Ibáñez como vía principal de conexión con los poblados del Cabañal y la Malvarrosa. En la primera alternativa enlaza el jardín con la dársena interior del Puerto. La segunda muestra la propuesta de ordenación del Paseo Marítimo de la Malvarrosa y el diseño de relaciones varias de la ciudad con el litoral. Para la tercera alternativa, Bofill convierte en un bulevar el último tramo del cauce, además de diseñar la zona urbana colindante y la ordenación de la dársena interior del Puerto. En la cuarta y última, se propone el ajardinamiento de la desembocadura del cauce desde el puente de Astilleros.

El proyecto se divide en tres partes bien diferenciadas: la primera, formando un embalse, con varias islas en su centro; la segunda ocupa la parte central del viejo cauce y contendría un gran pinar de pino mediterráneo, por donde se abren una serie de plazas centrales. En el sector recayente a las Torres de Serranos hay

Plano del anteproyecto de Bofill para todo el viejo cauce. Imagen incluida en el libro editado por el Ayuntamiento de Valencia: *El Jardí del Túria*.

91. DILLON, P. y otros (1982). *El Jardí del Túria*. Valencia, Ajuntament de València, pp 33-37.



una zona dedicada a la Cultura y zonas deportivas entre otros. El tercer y último tramo llegaría hasta el puerto, transformándose en una especie de bulevar de palmeras con dos canales laterales de agua, que llegarían hasta el templete de estilo clásico ubicado en el puerto.

En declaraciones realizadas por Bofill⁹² durante la presentación del proyecto manifiesta que:

Hemos intentado hacer un jardín que sea mediterráneo, evitando los modelos de jardín nórdico, inglés o árabe, y centrándonos más en el tipo de jardín propio de Italia, España, sur de Francia y Grecia. Y por otra parte un jardín clásico, entendido esto como una especie de conducta moral; algo que esté más allá de la moda y de un excesivo subjetivismo, que supere el tiempo.

Según se pudo leer en la prensa⁹³ el día posterior a la inauguración de la exposición:

El proyecto en su conjunto, adquiere perfiles de clasicismo romano tamizados por un aire renacentista, con elementos decorativos, tales como anfiteatros, obelisco, columnas clásicas y jardines amplios de forma cuadrangular y rectangular en su parte central, junto con el bulevar de palmeras, que se adecuan –según palabras de Bofill- con una ciudad mediterránea como es Valencia.

La presentación del anteproyecto obtuvo una respuesta crítica desde varios sectores valencianos. Las asociaciones vecinales proponen abrir un debate al respecto y la división de opiniones sobre el proyecto entre los miembros de la corporación municipal se hace cada vez más patente. Algunos partidos políticos piden que el anteproyecto salga a concurso sobre unas bases consensuadas por el conjunto de la sociedad valenciana.

La Delegación valenciana del Colegio de Arquitectos⁹⁴ también se suma a la polémica y el 30 de julio de 1982 hace llegar al Ayuntamiento un informe que se publica posteriormente en septiembre sobre el Avance del PERI del cauce del río Turia. Critica el incumplimiento del Plan General, argumentando que el

92. MUÑOZ, M. (1982). "Bofill presenta hoy públicamente su proyecto para reordenar el antiguo cauce del Turia" en *El país*. Valencia, 14 de junio de 1982. <http://elpais.com/diario/1982/06/14/espana/392853613_850215.html> [Consulta: 28/01/2015]

93. J.G.A. (1982). "El ambicioso plan urbanístico divide el cauce en tres zonas diferenciadas" en *diario Levante-EMV*. Valencia, 15 de junio de 1982, p 9.

94. *Ibidem*, pp 42-49.

trabajo de Bofill no se ciñe a los límites que marca el mencionado plan y pretende ordenar y orientar el futuro desarrollo urbano. Además, critica la rigurosa y excesiva geometría del proyecto, más propio de un entorno centroeuropeo. El Plan General indica que la apariencia debería ser más libre y natural, al ser esta una configuración más propia de los entornos mediterráneos. Asimismo le reprochan que no exista un curso de agua a lo largo de todo el cauce que conserve de alguna forma la naturaleza del lugar, pues en definitiva se trata de un río y que forma parte de la historia de la ciudad.

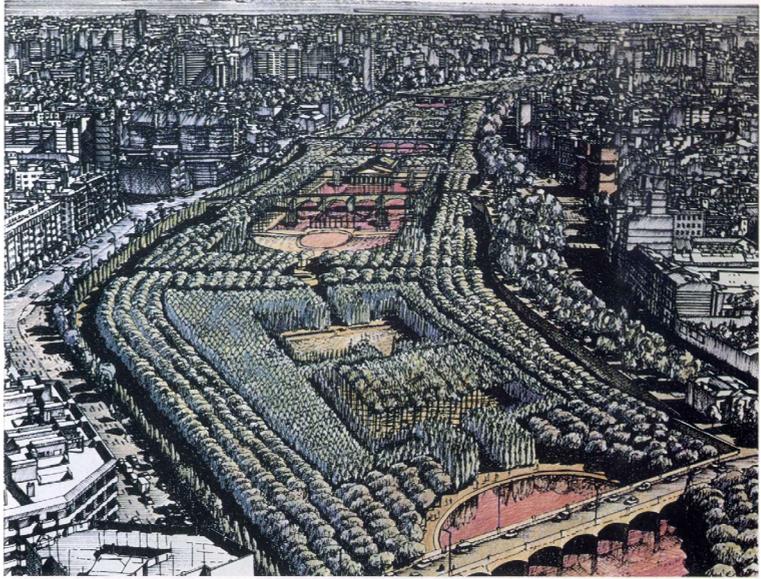


Imagen de la maqueta del proyecto de Bofill durante la exposición de la Lonja en 1982. Archivo Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

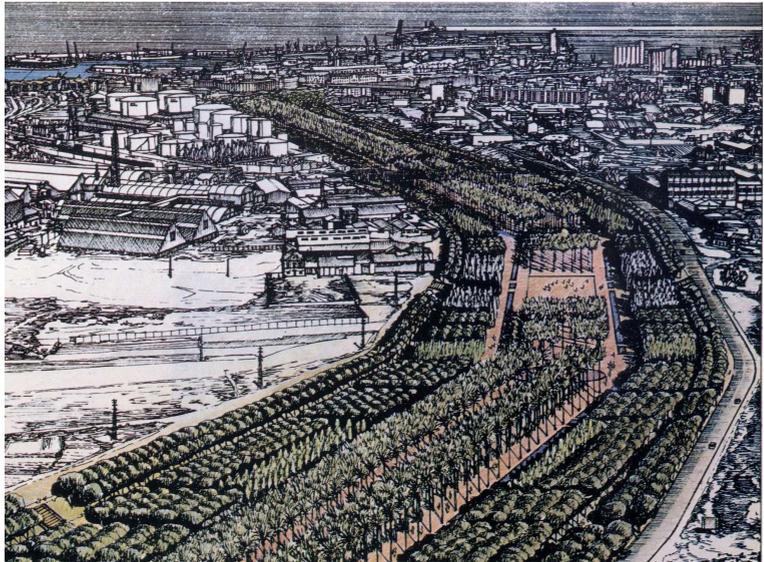
Con el fin de justificar el anteproyecto de Bofill, el Ayuntamiento de Valencia publica una encuesta⁹⁵ realizada entre diez mil valencianos en el que según las fuentes municipales el 97,1 % de los ciudadanos consultados lo considera de beneficioso para la ciudad.

En enero de 1983, la Asociación de Profesionales de flores, plantas y jardinería rechaza el diseño de Bofill que lo califican

95. "Casi la totalidad de ciudadanos, favorables al proyecto Bofill sobre el cauce del Turia" en *diario Levante-EMV*. Valencia, 26 de diciembre de 1982, p 11.



Dibujo del diseño del sector del cauce correspondiente al centro histórico. En primer término el Puente de San José. Esta zona estaba destinada al deporte y la cultura. Imagen incluida en el libro *El Jardí del Turia*. 1982.



Paseo de palmeras en el tramo final del viejo cauce llegando a las dársenas del Puerto. Imagen incluida en el libro *El Jardí del Turia*. 1982.

de “simétrico y afrancesado”⁹⁶, y piden que se lleven a cabo cambios profundos ante un posible sobre coste del presupuesto inicial que podría duplicarse. Además, dicha asociación afirma que “ocasionaría una pérdida de la funcionalidad del parque, haciéndolo aburrido”⁹⁷. Asimismo, la asociación desaconseja que se planten hayas y eucaliptus al no ser arbolado típico de estas zonas y solicita modificaciones con el fin de acercarlo a un paisaje más mediterráneo.

Pero el mayor problema que tenía el anteproyecto era la financiación, que dependería en gran medida del mayor respaldo posible al trabajo de Bofill. Desde el Ayuntamiento había deseos por dar a conocer fuera de las fronteras el proyecto con el fin de darle repercusión internacional.

El 19 de febrero de 1983 se inaugura en el Palazzo Braschi de Roma una exposición sobre el trabajo del Proyecto elaborado por el Taller de Bofill bajo el título, *El jardín del Turia. Metamorfosis de la ciudad a través de la Cultura y la Naturaleza*. A la inauguración de la muestra asistió el Alcalde de Valencia que participó en una mesa redonda conjunta con arquitectos y otros políticos valencianos. Por informaciones que se publicaron en algún medio de comunicación⁹⁸ durante los días de la exposición de Roma, hubo otras ciudades italianas como Ancona, Milán o Bolonia que mostraron su interés por exhibir también el proyecto de Bofill, pero finalmente no llegó a materializarse.

Tras varios meses de polémicas alimentadas por las críticas, en noviembre de 1983 se anuncian cambios en el anteproyecto de Bofill. Se mantiene la laguna en la zona próxima a Mislata, la red de canales a lo largo del parque y los estanques bajo los puentes góticos. En cambio, se cede a las presiones y se deja a las propuestas ciudadanas la construcción de los senderos y el carril bici, además de cambios en el tipo de arbolado.

96. <http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1983/ajardinar_el_rio_cuesta_8_000_millones_de_pesetas_el_doble_de_lo_previsto> [Consulta: 26/06/2015]

97. BENLLOCH, J.L. (1983). “El Ayuntamiento sigue buscando compromisos para financiar el jardín del Turia” en *Levante-EMV*. Valencia, 14 de enero de 1983, p 9.

98. “Otras ciudades italianas se interesan por el proyecto Bofill” en *Levante-EMV*. Valencia, 23 de febrero de 1983, p 8.

Imágenes de las diversas propuestas realizadas por el Taller de arquitectura de Ricardo Bofill para conectar el parque con diferentes zonas de la ciudad.

De arriba a abajo:

En la primera imagen propone conectar con la av. de Blasco Ibañez y un sector ajardinado en la zona de la av. de Francia. También puede verse la prolongación del jardín por el puerto hacia el sur.



En la siguiente imagen se presenta el diseño del viejo cauce llegando hasta la dársena interior del Puerto.



Conexión del cauce con la avenida de Blasco Ibañez que enlaza con avenidas ajardinadas hasta llegar al paseo marítimo.



En esta última propuesta muy parecida a la anterior añade la zona ajardinada de la avenida de Francia y el ajardinamiento de toda la dársena del Puerto.





Capítulo 8

La remodelación del viejo cauce del río: El Jardín del Turia.

99. Memoria del PERI, p 6.



La consecuente desviación del río dejó en la ciudad de Valencia unos terrenos que se caracterizaban por su condición de grieta dentro del casco urbano. Esta hendidura tenía una amplitud variable de entre 120 y 180 m y casi 9 km de largo, que hacían una extensión total de 1.896.300 m² atravesando prácticamente toda la ciudad. La transformación del viejo cauce en un parque urbano, gracias en gran parte a la reivindicación popular, supuso un enorme reto urbanístico que entrañaba una gran dificultad. La estructura lineal del cauce atravesando los diferentes tejidos urbanos que conformaban Valencia convertía este proyecto en el eje vertebrador de la ciudad, que permitiría a un enorme número de ciudadanos el uso y disfrute de este espacio.

El reto requería de una planificación bien definida que viniese determinada por la definición de objetivos precisos surgidos de la concretización del sentir popular. Así pues el Ayuntamiento redacta el *Avance de Plan Especial de Reforma Interior* expuesto al público para que todos los ciudadanos pudiesen conocer la propuesta. El objetivo era “centrar y articular el debate”⁹⁹ del planteamiento, y que permitiera así que los ciudadanos pudieran expresar sus opiniones y sugerencias. Para ello, se tomó buena nota de las encuestas realizadas durante la Exposición del Proyecto del Taller de Bofill que tuvo lugar en la Lonja entre junio y julio de 1982, donde los ciudadanos pudieron conocerlo a través de dibujos y una gran maqueta, además de expresar su opinión sobre la propuesta con unas papeletas confeccionadas para el evento. Según los datos que ofreció en su día el Consistorio, la exposición fue visitada por más de 100.000 personas y recibieron

8.500 cuestionarios. Con los datos obtenidos, el Ayuntamiento dispuso de información muy valiosa sobre la opinión y reacción de los ciudadanos entorno a la propuesta. Después de un estudio pormenorizado de estos, se realizaron las modificaciones pertinentes en el proyecto. Para ello se basaron en las conclusiones obtenidas prestando mayor atención a aquellas que tenían cierta afinidad o recogían un mayor sentir general. El equipo redactor dispuso también de varios informes llevados a cabo por diferentes colectivos vinculados al planeamiento urbanístico, que aportaron otros criterios y sugerencias.



Imagen de la maqueta de Bofill durante la exposición de la Lonja en 1982.

El documento definitivo se conoció como *Plan Especial de Reforma Interior (PERI) del viejo cauce del Turia*, que tiene fecha del 14 de diciembre de 1984 y que tenía un carácter abierto, por tratarse de un plan esencialmente flexible donde “siempre cabrán aquellas adaptaciones o correcciones que las necesidades de cada momento y los deseos de los ciudadanos aconsejen”¹⁰⁰.

100. *Ídem*, p 7

Finalmente, el plan de reforma recogió en su memoria los siguientes objetivos iniciales y bases de intervención¹⁰¹:

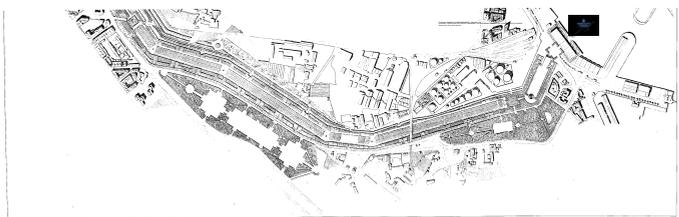
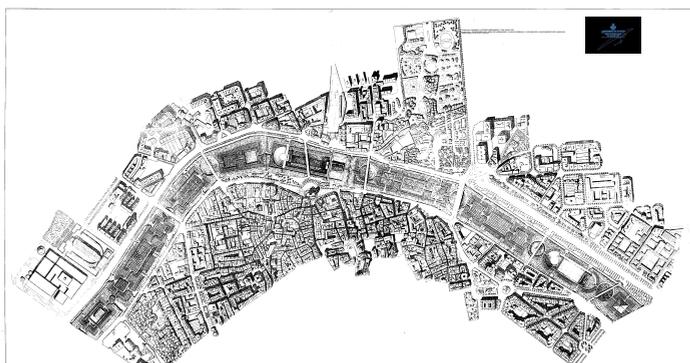
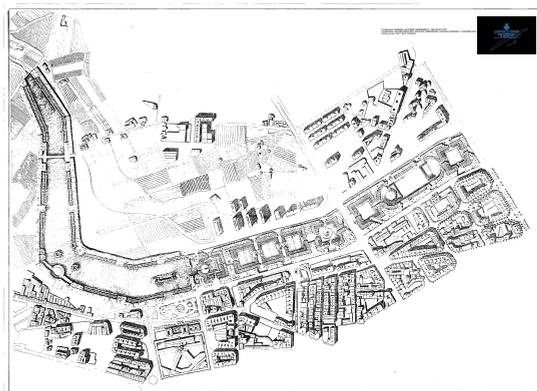
101. *Ídem*, p 4-6

- Planificar un parque de libre acceso, popular y al servicio de todos los ciudadanos, en su proceso abierto a la libre crítica y aportación de sugerencias.

- Adaptar cuidadosamente el diseño a los tejidos urbanos colindantes, con especial atención a los delicados problemas que plantea el sector histórico del cauce.
- Revalorización de los pretiles y puentes antiguos y mantenimiento de su imagen, dotada de una gran carga simbólica para la ciudad.
- Obtener un diseño unitario y global, que evite la imagen disgregada propia de la mayor parte del paisaje urbano, configurándose como un elemento ordenador y armonizador de la escena de la ciudad, pero permitiendo a la vez, el suficiente grado de elasticidad como para cubrir los objetivos anteriores.
- Buscar la raíz del diseño en la cultura e historia propias de Valencia, evitando mimetismos con modelos no adaptados ni al clima ni a la cultura mediterránea.
- Seleccionar los espacios vegetales dando absoluta prioridad a las autóctonas, sin que ello suponga un criterio maximalista.
- Utilizar ampliamente el agua, en forma de estanques, acequias, fuentes, etc., de forma que el binomio esencial cauce-agua, profundamente integrado en la memoria colectiva, no se pierda.
- Proveer servicios modernos y suficientes para hacer del futuro jardín un espacio libre atractivo y con vida propia, evitando las construcciones masivas o “duras”, e integrando convenientemente la arquitectura con la vegetación.
- Potenciar el acercamiento entre la ciudad y el mar a tramos de un adecuado diseño del tramo final y de sus márgenes.
- Adornar y proponer criterios y soluciones de compatibilidad entre las infraestructuras previstas que puedan afectar al cauce, estudiando, en su caso, soluciones alternativas.

Por último, aunque no por ello menos importante, el Plan debía ser realista y posible, por lo que el estudio económico-financiero del Plan Especial debía contemplar el costo previsible total, el plan de etapas propuesto, su financiación y carga correspondiente previsible en los presupuestos municipales y de otros organismos de la Administración. Complementariamente,

se estimaba necesario un plazo de ejecución relativamente breve (10 años como horizonte inicial) de forma que el impacto sobre la dinámica urbana tuviera consecuencias directas a corto plazo, y se aprovechará íntegramente el potencial efecto reordenador del plan en la estructura urbana de la ciudad.



Planos de zonificación del
*Plan Especial de Reforma
Interior del viejo Cauce del
río Turia.*

Archivo Municipal del
Ayuntamiento de Valencia.

8.1 Cronología de las intervenciones.

Las primeras actuaciones que se llevaron a cabo en el cauce desecado del río Turia ocurren en la década de 1970. Estas acciones consistieron en plantaciones masivas de árboles en los sectores comprendidos entre el Puente de San José y la pasarela de la Exposición, que continuaron hasta bien entrada la década de 1980. Al principio nacieron como resultado de las acciones organizadas desde sectores de la ciudadanía en protesta a la construcción de la autopista prevista por el gobierno de la época tardofranquista. Después de declararse el viejo cauce como zona verde, las críticas prosiguieron por discordias en la forma de gestionar el nuevo Ayuntamiento democrático este espacio urbano. Un ejemplo de ello fueron los árboles que se plantaron en las inmediaciones del Puente del Real en la primavera de 1982 como contrapartida a la ubicación en esta zona de la Feria de Navidad de 1981¹⁰².

102.
DEL BURGO, P. "Un jardín que fue toda una ganga" en *Levante*. Valencia, 28 de mayo de 1988, p 5.

Las autoridades municipales, sensibles a estos movimientos, colaboraron a través de la concejalía de Parques y Jardines asesorando a los ciudadanos sobre qué zonas eran las más idóneas, y asumiendo el cuidado de estos árboles. Asimismo, los responsables de Parques y Jardines se encargaron de adecuar la zona y realizar las obras necesarias para facilitar el acceso de la población a estos espacios verdes.

Mientras tanto, en el Ayuntamiento se redactaba el *Plan Especial de Reforma Interior (PERI) del viejo cauce del Turia* elaborado por los técnicos municipales. El documento que partía del anteproyecto hecho por el Taller de arquitectura de Ricardo Bofill para el antiguo lecho del río, marcaba únicamente las líneas generales de actuación y asignación de los usos en los diferentes tramos en los que se había dividido en viejo cauce. Esto obligaba a que cada sector a ejecutar tenía que desarrollar antes su proyecto pormenorizado partiendo de dicha base. Para la realización de los diseños de cada tramo, el Ayuntamiento anuncia que se les encargaría a profesionales valencianos, y para coordinar los distintos trabajos técnicos crea la Oficina del Turia cuyo responsable sería Ricardo Bofill. Además, se anuncia que el arquitecto catalán sería el encargado de la ejecución de los tramos del sector central y la desembocadura¹⁰³.

103.
"Bofill vendrá el 27 para negociar su contratación" en *Levante*. Valencia, 24 de enero de 1984, p 5.

El alcalde de entonces, Ricardo Pérez Casado¹⁰⁴ anuncia en rueda de prensa que a pesar de que se abordaría la redacción simultánea de varios tramos, la elección de los primeros puntos de actuación se haría atendiendo a las zonas más deprimidas. En un principio serían tres: uno en las inmediaciones del puente de Campanar, un segundo junto al Puente de la Trinidad y el tercero a la altura del puente de Aragón.

A pesar del anuncio hecho por el alcalde, el Ayuntamiento no disponía por aquel entonces de presupuesto para ejecutar más de un tramo a la vez, por esta razón desde el Consistorio se intenta la colaboración de las Administraciones autonómica y central.

A finales de 1983, el Ayuntamiento estaba gestionando con el Ministerio de Cultura la construcción de un auditorio para la ciudad. El *Palau de la Música*¹⁰⁵, como se conocería más tarde, se ubicaría en las inmediaciones del puente de Aragón, hecho que apuntaba a que fuese el tramo recayente a este puente el que posiblemente se abordara primero. Asimismo, la construcción del auditorio comportaría la prolongación de la Alameda en el sector comprendido entre los puentes de Aragón y de Ángel Custodio. Esta era una zona muy degradada por la existencia de chabolas y fábricas derruidas en el margen izquierdo del cauce.

Los siguientes tramos a intervenir se decidirían por el déficit de espacios verdes que presentasen los barrios próximos a estos. Según las previsiones del Ayuntamiento estos serían la zona de Torres de Serranos, que tenía que recibir un tratamiento especial por formar parte del centro histórico, y el área recayente al Jardín Botánico, que se conectaría con el mismo a través del tratamiento previsto de arbolado¹⁰⁶.

Pérez Casado es optimista con el proyecto y en sus declaraciones se muestra convencido de que “el jardín del Turia es viable y además rentable, tendrá beneficios privados y beneficios sociales; traerá dinero a la ciudad”¹⁰⁷. Pero la falta de financiación que en esos momentos padecía el Ayuntamiento para llevar a cabo la construcción del parque era una amenaza constante. Como solución se toma la decisión de dar internacionalización al proyecto presentándolo en varias capitales europeas como París

104. “El primer núcleo del jardín del Turia se construirá este año” en *Levante*. Valencia, 22 de mayo de 1983, p 3.

105. COLOMINAS, M. L. “El jardín del Turia se iniciará en la Alameda” en *Levante*. Valencia, 3 de diciembre de 1983, p 6.

106. *Ídem*

107. COLOMINAS, M. L. “En 1986 estarán terminados dos tramos del viejo cauce” en *Levante*. Valencia, 29 de enero de 1984, p 3.

y Viena. Por su parte, el propio Bofill hace una gira por Estados Unidos de América con el objetivo de darlo a conocer en las universidades de Princeton, Chicago y California¹⁰⁸.

108. *Ídem*

En enero de 1984, el Ayuntamiento anuncia que García Paredes sería el encargado de diseñar el futuro *Palau de la Música*. Cuando el arquitecto presentó su proyecto, dijo que estaba inspirado en los palacios de cristal del siglo XIX. Para su diseño se fijó en la maqueta de la exposición de la Lonja con el fin de que “el edificio no sea un ‘canto’ dentro del proyecto de Bofill”, por lo que su aspecto exterior guardaría la estética del cauce en este sector. El alcalde Ricardo Pérez Casado, poniendo en valor la construcción de este auditorio aseguró, que “se convertirá en la punta de lanza de lo que será la recuperación de fábricas contaminantes, en un enclave representativo de lo que será la vertebración urbana de esta ciudad en el futuro, a través del jardín del Turia”¹⁰⁹.

109. COLOMINAS, M. L. “La inauguración tendrá la emoción de una noche de boda” en *Levante*. Valencia, 5 de mayo de 1984, p 5.

El 11 de octubre de 1984, después de un largo recorrido que había comenzado en 1976, el Ayuntamiento da luz verde al *Plan Especial de Reforma Interior* que convertiría el viejo cauce del Turia en un parque urbano¹¹⁰, aunque su aprobación definitiva fue el 14 de diciembre.

110. ALCAÑIZ, J. M. “El jardín del Turia sale de los papeles” en *Levante*. Valencia, 12 de octubre de 1984, p 6.

Con la aprobación de la documentación legal necesaria, el 6 de febrero de 1985 el Ayuntamiento anuncia que se han presentado 28 equipos para participar en el concurso de adjudicación de Proyectos de Ejecución del Jardín de Turia. El 13 de febrero se hace oficial la selección de los proyectos del Taller de Ricardo Bofill, del colectivo de arquitectos Vetges Tu i Mediterrània y del equipo encabezado por Juan Otegui y Tellería¹¹¹.

111. ALCAÑIZ, J. M. “El jardín del Turia no se iniciará antes del verano” en *Levante*. Valencia, 14 de febrero de 1985, p 9.

El arquitecto catalán recibe el encargo de ajardinar el sector comprendido entre el puente de Aragón y el del Ángel Custodio, que debían armonizar con el auditorio que se estaba construyendo y con la prolongación de la Alameda. Aunque el proyecto original de Bofill ya estaba bastante avanzado, se introdujeron algunos cambios para hacerlo compatible con el diseño de García de Paredes.

El segundo proyecto corresponde al diseño de los tramos de Campanar adjudicado al equipo de Vetges Tu i Mediterrània. Algunos de los componentes de este colectivo de arquitectos eran veteranos en este tema, pues participaron en el concurso

de ideas para el ajardinamiento del Turia convocado por el Ayuntamiento franquista en 1978 ganando el tercer premio.

La Comisión especial que seleccionó los equipos dio un plazo de tres meses al taller de Bofill y al colectivo Vetges Tu i Mediterrània para presentar la redacción de sus proyectos. Mientras tanto el equipo de Otegui y Tellería, a quien se le asignó la realización del tramo III, quedó pendiente para más adelante fijar los plazos de tiempo y entrega.

Al tiempo que la administración iba realizando los trámites burocráticos que exigía la conversión del viejo cauce en un parque urbano, el río se había convirtiendo en un vertedero por la cantidad de escombros acumulados a lo largo de todos estos años. Además, el propio Ayuntamiento utilizaba el cauce como almacén municipal donde se amontonaba material urbano de deshecho y otros enseres¹¹².

El 22 de junio de 1985 se anuncia que el proyecto urbanístico del Turia se exhibirá en el MoMA de Nueva York, dentro de la muestra que este museo haría sobre los proyectos urbanísticos más representativos del Taller de arquitectura de Bofill. Uno de los aspectos que más valoró el museo sobre el proyecto valenciano fue “la recuperación de un espacio para el recreo de los ciudadanos de una gran ciudad”¹¹³.

Pasados los tres meses de plazo para el desarrollo de las propuestas, el 16 de julio de 1985 Vetges Tu i Mediterrània y Bofill presentaron sus proyectos al Ayuntamiento. El colectivo de arquitectos valencianos fue el encargado de diseñar el tramo II, el delimitado entre el *assut de Rovella* y el puente de Campanar, con un proyecto que se caracterizaba por su sencillez y aspecto naturalista. La propuesta del Taller de arquitectura de Ricardo Bofill abarcaba los tramos X y XI comprendidos el Puente del Mar y el del Ángel Custodio y ofrecía un aspecto más geométrico y estructurado. Ambos proyectos se realizarían en sectores que tenían una extensión similar y en su conjunto sumaban un total de 256.000 metros cuadrados¹¹⁴.

Cada uno de los proyectos presentaba su particular concepto de entender el espacio y atender a ciertas especificidades. Mientras que Bofill tuvo que adecuarse a un marco impuesto que venía

112. “Otro almacén municipal” en *Levante*. Valencia, 23 de febrero de 1985, p 9.

113. BLAY, J. A. “El Jardín del Turia estará en el MOMA neoyorquino” en *Levante*. Valencia, 22 de junio de 1985, p 3.

114. BLAY, J. A. “La sexta parte del Jardín del Turia se inicia en noviembre” en *Levante*. Valencia, 17 de julio de 1985, p 3.

115. MUELAS, P. "A final de año comienzan las obras del Jardín del Turia" en *Levante*. Valencia, 21 de septiembre de 1985, p 11.

116. BLAY, J. A. "La sexta parte del Jardín del Turia se inicia en noviembre" en *Levante*. Valencia, 17 de julio de 1985, p 3.

117. *Ídem*

118. "Buena asistencia a la exposición del Jardín del Turia" en *Levante*. Valencia, 27 de septiembre de 1985, p 11.

dado por la construcción del Palau, la libertad para diseñar de la que dispuso el equipo de Vetges Tu i Mediterrània, hizo que sus autores presentasen un proyecto más lúdico en el tratamiento del agua y de los espacios verdes¹¹⁵.

El proyecto de Vetges Tu i Mediterrània tenía dos aspectos claves que configuraban el espacio, uno era el gran estanque que se ubicaría en el tramo inmediatamente anterior al azud y el segundo, la existencia del propio azud, una construcción hidráulica del siglo XVIII que formaba parte de la historia del río. Así, integrado en el mismo azud se levantaría la *Casa del Agua*, desde donde se ubicarían los mecanismos que crearían los juegos de agua originados por los ingenios hidráulicos construidos en este jardín. El tramo también dispondría de una zona destinada a la práctica deportiva que incluiría dos pistas polivalentes y un campo de fútbol¹¹⁶.

Respecto a los tramos X y XI diseñados por Bofill, el proyecto divide toda la zona en cinco sectores a los que dota a cada uno de ellos con un estanque, adquiriendo mayor protagonismo el ubicado frente al Palau de la Música. Con 100 m de longitud sería el de mayor tamaño y se pretendía que se identificara con el auditorio reflejándose la fachada de este en sus aguas. Los tramos se completarían con pérgolas de piedra artificial, dos anfiteatros y otros elementos decorativos comunes, además de equipamientos deportivos¹¹⁷.

El 2 de septiembre de 1985 se inaugura en el Salón de Cristal del Ayuntamiento la exposición de maquetas y planos de los proyectos de Vetges Tu i Mediterrània y del Taller de arquitectura de Bofill. Junto a los mismos se muestra la maqueta del Avance que se presentó en la exposición de la Lonja en junio de 1982. La muestra tuvo muy buena acogida por parte de los ciudadanos que asistieron en gran número al ayuntamiento para conocer los proyectos¹¹⁸.

A finales de enero de 1986 el Consistorio anuncia que se están llevando a cabo gestiones con la Diputación y la Generalitat para acometer las obras de ajardinamiento del tramo III asignado a Otegui. Según el *PERI*, este sector estaría dedicado casi exclusivamente a instalaciones deportivas, por lo que también

se estaban manteniendo conversaciones con la Conselleria de Cultura, Educació i Esports. El nuevo jardín tendría una extensión de 200.000 m² y constituiría uno de los más importantes por tamaño de los que se divide el Jardín del Turia¹¹⁹.

Habían pasado más de nueve años desde la publicación en el BOE del *Real Decreto 2763/1976* por el cual el Rey cedía los terrenos del viejo cauce a Valencia para que la ciudad pudiese cumplir con el deseo de convertirlo en una zona verde, cuando el 27 de febrero de 1986, el alcalde pala en mano, inauguró el comienzo de las obras para transformar el desecado cauce en el Jardín del Turia. Las obras estaban previstas que se terminaran en el plazo de un año y coincidirían con la inauguración del *Palau de la Música* previsto para el 28 de febrero de 1987¹²⁰.

El 20 de mayo de 1986, la corporación municipal anuncia la construcción de un nuevo puente sobre el viejo cauce que uniría el barrio de Campanar con el paseo de la Petxina. Conocido con el nombre de puente *9 d'Octubre*, sería el primero de nueva edificación desde la declaración del antiguo lecho fluvial como zona verde. Santiago Calatrava, que por aquel entonces era un emergente arquitecto valenciano, sería el encargado de su diseño¹²¹. La construcción del nuevo puente implicaría la necesidad de integrarlo al proyecto de Vetges Tu i Mediterrània que se estaba ejecutando en el tramo II¹²². Para ello, se prolonga el espacio a intervenir en 100 m hacia la cabecera del viejo cauce y se rediseña el lago que estaba proyectado, que pasaría a tener ahora cerca de 500 m de largo y 1,5 m de profundidad. La intención era recrear el río debajo del puente con este lago que sería navegable y estaría habilitado para que los ciudadanos pudieran tomar el baño¹²³.

Cuando se cumplía el décimo aniversario de la cesión al Ayuntamiento de los terrenos del viejo cauce, el 4 de noviembre de 1986 don Juan Carlos y doña Sofía visitaron Valencia. Los monarcas pudieron ver en persona las maquetas de los proyectos en ejecución, además de otra nueva terminada in extremis para la ocasión correspondiente al tramo III¹²⁴. Este estaba comprendido entre los puentes de Campanar y de las Glorias valencianas y su uso según el *PERI* estaba destinado casi exclusivamente a la práctica de deporte, por lo que sólo podía albergar instalaciones para ello

119. BLAY, J. A. "Pérez Casado gestiona otro tramo del Jardí" en *Levante*. Valencia, 23 de enero de 1986, p 8.

120. MUELAS, P. "El alcalde di la señal de salida a las obras del Turia" en *Levante*. Valencia, 28 de febrero de 1986, p 11.

121 "Calatrava unirá la Pechina y Campanar con un nuevo puente" en *Levante*. Valencia, 20 de mayo de 1986, p 7.

122. MONREAL, J. "Errores de cálculo encarecen la obra del jardín del Turia" en *Levante*. Valencia, 6 de agosto de 1986, p 6.

123. MONREAL, J. y CANTARERO, J. "Los valencianos podrán tomar el baño en el lago de cabecera del viejo cauce" en *Levante*. Valencia, 30 de septiembre de 1987, p 13.

124. MONREAL, J. "Esperamos volver pronto para ver la obra del Turia a fondo" en *Levante*. Valencia, 4 de noviembre de 1986, p 10.

125. MONREAL, J. "El plan de Bofill obliga a construir el área Deportiva en el tramo III" en *Levante*. Valencia, 14 de agosto de 1987, p 4.

126. MUELAS, P. "El tramo de Vetges Tu será más 'verde' que el de Bofill" en *Levante*. Valencia, 17 de febrero de 1987, p 11.

127. "'Cauce' hará una mona de protesta contra los planes de obra del río" en *Levante*. Valencia, 26 de abril de 1987, p 8.

128. MONREAL, J. "Las empresas que ajardinan el Turia piden otro aplazamiento" en *Levante*. Valencia, 26 de marzo de 1987, p 4.

acompañadas de los equipamientos complementarios y zonas ajardinadas. El encargado de su diseño fue el equipo liderado por Otegui y Tellería, que con una extensión de 82.938 m², dedicaron un 24 % de la superficie a instalaciones deportivas¹²⁵. Según constaba en la memoria del proyecto, originalmente contaba de un anillo de atletismo homologado para competición nacional, campos de deportes reglamentarios de uso polivalente, otros de fútbol y una piscina olímpica de 50 m con pileta de saltos. Además se construiría una plaza mirador que en sus bajos albergaría los vestuarios y un gimnasio y otra segunda glorieta con pérgola y un estanque circular bajo el puente de Ademuz¹²⁶.

Aquellas protestas ciudadanas tan decisivas en la década de 1970 para la conversión del viejo cauce en zona verde tuvieron continuidad durante los años ochenta, aunque a menor escala. Con el comienzo de las obras de ajardinamiento de los tramos II, X y XI se reactivan las demandas que consideraban prioritarias otras acciones como la repavimentación de calles y aceras en la ciudad. Por otro lado, asociaciones vecinales y otros colectivos se muestran escépticos de cómo se estaba llevando a cabo el ajardinamiento del viejo cauce, la excesiva arquitectura de los proyectos en detrimento de zonas verdes y la falta de protección de algunos árboles ya existentes en lugar.

En el mes de abril, la comisión "Pro-cauce" que estuvo muy activa durante los setenta, retoma ahora el liderazgo de las protestas populares y solicita un referéndum sobre el contenido del Jardín del Turia. La plataforma hace un llamamiento a los ciudadanos para que vuelvan a tomar el río durante las festividades en las que tradicionalmente el cauce ha sido escenario de celebraciones. "Pro-cauce" pide a las gentes que reivindicquen este espacio antes de que "lo impida la progresiva destrucción del viejo cauce"¹²⁷.

Las obras de los tamos en ejecución sufrieron importantes retrasos por problemas de planificación, presupuestarios y meteorológicos, que obligaban a marcar nuevas fechas de inauguración en el calendario, quedando finalmente previsto para el 5 de junio de 1987¹²⁸. Mientras tanto, se sucedían los agravios comparativos que se hacían desde diversos sectores de la sociedad sobre ambos proyectos. Mientras que el diseñado por Bofill era tildado de contemplativo por su estilo clasicista, el

tramo II de Vetges Tu i Mediterrània se le confiere un carácter más social o participativo¹²⁹.

Coincidiendo con las fechas de inauguración de los tramos en ejecución y la proximidad de la licitación de las obras del tramo III, la asociación “Pro-Cauce” pide entrevistarse con el defensor del pueblo a quien quieren hacer llegar sus denuncias sobre el abuso de poder por parte de la Administración. Pretenden presentar un recurso contra el Ayuntamiento por incumplimiento de las directrices contempladas en el PGOU vigente de 1966. Según recoge este documento, las construcciones calificadas como “obra dura” en caso del polideportivo del tramo III serían ilegales, al igual que otras edificaciones levantadas en los demás tramos que “constituyen un peligro en caso de inundación o riada, al no permitir el libre paso del agua”¹³⁰.

Finalmente, después de medio año de retrasos, el día 5 de junio de 1987 coincidiendo con el Día mundial del Medioambiente, se inauguraron los tramos II, X y XI a pesar de no estar terminados. Aun así, el Consistorio mantenía como objetivo marcado para finalizar las obras de ajardinamiento de todo el cauce para el año 1992¹³¹. Esta era una efeméride importante para España porque se celebraban grandes eventos de repercusión internacional: en Sevilla la Exposición Universal, Madrid como Capital europea de la Cultura y Barcelona, que organizaba las Olimpiadas con Valencia como subsede.

A finales de septiembre de 1987, el escultor de origen valenciano Rafael Trénor ganó el Concurso de ideas para el símbolo de la Expo’92 de Sevilla, que consistía en una *Esfera armilar* de 92 m de altura. Por unas declaraciones que el propio artista hizo a la prensa valenciana que se hacía eco de la noticia, se supo que con anterioridad Trénor había presentado al Ayuntamiento y al propio Bofill esta escultura para que se instalara en el estanque frente al *Palau de la Música*, pero finalmente las conversaciones no fueron más allá y el proyecto se apartó¹³².

Cuando se cumplieron dos años del comienzo de las obras de los sectores II, X y XI, estos continuaban sin concluir debido en gran parte a los parones por problemas económicos. La demora provocó un cierto desánimo entre los responsables de los

129. MONREAL, J. “Un clásico en la era del ordenador” en *Levante*. Valencia, 2 de junio de 1987, p 16.

130. RODRIGO, E. “Pro Cauce denunciará la obra del Turia al Defensor del Pueblo” en *Levante*. Valencia, 4 de junio de 1987, p 16.

131. MONREAL, J. “El temor a no cobrar es la causa de la paralización de las obras del Turia” en *Levante*. Valencia, 28 de agosto de 1987, p 3.

132. MARÍ, R. “‘La esfera armilar’ incorpora un nuevo elemento de polémica en la Expo 92” en *Levante*. Valencia, 29 de septiembre de 1987, p 16.

proyectos, que pronosticaban varios meses más de trabajo para concluir los tramos. A estos retrasos se sumaron las denuncias por vandalismo que comenzaban a sufrir buena parte de los jardines a consecuencia de acciones de grupos incontrolados. Entre los más críticos a estos actos incívicos fue el Taller de Bofill. Uno de sus responsables llegó a afirmar a un medio de comunicación valenciano que en “en su ciudad hay mucho bruto” después de ver cómo había quedado parte de la estructura del jardín tras las Fallas de 1988¹³³.

133. LAGARDERA, J.
“Todavía quedan 4 meses como mínimo para acabar el jardín del Turia en Campanar” en *Levante*. Valencia, 2 de abril de 1988, p 3.

Con motivo de la primera década del sueño del Jardín del Turia, el diario valenciano *Levante* publica el 18 de abril de 1988 un reportaje firmado por Juan Lagardera, en el que comenta el estado en que se encuentra en ese momento el viejo cauce. El periodista comienza el artículo haciendo un alegato a la incapacidad de la Administración municipal por gestionar un proyecto, que le ha sobrepasado tanto económica como políticamente, donde afirma que “el Ayuntamiento ya no sabe qué hacer con el río”. Lagardera continúa su artículo haciendo una descripción visual a través de un recorrido por el viejo cauce desde la cabecera hasta el puerto. Durante el trayecto va relatando a grandes rasgos, pero no por ello menos contundente en su testimonio, el estado en el que se encuentra el futuro Jardín del Turia. Haciendo una síntesis del artículo, Lagardera escribe:

Donde algún día la cabecera del viejo cauce ha de convertirse en un parque forestal y otro de atracciones, la vista sólo alcanza a visualizar cañaverales y basureros. Aguas abajo se encuentra el puente incompleto de Calatrava, desde donde parte un secarral de cien metros que habrá de ser una laguna navegable que llegue hasta el tramo de Vetges Tu, cuyas obras son un monumento a lo inconcluso. Al cruzar el puente de Ademuz vuelve el secarral con una gran escombrera a la altura de la estación de autobuses. Llegando a la Trinidad están los viveros municipales y pasada la Capitanía se encuentra el tramo popular ya crecido de cuando las asociaciones de vecinos vitoreaban “*el llit és nostre i el volem verd*”. Al otro lado de la pasarela se extiende un terreno baldío usado para las noches de fuegos artificiales y que llega hasta los tramos de Bofill con el *Palau*. A partir del puente del Ángel Custodio y hasta el mar “ruina y desperdicio” sustituyen al proyectado parque inundable con un canal a cielo abierto¹³⁴.

134. LAGARDERA, J.
“El sueño del jardín del Turia cumple una década de insomnio” en *Levante*. Valencia, 19 de abril de 1988, p 64.

La falta de financiación para ejecutar las obras dejaba cada vez más difuso el horizonte de terminar el jardín para el año 1992. Esta evidencia quedó patente en unas declaraciones de Bofill, cuando haciendo referencia a la obstinación afincada en el Gobierno municipal y algunos sectores de la ciudadanía por tener el parque acabado para esta efeméride, afirmó que: “no debe existir prisa. Una ciudad se hace despacio para que dure. De aquí al 92 habrá alguna realización (...) pero la vida no se acaba ese año”.¹³⁵

Después de una importante demora en la ejecución, alargándose los plazos hasta los dos años y tres meses, los tramos diseñados por Bofill quedaron abiertos definitivamente al público el día 3 de junio de 1988. El coste final de las obras ascendió al doble de lo presupuestado y el Ayuntamiento anunció que se había preparado un dispositivo para proteger y vigilar los jardines, con el fin de evitar los actos vandálicos ocurridos meses atrás¹³⁶. Mientras que por otro lado, en el tramo correspondiente a Vetges Tu estaban las obras paralizadas y sin fecha de reanudación.

La oposición municipal, muy crítica con la gestión del Gobierno sobre cómo se estaba llevando el tema del Jardín del Turia, sugiere que es necesario abrir un nuevo debate sobre el futuro del viejo cauce. Manifiesta que existe un rechazo hacia el proyecto instalado en la mayoría de la ciudadanía y propone deliberar para esgrimir cuáles son las razones de este sentir ciudadano. La oposición fundamenta sus tesis alegando que el proyecto tiene un fallo en su planteamiento, al provocar desunión entre la ciudadanía en vez de cohesión. Respecto al polémico tramo III, se opone a su uso deportivo y rechaza de pleno la construcción de la piscina, proponiendo como alternativa que las instalaciones deportivas se construyan en la cabecera del cauce. Además, plantea la posibilidad de eliminar los pretilos para facilitar el acceso y la integración del parque a la ciudad y por último, pide que los tramos finales se empleen para solucionar el grave problema de acceso de camiones y ferrocarril a las instalaciones portuarias desestimando su transformación en una zona verde¹³⁷.

Durante el verano de 1988, estudiantes de arquitectura procedentes de una veintena de países de toda Europa, debatieron en Berlín la historia del cauce del Turia en la Asamblea

135. MONREAL, J.

“Bofill: ‘Los futuros tramos del Turia serán más funcionales’ en *Levante*. Valencia, 8 de abril de 1988, p 11.

136. RODRIGO, E.

“Bofill: ‘El jardín de Bofill se abrirá este viernes’ en *Levante*. Valencia, 1 de junio de 1988, p 71.

137. MONREAL, J.

“Bofill: ‘Quirós propone renunciar al jardín en el final del cauce para dar acceso al puerto’ en *Levante*. Valencia, 13 de julio de 1988, p 4.

de Estudiantes de Arquitectura. Estas conferencias se celebraban cada verano en una capital europea y reunía a centenares de estudiantes que debatían los problemas del momento sobre la profesión. No era la primera vez que este tema se trataba en una asamblea europea; el año anterior, estudiantes valencianos presentaron en Helsinki las propuestas formales de Ricardo Bofill para el viejo cauce. Ya entonces fue calificado por los participantes de “ajeno a las propias cualidades del cauce y de la ciudad por no dar respuesta a los problemas que planteaba la ciudad”. En Berlín, los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Valencia presentaron a sus colegas europeos la historia del viejo cauce del Turia, aportando documentación escrita y gráfica en la que mostraron todos los proyectos realizados en torno al río desde la riada de 1957 hasta ese momento. Después de debatir abiertamente sobre la cuestión, según contaron los medios que se hicieron eco de la noticia, los estudiantes europeos se mostraron muy críticos con el proyecto de Bofill, así como con las plantaciones populares llevadas a cabo en el río y pidieron que “se abriera un debate ‘serio y culto’ en torno al tema”¹³⁸.

138. LAGARDERA, J. “Estudiantes europeos de arquitectura piden un debate ‘serio’ sobre el Turia” en *Levante*. Valencia, 17 de septiembre de 1988, p 13.

La segunda mitad del año 1988 no trajo mejores augurios en los avances del Jardín del Turia. El tramo II seguía en obras y sin fecha a la vista para su conclusión; la prensa se hacía eco de las palmeras trasplantadas que se estaban muriendo y la gran cantidad de árboles que se habían secado en los tramos de Vetges Tu y Bofill; las charcas existentes estaban sucias¹³⁹ y en la zona del cauce frente al Museo San Pio V se amontonaban junto a escombros, capiteles, columnas y basamentos encontrados en la plaza de la Almoina pertenecientes a la época de la Valencia romana y visigoda¹⁴⁰.

139. CHAPA, A. “Las palmeras del jardín del Turia se mueren por ser excesivamente altas” en *Levante*. Valencia, 9 de agosto de 1988, p 48.

El 18 de octubre de 1988 el concejal de Urbanismo del Ayuntamiento Fernando Puente, manifiesta que el ajardinamiento definitivo del viejo cauce del río queda aplazado de forma indefinida hasta que no se encuentre una solución al tema de la financiación. Mientras tanto, se realizarían diversos trabajos de adecentamiento que consistirían en movimientos de tierra en los tramos situados frente al Botánico, la Alameda y Monteolivete por ser los más abandonados del cauce. La operación de adecentamiento, también incluyó la plantación de arbolado y otras especies vegetales con la idea de presentar

140. CHAPA, A. “El ayuntamiento abandona en el cauce restos arqueológicos” en *Levante*. Valencia, 21 de agosto de 1988, p 7.

una imagen limpia del viejo cauce y accesible para el ciudadano desde la zona de Campanar hasta Monteolivete. En la misma rueda de prensa, el concejal anunció que el proyecto del tramo I, donde se tenía pensado la construcción de un lago bajo el puente del *Nou d'Octubre*, se encontraba completamente paralizado al menos, para lo que restaba de año. Respecto al tramo III se abandonaba definitivamente la construcción de la piscina y se estaba reconsiderando el proyecto por las partes implicadas en el mismo. Por último, anunció las negociaciones que desde el Ayuntamiento se estaban manteniendo con la *Conselleria d'Agricultura* para el ajardinamiento del tramo IV frente al Jardín Botánico¹⁴¹.

Con un renovado equipo de gobierno en el Ayuntamiento liderado por Clementina Ródenas como alcaldesa, el incipiente año de 1989 comenzó con anuncios de cambios en la gestión del proyecto del viejo cauce. El nuevo planteamiento apostaba por un tratamiento más simplificado del jardín, al tiempo que Ródenas calificaba la idea de Bofill como un “sueño financiero”. La alcaldesa pronosticó que con este cambio de concepto el parque podría estar terminado en dos años. El entonces nuevo concejal de Urbanismo Miguel Albuixech, en rueda de prensa, dio a conocer la alternativa al Jardín del Turia del arquitecto catalán proponiendo “un jardín casero” en el resto del cauce que faltaba por intervenir, dando así por terminado de forma definitiva el “sueño de Bofill”¹⁴².

Los cambios y las nuevas propuestas anunciados por Albuixech confirman que se renunciaba definitivamente a la construcción del lago previsto bajo el puente de Calatrava en el tramo I por resultar excesivamente caro. A cambio se procedería a la limpieza de escombros del sector y la plantación controlada de árboles. A fin de resolver la continuidad entre los tramos I y II, al desestimarse el lago que precedía a la Casa del Agua, se optó por construir una pequeña lámina de agua que diera sentido al azud y alimentara el acueducto que atravesaba el tramo II, así como a los canales y fuentes existentes en el mismo. Para el sector III destinado a uso deportivo, después de dos modificaciones anteriores por la polémica generada ante las instalaciones proyectadas, se decidió construir únicamente el anillo olímpico y dos pistas polideportivas. Desde el puente de las Glorias hasta el Puente de

141. LAGARDERA, J. “Jardín del Turia: el PSPV tira la toalla” en *Levante*. Valencia, 19 de octubre de 1988, p 3.

142. MONREAL, J. “Albuixech propone un jardín Casero en el río y acaba con el ‘sueño’ de Bofill” en *Levante*. Valencia, 1 de marzo de 1989, p 15.

San José, correspondientes a los tramos IV y V, se dejaba la zona recayente al Jardín Botánico para estudiar en un futuro la forma de conectar ambos espacios verdes. El resto del sector, sería la *Conselleria d'Agricultura* la encargada de ajardinarlo recreando un bosque urbano con vegetación mediterránea, exceptuando un campo de rugby que se ubicaría en el margen izquierdo en las proximidades del Puente de San José¹⁴³.

143. *idem*

Los tramos siguientes comprendidos entre el mencionado puente histórico y la pasarela de la Exposición se encontraban ajardinados desde los principios de la década de 1980 a consecuencia de las plantaciones populares, donde posteriormente, la concejalía de Parques y Jardines al frente de Salvador Blanco había llevado a cabo unas mínimas actuaciones para adecuarlo como jardín. Únicamente, en el tramo VI, concretamente entre los Puentes de Serranos y Trinidad se construirían cuatro campos de fútbol de tierra, mientras que en el tramo recayente al Museo San Pio V, se mantenían los viveros municipales hasta encontrar una nueva ubicación fuera del viejo cauce.

El tramo IX comprendido entre la pasarela de la Exposición y el Puente del Mar quedaría adecuado para el montaje y celebración de ferias y otros eventos. Para ello se dispondría de un espacio amplio y abierto, mientras que el resto del sector se completaría con zonas de arbolado. Los siguientes tramos eran los correspondientes al proyecto de Bofill que permanecerían como se encontraban. Por último quedaban los tramos comprendidos entre el puente del Ángel custodio y Astilleros, donde las actuaciones que se realizaran serían de forma provisional a la espera de poder crear en un futuro algo más "monumental"¹⁴⁴.

144. *idem*

No pasaron más de dos meses del anuncio del Ayuntamiento sobre los cambios de remodelación del viejo cauce cuando en marzo de 1989, el entonces presidente de la Generalitat Joan Lerma y la alcaldesa Clementina Ródenas anuncian con sorpresa de todos el proyecto de un parque infantil que se ubicaría en el tramo XII. Conocido como 'el Gulliver' fue el fruto de un acuerdo entre el Consistorio y la *Conselleria d'Indústria, Comerç i Turisme*¹⁴⁵. El proyecto tenía la intención de crear una amplia zona de juegos destinada íntegramente a los niños, por esta razón, además del personaje central del Gulliver, habría otras

145. S. G. "Quirós considera que el proyecto del Gulliver es una idea fuera de lugar" en *Levante*. Valencia, 28 de marzo de 1989, p 7.

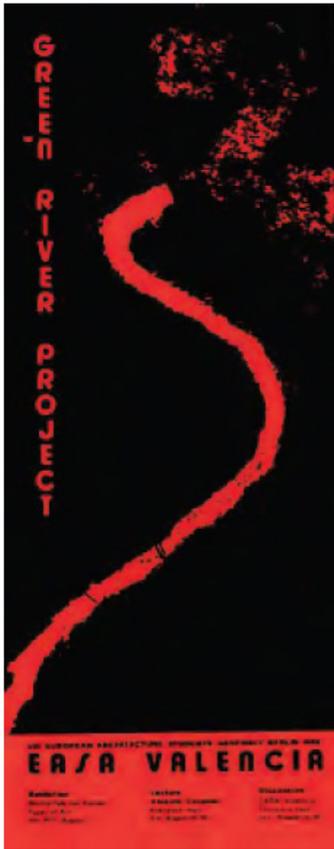
zonas de juego infantil y juvenil repartidas entre zonas verdes que completarían el tramo¹⁴⁶. El anuncio del proyecto levantó las críticas de la oposición municipal que demandaba otras acciones. En su opinión, merecían más urgencia la construcción del nuevo parque zoológico que se encontraba en el Jardín de Viveros en lamentables condiciones, y la ubicación definitiva del futuro parque de atracciones que se pretendía instalar en algún terreno del viejo cauce. Aun así el proyecto del Gulliver siguió adelante y después de presentarlo a los ciudadanos con una exposición titulada “*Un riu de xiquets*”, cuatro años más tarde, el 23 de octubre de 1993 el nuevo tramo del Jardín del Turia abrió al público con la gigantesca figura que representa al personaje literario de Jonathan Swift en el país de Lilibut.

Por otro lado, aquellas asambleas de la Asociación de Estudiantes Europeos de Arquitectura celebradas en Helsinki y Berlín, dejan una estela abierta que tiene entre sus secuelas la iniciativa de preparar una exposición de proyectos en el propio cauce del Turia para el mes de mayo de 1989. Unos meses antes, un grupo de estudiantes de la escuela holandesa de Delft junto a su profesor anunciaron en una visita a Valencia, la decisión de tomar el viejo cauce como escenario para sus proyectos finales de carrera. Con esta exposición se quería dar a conocer las diferentes proposiciones realizadas por los estudiantes y que se mostrarían junto con todos los proyectos y propuestas hechas a lo largo de la historia del viejo cauce. El objetivo era abrir una verdadera reflexión sobre el río, que en opinión de los estudiantes “había estado muy mediatizada por los acontecimientos políticos y por estrategias informativas”. Con esta iniciativa se intentaba “ilusionar otra vez a la ciudad, fomentar el análisis técnico y popular que nunca se realizó sobre el cauce”¹⁴⁷.

A principios de la década 1990 el Ayuntamiento anuncia que la nueva ubicación del zoo sería en el sector de cabecera. Desde principios de la década de 1980, el traslado del parque zoológico que se encontraba entonces dentro de los Jardines del Real, era tema de debate acalorado ante las malas condiciones en las que se encontraba. La propuesta barajada anteriormente situaba el Zoo aguas abajo del puente del Ángel Custodio, pero esta no llegó a madurar. La idea de trasladarlo ahora aguas arriba, ya fue propuesta en el año 1985 por el Patronato Valenciano de Ciencias

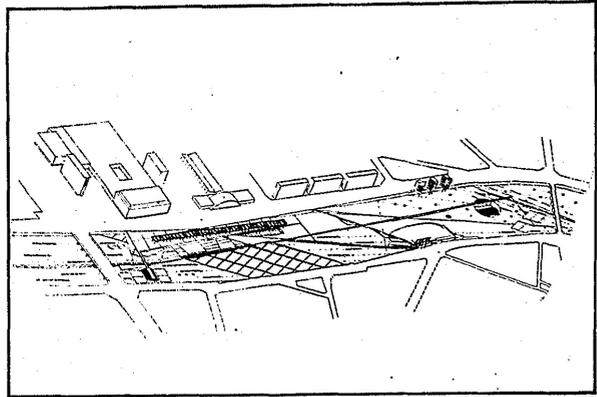
146. MONREAL, J.
“El tramo de los niños
estará junto al jardín
de Bofill” en *Levante*.
Valencia, 17 de marzo de
1989, p 12.

147. LAGARDERA, J.
“Una exposición de estu-
diantes debatirá el futuro
del Turia” en *Levante*.
Valencia, 24 de febrero de
1989, p 24.

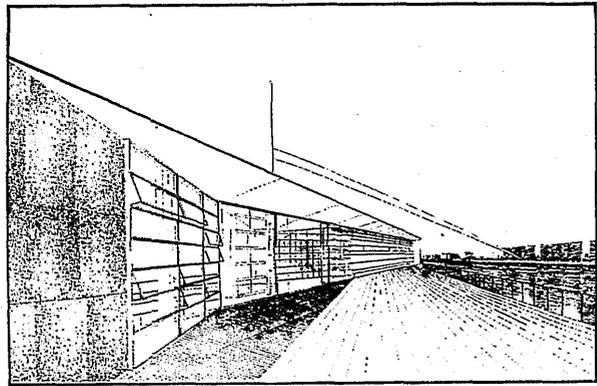


A la izquierda el cartel de la VIII European Architecture students Assembly de 1988. (VIGIL, 2012, 385)

A la derecha planos sobre algunas de las propuestas hechas por los estudiantes. Diario Levante-EMV



Tramo del Turia en Botánico diseñado por estudiantes



Biblioteca situada en el cauce, junto a los pretilos.

Naturales, que tras un estudio recomendada su instalación en los terrenos comprendidos entre las poblaciones de Quart de Poblet y Mislata (VIRGIL, 2012, 379). Pero la polémica sobre la ubicación del nuevo parque zoológico continuaría los años siguientes ante las protestas vecinales y el estado de la cabecera del cauce que presentaba gran cantidad de vertederos ilegales.

El 6 de marzo de 1990, el Ayuntamiento hace público que la ubicación definitiva del parque zoológico sería la zona de cabecera del viejo cauce. Esta decisión obligaba a modificar el Plan Especial de Reforma Interior que no contemplaba este uso para dicha zona. Aun así, la polémica seguiría los años siguientes ante las dudas sobre si este emplazamiento del Zoo no obstaculizaría el paso de las aguas en el caso de una crecida.

El cambio en la gestión de ajardinamiento del viejo cauce del gobierno municipal de Clementina Ródenas, no estuvo falto de críticas llegadas de los grupos de la oposición. Estos tildaban de electoralista el anuncio hecho por la Alcaldesa de tener terminado el Jardín del Turia para el año 1991 y denunciaban las prisas por acabarlo de cualquier manera con tal de cumplir con la fecha anunciada. Pero desde la Alcaldía se justificaban alegando que lo importante era dar continuidad al proyecto de una manera más viable económicamente, aunque para ello hubiese que renunciar al diseño planteado en su día por el Taller de Bofill.

En el año 1991 comienza la construcción del nuevo puente de la Exposición y la parada de metro Alameda situada debajo de este, ambos proyectos del arquitecto Santiago Calatrava que tendría su segundo puente sobre el viejo cauce. Una vez finalizadas las obras, se procedió al acondicionamiento definitivo del tramo IX. Esta zona había tenido anteriormente algunas intervenciones provisionales para adecuar un área destinada a ferias y otras celebraciones. El ajardinamiento definitivo que se llevó a cabo contempló mejoras en esta explanada para el montaje y celebración de eventos. El tramo fue inaugurado en el año 2001.

A principios de la década de 1990, la Generalitat presenta el proyecto¹⁴⁸ de un complejo museístico dedicado a la ciencia con carácter pedagógico, que se conocería con el nombre de *Ciudad de las Ciencias*. El complejo se ubicaría en los tramos XV y XVI en las proximidades del barrio de Monteolivete. Estaría formado por un cine-planetario, un museo de la ciencia y una torre de comunicaciones proyectados todos por Santiago Calatrava. Las obras se iniciaron en 1994 y un año más tarde, el cambio de poder en la Generalitat rediseñó la filosofía del proyecto que incorporó el arte para conformar lo que se conoce actualmente como Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia. Esta redefinición sustituyó la torre de comunicaciones por un palacio dedicado a la ópera, se añadió un parque oceanográfico cuyos edificios diseñaría Félix Candela, y se mantuvo el museo de la ciencia, el cine-planetario, además de un umbráculo. Años más tarde, Calatrava proyectó un nuevo edificio multifuncional conocido como Ágora que actualmente está en proceso de construcción aunque las obras están paralizadas por falta de financiación. Este sector del viejo cauce se caracteriza por una arquitectura

148.

Información extraída de:

CALATRAVA, S. (2000). "Especial Comunidad Valenciana" en *Informes de la construcción*. Vol, 52, nº 469-470, pp 3-52

JODIDIO, P. (2009). Calatrava. Santiago Calatrava: complete Works 1979-2009. Köln, Blume, pp 217-258

Web oficial de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. <<http://www.cac.es/home/descubre/>> [Consulta: 2/06/2015]

149.

Datos extraídos de la Memoria del proyecto.

150.

Información extraída de:

DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros (2009) "Parque de Cabecera" en *Paisajismo*. Revista de arquitectura del paisaje, espacios exteriores urbanos y áreas verdes, Barcelona, nº 29 pp 28-35.

DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros (2004) "Parque de Cabecera" en VIA arquitectura. Premios 2003/2004. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, pp 64-69.

DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros (2011) "Parque de Cabecera" en Visitas de arquitectura en Valencia 03/10. Valencia, 2011, pp 16-17.

"Parc de Capçalera" en Infocidad. Ayuntamiento de Valencia. 02405D1?OpenDocument&lang=2> [Consulta: 30/06/2015]

<http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListadov/8A6BE91326A-254DAC12572C20

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral. UPV. Valencia, p 387.

vanguardista de edificios monumentales con cierto carácter futurista.

En el año 1996 el Ayuntamiento llega a un acuerdo con los propietarios de la Junta de Compensación PAU Avenida de Francia para que costearan el ajardinamiento de los tramos XIII y XIV del viejo cauce del río. El proyecto¹⁴⁹ a ejecutar fue obra del arquitecto Jacobo Ríos, el ingeniero técnico agrícola Ángel Palomar y otros. Su diseño se basó en los jardines de inspiración naturalista que tuvo como filosofía de proyecto recuperar la memoria del río a la ciudad, recreando el paisaje fluvial representado en la cartografía histórica del Turia. El ajardinamiento de los tramos se ejecutó en tres fases comprendidas entre los años 1999 y 2005.

En octubre de 1997 el Ayuntamiento da luz verde a las expropiaciones de los terrenos que permitieran la realización de los diferentes proyectos previstos en la cabecera del viejo cauce. Esta zona comprende una superficie total de 330.000 m² y albergaría un gran parque, el nuevo zoológico y la Feria de Atracciones. En el año 1998 el Ayuntamiento anuncia la intención de construir el Parque de Cabecera¹⁵⁰ y en el año 2001 se presenta el diseño realizado por la arquitecta y paisajista Arancha Muñoz. El parque ocuparía el 50% de la superficie afectada y reproduciría un bosque ribereño típico del Mediterráneo con un gran lago. También se especuló sobre la idea de que el parque albergase la *Esfera armilar* proyectada por Rafael Trénor que en un principio se iba a instalar en el estanque frente al *Palau de la Música*, pero finalmente volvió a desestimarse, esta vez por su alto coste económico. La escultura se sustituyó finalmente por una colinamirador de 15 m de altura. Las obras del Parque de Cabecera comenzaron en el año 2002 y se inauguró en 2004.

El tramo VII comprendido entre el Puente de la Trinidad y el Puente del Real albergaba los viveros municipales. Estos comenzarían a desmantelarse a finales de la década de los 90 al disponer de un nuevo emplazamiento fuera del cauce. En el año 2002 empiezan las obras para ajardinar de forma definitiva el tramo que terminarían un año más tarde. Para este sector se optó por un diseño simple que permitiera en un futuro albergar un museo de escultura al aire libre. A pesar de que entre los años 2007 y 2008 se instalaron cuatro esculturas en este tramo, el

proyecto de parque escultórico no se ha desarrollado hasta hoy.

Con la actuación en el tramo VII se completarían las acciones de ajardinamiento en el viejo cauce para creación del Jardín del Turia. Desde entonces, se han realizado intervenciones de menor calado con la finalidad de mejorar, adecuar y renovar las instalaciones, el mobiliario urbano o los accesos, así como los espacios verdes. Entre los trabajos realizados hasta la actualidad cabe destacar la construcción de los nuevos carriles destinados para el tránsito de bicicletas coincidiendo con la instalación en la ciudad del programa de transporte urbano en bicicleta conocido como *Valenbisi*. La gran afluencia de ciudadanos al Jardín del Turia hizo que aumentasen las quejas, sobre todo de los peatones que pedían la separación del tránsito de bicicletas por carriles bici debidamente pavimentados que mejorasen e hiciesen más cómoda la circulación. En el año 2011 se construyeron 18 km de carril bici junto a los pretilos del viejo cauce. Las vías para bicicletas se pavimentaron con adoquines sin resaltes, más adecuados para la circulación en este medio de transporte. Además se construyeron nuevas rampas de acceso repartidas a lo largo de todo el cauce.

Con la construcción en el año 2012 del nuevo *pont de Fusta* y la peatonalización del Puente de Serranos se llevaron a cabo reformas de mejora en los campos de fútbol existentes en la zona, así como remodelaciones en los jardines adyacentes con nuevo mobiliario urbano.

Una de las últimas intervenciones que se están llevando a cabo durante la primera mitad del 2015 en el interior del viejo cauce, es la construcción de un nuevo circuito iluminado y señalizado de 5 kilómetros que transcurre entre los puentes *Nou d'Octubre* y el del Ángel Custodio. Este vial viene impulsado por la Fundación Trinidad Alfonso y que se enmarca dentro del Proyecto Valencia Ciudad del Running¹⁵¹.

151.

Información extraída de:

<<http://www.deporte.valencia.com/valencia-ciudad-del-running-creara-un-nuevo-circuito-iluminado-y-senalizado-de-5-kilometros-en-el-jardin-del-turia/>>
[Consulta: 10/06/2015]

<<http://www.superdeporte.es/polideportivo/2014/05/26/fundacion-trinidadalfonsoimpulsa-circuit/226211.html>>
[Consulta: 1/06/2015]



Capítulo 9

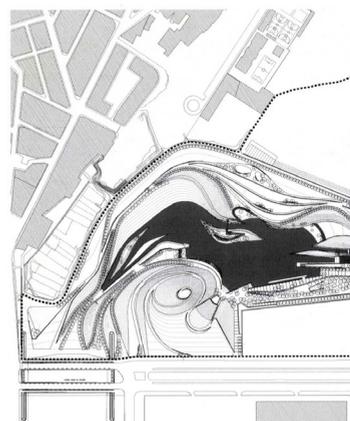
Los proyectos ejecutados desde el tramo I al XVI.

En este capítulo procederemos a exponer los proyectos ejecutados de ajardinamiento del viejo cauce del Turia desde sus inicios en la década 1980 hasta la actualidad.

El orden de la presentación de los tramos corresponde a su situación geográfica en el antiguo cauce siguiendo la antigua dirección del río, es decir de oeste a este. Aquellos tramos que han sido remodelados bajo un mismo proyecto se tratarán en el mismo apartado.

Cada uno de los tramos o en su caso el proyecto de varios tramos irá acompañado de un mapa de situación con el objetivo de ubicarlo dentro del conjunto del viejo cauce.





9.1 El parque de Cabecera.

Autores:

Eduardo de Miguel Arbonés, arquitecto.

Arancha Muñoz Criado, arquitecta y paisajista.

Vicente Corell Farinós, arquitecto.

Ajuntament de València, 2001-2004.

El Parque de Cabecera¹⁵² es un parque público urbano que se presenta como antesala al Jardín del Turia. Se extiende a lo largo de más de un kilómetro con una superficie de 169.256 m² comprendida entre la av. Pío Baroja, el término municipal de Mislata y la huerta. Se proyectó en el año 2001 y se ejecutó entre el 2002 y 2004.

La idea principal del proyecto es la recreación de un bosque de ribera, siendo el entorno típico de los ríos mediterráneos como el Turia. Por la situación del parque, su función es la de conectar con el curso natural del río aguas arriba y la rigidez que presentan los muros de contención realizados en el siglo XVIII en el viejo cauce a su paso por la ciudad. Este parque forma parte del proyecto que prevé unificar el brazo natural del Turia con el artificial, restituyendo el carácter originario y vertebrador del río que se perdió con el desvío del Turia por el nuevo cauce. Para llevar a cabo este espacio de enlace, el proyecto “unificó la vegetación, la topografía y el río” (Paisajismo, 2008, nº 29, p 30)

El agua es el elemento central del parque que nace junto al

Imagen y plano del Parque de Cabecera.
Revista VIA arquitectura, Premios 2003/2004. Valencia, pp 64-69

152.

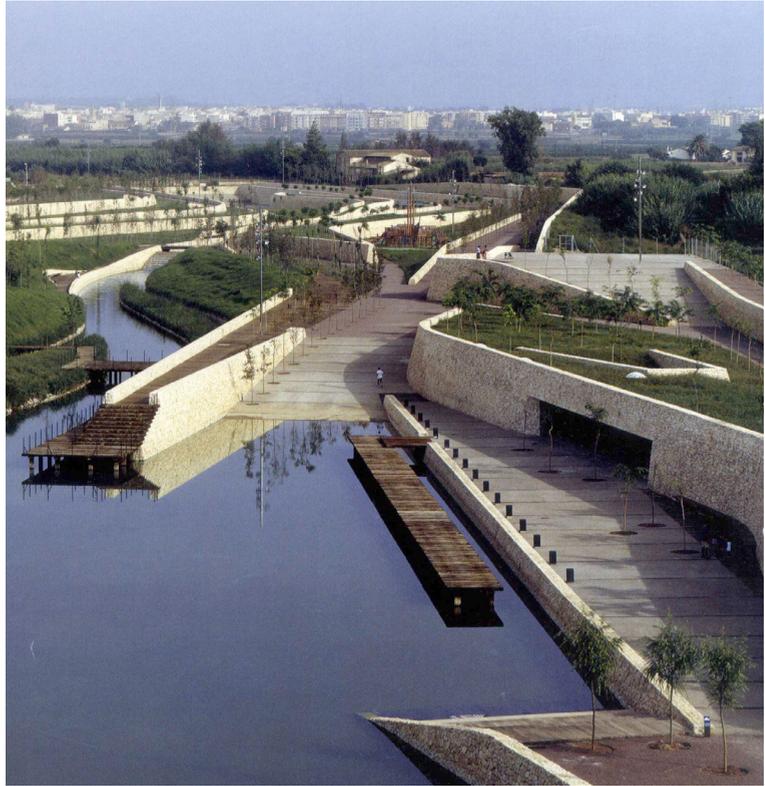
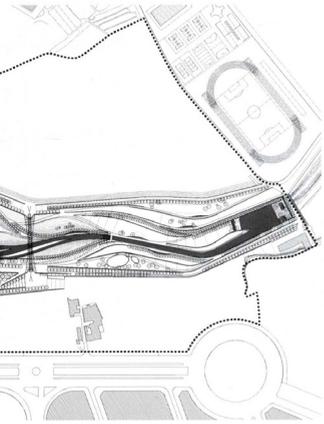
Información extraída de:

DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros (2009) “Parque de Cabecera” en *Paisajismo. Revista de arquitectura del paisaje, espacios exteriores urbanos y áreas verdes*, Barcelona, nº 29 pp 28-35.

DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros (2004) “Parque de Cabecera” en *VIA arquitectura. Premios 2003/2004*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, pp 64-69.

DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros (2011) “Parque de Cabecera” en *Visitas de arquitectura en Valencia* 03/10. Valencia, 2011, pp 16-17.

“Parc de Capçalera” en Infocuidad. Web del Ayuntamiento de Valencia. [Consulta: 30/06/2015]



antiguo *Molí del Sol* del siglo XIX. Emana de un azud y desciende el cauce a través de terrazas abancaladas formadas por muros de contención de piedra natural, que recuerdan los bancales de cultivo mediterráneos y sirven de enlace a los pretiles del cauce histórico. Las corrientes de agua se precipitan por una cascada y varios canales hacia un ensanche del cauce que forma una extensa lámina de agua. Este trazado hace referencia al recorrido sinuoso del Turia típico de un terreno aluvial, salpicado de islotes formados por las avenidas. A veces los montículos cubiertos de vegetación se encuentran en tierra firme y sus laderas se introducen en el lago central, mientras que otros se adentran en las aguas formando verdaderas islas verdes.

El lago tiene una extensión de 24.000 m² y ofrece actividades lúdicas que se combinan con las relajantes vistas que ofrecen los diques de madera y los balcones-mirador que lo rodean. Dispone de una pequeña orilla de grava a modo de playa que se adentra en el agua con una suave pendiente.

El parque lo cruzan una serie de vías más lineales y urbanas pavimentadas de hormigón lavado. Estas se van ramificando a lo largo del recorrido formando una red de vías secundarias de gravilla o traviesas de madera acordes a las características del paisaje más informal. Los senderos proporcionan al visitante ondulantes paseos a pie o en bicicleta entre las elevaciones del terreno que van bordeando y acercándose al lago, ofreciendo distintos ambientes que van desde rincones más íntimos a amplias vistas en zonas abiertas o elevadas. El parque plantea cuatro recorridos definidos: “la Senda de la Ribera, el Recorrido Circular, el Paseo del Molí del Sol y el Recorrido de la montaña-mirador” (Paisajismo, 2008, nº 29, p 31).

Un elemento característico del parque es la *colina-mirador* de planta ovalada que se eleva hasta los 15 metros de altura con respecto a la calle. Ejerce de rótula entre el parque y el Jardín del Turia para dar solución al giro de 90° que hace el viejo cauce en este punto. Construido como hito visual, se inspira en el *puig* o *tossal*¹⁵³, permitiendo disfrutar desde su cima de las vistas al Parque de Cabecera, a los primeros tramos del Jardín del Turia y a la distancia, puede verse el trazado de la sierra Calderona. Bajo la colina se haya un auditorio a modo de pequeño anfiteatro con vistas al lago que se encuentra a sus pies.

La selección de especies vegetales que se encuentran en el parque se basada en la climatología de la zona, fundamentalmente con especies típicas de los bosques de ribera y pinares mediterráneos. La ubicación de los árboles y arbustos contribuye a recrear dicho hábitat que combina zonas frondosas con espacios más abiertos de tapices verdes.

Entre los equipamientos actuales destacan además del citado auditorio al aire libre, un embarcadero situado en el lago, un bar y áreas de juegos infantiles. Está proyectado que en un futuro, el *Molí del Sol* albergue el museo del Turia que será la prolongación del Museo de Historia de Valencia, donde se exhibirá la relación entre el río y la ciudad. Asimismo junto al Parque de Cabecera se encuentra el Bioparc, un parque zoológico que reproduce los hábitats salvajes de los animales que allí se encuentran y está prevista la construcción de un parque acuático en los terrenos colindantes.

153. Puig o tossal es una palabra de origen catalán que sirve para denominar una parte elevada de tierra en un terreno por encima del resto. Es habitual encontrarlos próximos a una sierra, aunque también se hallan aislados en medio de la llanura.



9.2 Tramo I.

Autor:

Intervención inicial: Ángel Zurilla. Oficina del Turia. Ajuntament de València, 1990.

Intervención reciente: Camilo Grau Carretero.

154.

Información extraída de:

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Universitat Politècnica de València. Valencia, p 395-399.

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia. Web de Ayuntamiento de Valencia.

[Consulta: 22/11/2014]

MEDINA, A. y LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia. Regidoria de parcs i jardins*. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-1-2-3/>>

[Consulta: 29/06/2015]

El tramo I del Jardín del Turia¹⁵⁴ está comprendido entre el puente *9 d'Octubre* y la Casa del Agua ubicada en el antiguo *assut de Rovella*. Es uno de los tramos de menor extensión del cauce. Tiene una longitud de 360 m y una anchura aproximada de 145 m, que dan una extensión total de 52.500 m². Colinda con los barrios de Nou Moles por la derecha y con San Pau por la izquierda.

Este tramo inicial tendría que haber contenido originalmente un lago bajo el puente *9 d'Octubre*, ocupando la práctica totalidad del tramo hasta llegar a la Casa del agua. Terminado el puente, no se hizo el estanque y la zona se ajardinó de forma que fuera posible en un futuro la construcción del mismo. El diseño del acondicionamiento provisional se realizó en 1990 y según puede verse en el proyecto, quedó dividido en dos zonas diferenciadas. La primera, el área recayente al puente *9 d'Octubre* era una extensión de tierra sin vegetación a modo de explanada atravesada por dos viales laterales junto a los pretilos. Respecto a la segunda, esta área se ajardinó con árboles y se dotó de mobiliario urbano. El jardín tenía una forma rectangular



Vista aérea del tramo I del Jardín del Turia. 2015.

y la circundaban dos viales de tierra batida más un tercero central que dividía longitudinalmente dicha área en dos. En el centro del rectángulo había una plaza cuadrada de 72 m de lado girada ligeramente, rompiendo el paralelismo con los lados del cuadrilátero que la contenía. Esta zona central disponía de un foso de arena y diversos juegos infantiles.

Una década más tarde la construcción del parque de Cabecera contiguo al tramo I introdujo algunos elementos que obligó a rediseñarlo para adecuarlo a la nueva realidad. El lago que se construyó en el parque de Cabecera hizo que se desestimara definitivamente el estanque planteado inicialmente para el tramo I. Así pues, el área que tenía que albergar el lago se reconvirtió en jardín y se remodelaron las conexiones de los viales existentes con los tramos colindantes, los senderos del parque de Cabecera y los accesos del puente *9 d'Octubre*. En el nuevo trazado, los espacios existentes entre los viales se han resuelto con áreas de césped y escaso arbolado. Igualmente se procedió a la remodelación del jardín existente hasta el *assut de Rovella*, introduciendo algunas mejoras en sus servicios y renovando el mobiliario urbano.



9.3 Tramo II.

155.

Información extraída de:

MEDINA, A. y LACARRA, J. "Jardín del Turia" en Jardines de Valencia. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-1-2-3/>> [Consulta: 29/06/2015]

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia. Web de Ayuntamiento de Valencia. [Consulta: 22/06/2014]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia.* Universitat Politècnica de València. Valencia, pp 401-409.

156.

PÉREZ, V. y otros (1991). *Arquitectura valenciana. La década de los ochenta.* Valencia, IVAM, catálogo exposición. Valencia, p 339.

Autor: Vetges Tu i Mediterrània y otros.

Ajuntament de València

Año: proyecto 1985 / ejecución 1986-1991

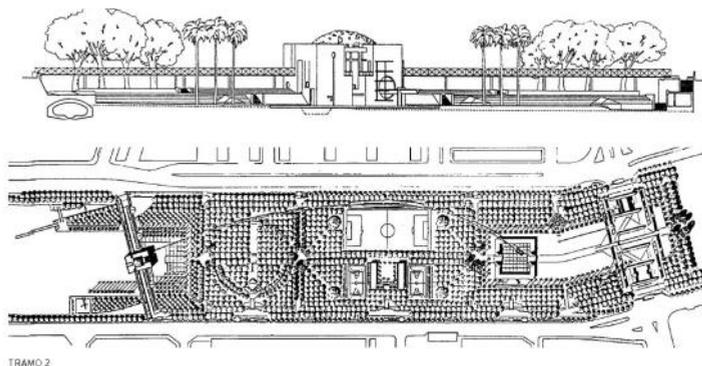
Esculturas: Artur Heras

El tramo II del Jardín del Turia¹⁵⁵ está comprendido entre el *assut de Rovella* y el puente de Campanar. Colinda con los barrios de Nou Moles por la derecha y con Sant Pau por la izquierda. El proyecto de ajardinamiento fue diseñado por el colectivo de arquitectos Vetges Tu i Mediterrània y abarcaba originalmente el tramo I y II. En este primer tramo, al oeste del *assut de Rovella*, el proyecto contemplaba la construcción de un lago que abastecería de agua el sistema de canales y albercas del segundo tramo. Finalmente, de los dos sectores que se proyectaron únicamente se ejecutó el tramo II.

El diseño de Vetges Tu i Mediterrània está basado en una marcada geometría inspirada en la ingeniería hidráulica medieval mediterránea. Utiliza como principio de conexión el discurso del agua y los elementos formales que participan en su movimiento.

Al inicio del tramo encontramos la conocida como Casa del agua, una construcción moderna que se sitúa en el centro del *Assut de Rovella* y entronca con los restos de esta obra hidráulica del siglo XVIII. Para sus autores, la Casa del agua articula los tres niveles que se distinguen en el proyecto: la ciudad, el lago y el jardín¹⁵⁶. El edificio estaba pensado originalmente para que albergara en su

interior las dependencias consagradas a muestra y archivo de la memoria del Turia y sus acequias. Es una edificación de hormigón blanco compuesta por dos bloques de base rectangular unidos por una cúpula de metal cubierta de vegetación. Una sencilla pasarela metálica une ambas orillas del viejo cauce y atraviesa el interior de la casa bajo la cúpula, desde donde puede verse el corazón de la construcción que alberga los ingenios hidráulicos que originan los flujos de agua.



Planos sobre el diseño de Vetges Tu i Mediterrània para el tramo II. Imágenes incluidas en *Arquitectura valenciana. La década de los ochenta*. Valencia, IVAM, catálogo exposición. Valencia, pp 340-341.

Desde el interior de la casa se producen dos cursos de agua: el *acueducto* y el *canal*. El primero es una corriente de agua elevada que recorre longitudinalmente el lateral izquierdo del tramo, siguiendo un trazado ligeramente curvilíneo. Aprovecha la fuerza de la gravedad para crear durante su recorrido diferentes juegos de agua. La segunda corriente es superficial y encauza las aguas de un estanque a los pies del edificio, que se nutre de una cascada que brota de su interior. El agua del canal recorre el tramo por la derecha del viejo cauce hasta llegar al puente de Campanar.

La composición del proyecto es simétrica y sigue un eje central formado por la vía que recorre longitudinalmente el tramo. Los diversos elementos ornamentales, arbolado y pistas deportivas van disponiéndose a lo largo del recorrido hasta llegar a la *Plaza Porticada*, que puede atravesarse siguiendo el vial central. Esta es una plaza semicerrada por arquitecturas que guardan la estética de líneas rectas y formas simples características del proyecto. El patio evoca el interior de un edificio mediterráneo, con sus espacios verdes, macetas y los vestíbulos de los diferentes

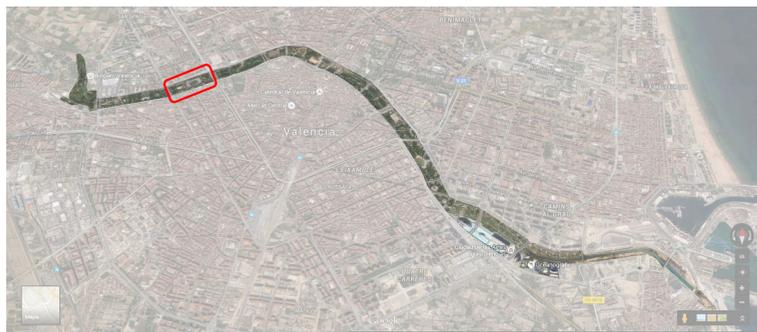
habitáculos que conforman dicho lugar. Además, en la plaza se encuentra el vaso que recoge las aguas que desde el *acueducto* se precipitan en forma de cascada, donde el sonido del golpetear del agua mantiene presente la naturaleza del concepto del jardín.

Actualmente esta construcción alberga *NaTuria*, el centro de exposiciones y divulgación sobre medio ambiente urbano y sostenibilidad del Ayuntamiento de Valencia. Dicho centro cuenta con cinco espacios expositivos que muestran diversas iniciativas medioambientales y de sostenibilidad, además de aulas-taller donde se realizan cursos dirigidos a escolares, asociaciones y a todo ciudadano que lo desee.

Entre la *Plaza Porticada* y el puente de Campanar se encuentra el *laberinto vertical* y un mirador. El primero, se sitúa a un lado del cauce junto al pretil izquierdo; es una estructura reticular de hormigón blanco que se cubre de plantas trepadoras y la rodea un laberinto de seto vegetal. En sus inmediaciones, pero más hacia el centro del cauce, se halla el mirador, donde unas escaleras metálicas conducen a una plataforma elevada desde donde se puede contemplar el entorno inmediato del tramo.

El diseño del curso del agua llega hasta el puente de Campanar que es límite del tramo. Ante la ruda estética que presenta el puente, los autores del proyecto realizaron diversas actuaciones en sus inmediaciones para integrarlo en el diseño. Una de las decisiones fue levantar unos muros de hormigón que se tapizan de verde con plantas trepadoras para tapar los bajos del puente. Además, en su parte central, a los pies de los muros los autores crearon una lámina de agua que la atraviesa la vía principal convertida en una pasarela. Otro de los elementos que completa la adecuación del entorno del puente es la escultura-fuente *Taulatetombant* del artista Artur Heras, que parece captar la atención del visitante en detrimento del puente.

El tramo está equipado con un campo de fútbol y de dos pistas deportivas de futbito y baloncesto respectivamente. Existen también varias zonas de recreo y áreas de juegos infantiles, donde en una de ellas se encuentra una segunda escultura de Artur Heras conocida popularmente como *Pinocho* y que tiene función de fuente-bebedero.



9.4 Tramo III.

Autor: Otegui y otros.

Ajuntament de València, 1985-1989.

El tramo III del Jardín del Turia¹⁵⁷ es el sector comprendido entre el puente de Campanar y el puente de Ademuz y abarca una extensión de 83.768 m². Por el margen derecho limita con el barrio de la *Petxina* y por el izquierdo con Campanar.

Según estaba previsto en el PERI, el tramo III estaba destinado al uso deportivo con la construcción de una piscina olímpica, además de un campo de deportes reglamentario de fútbol y atletismo. Tras varias modificaciones del proyecto original, el Ayuntamiento aprobó finalmente el definitivo en mayo de 1989 acordando cambiar la piscina y demás construcciones proyectadas por unas nuevas “instalaciones polideportivas que permitan la práctica popular de deportes tales como patinaje, hockey sobre ruedas, fútbol sala, baloncesto y deportes similares” (VIRGIL, 2012, 441).

El tramo III tiene entre sus instalaciones deportivas un campo de fútbol-7 de hierba artificial y un estadio de atletismo con una pista sintética de 400 m y capacidad para 4.000 espectadores. También dispone entre sus instalaciones de una sala de musculación, otra multiusos, vestidores y cafetería.

El diseño de este sector del viejo cauce se rige por la linealidad del jardín, donde los elementos que se suceden en la parte central

157.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia. Código URL véase p 533 [Consulta: 22/11/2014]

MEDINA, A. y LACARRA, J. “Jardín del Turia” en Jardines de Valencia. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-1-2-3/>> [Consulta: 29/06/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. UPV. Valencia, p 411-417.

“Instal·lacions Riu Túria, Estadi del Túria (Tram III)” en *Fundación Deportiva Municipal, Ajuntament de València*. <<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/instal%C2%B7lacions-riu-turia-estadi-del-turia-tram-iii/>> [Consulta: 29/06/2015]

siguen dicho trazado. Las vías de comunicación principales se desvían hacia ambos laterales del parque junto a los pretiles.

De los elementos arquitectónicos que se encuentran en el jardín destaca la glorieta ubicada entre el campo de fútbol y el estadio. Esta plaza hace de balcón mirador a dichas instalaciones deportivas que se encuentran dos metros por debajo del nivel del suelo y pueden integrar en su estructura los graderíos. En ambos lados longitudinales de la pista de atletismo hay una pérgola cubierta con vegetación trepadora, que proporciona sombra a los espectadores y da unidad visual al conjunto.

Entre la pista de atletismo y el puente de Ademuz se abre en medio de la masa forestal una plaza circundada por una pérgola de vegetación semejante a la anteriormente comentada.

El final del tramo recayente al puente de Ademuz se resuelve con un estanque de agua circular de 80 m de diámetro. Originalmente lo cruzaban cuatro paseos que daban acceso al siguiente tramo, pero recientemente tuvo una remodelación y se eliminaron dejando únicamente el paso al siguiente tramo por las vías laterales.

Para los accesos al cauce desde arriba, se diseñaron unas escaleras metálicas que bajan junto a los pretiles a partir de una plataforma que hace también las funciones de balcón-mirador.



Imagen del plano del diseño del tramo III.
En *Infocidad*
www.valencia.es



9.5 Tramos IV y V.

Autor: Conselleria d'Agricultura.
Ajuntament de València, 1989-1990.

Los tramos IV-V del Jardín del Turia¹⁵⁸ están comprendidos entre el puente de Ademuz y el Puente de San José. Posteriormente, en el año 1998 se construye el puente de las Artes que dividió el jardín en dos tramos. Estos sectores del viejo cauce median entre el barrio del Botànic y el Carme por la izquierda y con Campanar y Les Tendetes por el margen derecho. Ambos tramos tienen una longitud en el eje de 940 m y una anchura media de 152 m, con una superficie total de 143.688 m². El diseño del jardín es obra de la Conselleria d'Agricultura i Pesca de la Generalitat Valenciana que propuso para estos sectores:

Un "Parque urbano forestal" que reúne una amplia representación de algunos árboles y arbustos más frecuentes en la Comunitat Valenciana (...), especies propias de la vegetación forestal, ribereña y agrícola de las tierras valencianas¹⁵⁹.

El criterio de crear un *Parque urbano forestal* se tomó en base a la proximidad del tramo IV al Jardín Botánico con la idea de que pudiesen estar conectados en un futuro. Inspirándose en el valor instructivo que tienen los jardines botánicos, el proyecto forestal propone una serie de recorridos didácticos por los distintos

158.

Información extraída de:
El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia.
Código URL véase p 533
[Consulta: 22/11/2014]

"Instalaciones Jardín del Turia, campo de Rugby (tramo V)" en Infocidad, Ayuntamiento de Valencia.
<http://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/B7850793F8DBAAD5C12572C200240223?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento%2Fjardines_accesible.nsf&idapoyo=&lang=1&nivel=4>
[Consulta: 29/06/2015]

MEDINA, A. y LACARRA, J.
"Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València.
<<http://jardinesvalencia.es/tramos-4-5-6/>>
[Consulta: 29/06/2015]

VIRGIL, A. (2012)
Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia. Universitat Politècnica de València. Valencia, pp 419-425.

"Parque urbano forestal"
<<http://jardinesvalencia.es/PDF/parque-urbano-forestal.pdf>>
[Consulta: 22/06/2015]

"Instalaciones Río Turia, campo de Rugby (Tramo V)" en Web de la Fundación Deportiva Municipal. Ajuntament de València.

puntos más significativos del jardín, donde se puede contemplar especies vegetales que pertenecen a los diferentes ecosistemas valencianos, que abarcan desde “los pinares de la alta montaña mediterránea hasta los cultivos agrícolas de las tierras bajas”¹⁶⁰. El terreno se eleva ligeramente en algunas zonas, produciendo una suave orografía dentro de la planicie que predomina en el resto de los tramos. La cota de estas pequeñas elevaciones no sobrepasa los 2,5 m con el fin de respetar la visualización de los puentes y el entorno. Según se describe en la memoria del proyecto:

La sencillez es una de las características fundamentales en el diseño, la implantación y el mantenimiento. Una sencillez que tiene que entenderse como un instrumento conceptual a lo largo del proceso de diseño proporcionando un modelo fácil y rápidamente identificable, un modelo clásico y mediterráneo a la vez (VIRGIL, 2012, 419).

159. Información extraída:

“Parque urbano forestal”
<<http://jardinesvalencia.es/PDF/parque-urbano-forestal.pdf>>
[Consulta: 22/06/2015]

El parque se complementa con mobiliario urbano, como bancos de piedra, pilones bebederos, una fuente ornamental y un bar.

Entre los equipamientos deportivos hay un rocódromo infantil, un campo de fútbol 7, una pista de patinaje y otra para la práctica de la petanca. Pero la instalación deportiva más importante es el campo de rugby situado entre el puente de las Artes y el Puente de San José, construido en el año 2000 y remodelado en 2013. Las instalaciones de rugby se complementan con una zona de entrenamiento y calentamiento de césped artificial.

160. *Idem*

En noviembre de 1989 y coincidiendo con el ajardinamiento de este sector del viejo cauce, se instaló la escultura *Sin título* del artista danés Per Kirkeby. La obra formó parte de la exposición celebrada en el IVAM Centre del Carme y mantenía una tradición del artista que consiste en realizar en un espacio abierto, una obra de ladrillo específica en el lugar donde se celebraba la muestra. La construcción se encuentra en la zona del cauce histórico recayente al edificio del IVAM y el lugar fue elegido y consensuado por Kirkeby y la dirección del museo.

Unos años más tarde, durante el mes de mayo de 1996 la artista de origen suizo Claudia Ammann, en colaboración con

el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València llevó a cabo, dentro del certamen Movimiento-Inercia, una pieza que consistía en la talla de un banco de piedra. En la realización de la obra participaron otros artistas, estudiantes y ciudadanos anónimos. Esta pieza se encuentra cercana al pretil derecho entre los puentes de las Artes y de San José.

Un elemento singular existente en este tramo es la *Petxina*, una estructura de piedra que se encuentra en la base de la rampa de acceso al viejo cauce por el margen derecho que hay frente a la Casa de la Caridad. Realmente se trata de un tajamar con aspecto de concha marina, una forma nada típica de los tajamares de un río. Cuando fue descubierta en la década de 1930, la altura de las tierras se situaba tres metros por encima del nivel de esta pieza. Este hecho vino a constatar que el lecho del río estaba más bajo en la antigüedad y con el paso de los años, el nivel del suelo fue subiendo a consecuencia de los sedimentos que iban depositándose. Tanto la *Petxina* como su entorno han sido restaurados y hoy día da nombre al Paseo de la *Petxina* que es la vía que corre paralela por este lado del pretil.



Vista aérea de los tramos IV y V del Jardín del Turia. 2015.



9.6 Tramos VI, VII, VIII y IX.

Autor: Oficina del Turia. Ángel Zurilla.
Ajuntament de València, 1988-1990.

Los tramos VI, VII, VIII y IX del Jardín del Turia son los recayentes al centro histórico de la ciudad. Desde siglos atrás, esta zona del cauce ha sido normalmente utilizada por los ciudadanos para diversas actividades comerciales o de recreo, incluso aun cuando el río pasaba por aquí. A partir del año 1972, el Turia abandona estos terrenos que son desecados y sobre los que se proyecta la construcción de una red viaria de comunicación. Como oposición a los planes institucionales, diversos sectores de la ciudadanía llevan a cabo múltiples acciones que reivindican el cauce histórico del Turia como zona verde. El ajardinamiento de estos tramos, a diferencia del resto, no se ha sometido al Proyecto del Taller de arquitectura Bofill ni al *Plan especial de reforma interior del cauce del Turia*, sino que han sido el resultado de diversas actuaciones e intervenciones menores, que han ido configurando este espacio, encaminadas a mejorar y adecuar a las necesidades de uso.



Plano del diseño del tramo VI.
Infociedad. www.valencia.es.

Tramo VI.

El tramo VI del Jardín del Turia¹⁶¹ es el comprendido entre el Puente de San José y el Puente de la Trinidad con 129.320 m² de superficie. Colinda con los barrios del Carme y la Seu por la derecha y Marxalenes y Morvedre por la izquierda. Dicho tramo lo cruzan dos puentes que dividen a este en tres sectores, quedando delimitado el primero por el Puente de San José y el de Serranos; el segundo abarca hasta el *pont de Fusta*; y el tercero que termina en el Puente de la Trinidad.

Históricamente, por ser esta zona del viejo cauce un lugar estratégico dentro de la trama urbana, se han ido desarrollando diversas actividades en su interior incluso antes de desviarse el río. Muestra de ello, son las ferias de ganado y carruajes que se celebraban bajo el Puente Serranos durante la primera mitad del siglo XX. Otra de las actividades eran las barberías improvisadas en las rampas del susodicho puente, donde las gentes procedentes de los pueblos se acentaban antes de entrar a la ciudad para hacer negocios.

El sector comprendido entre los Puentes de San José y Serranos acogió las primeras plantaciones masivas de arbolado. Estas acciones fueron el resultado de las diferentes campañas ciudadanas que se llevaron a cabo en las celebraciones del día del árbol. Las movilizaciones sociales reivindicaban con este tipo de actos, la declaración de la totalidad del cauce desecado como zona verde en contra de los planes de construir una autopista por su interior.

161.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegado editado por el Ayuntamiento de Valencia. Código URL véase p 533 [Consulta: 22/11/2014]

“Instalaciones Jardín del Turia, Estado de Sofbol-Béisbol (Tramo VI)” en Infociedad. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, A. LACARRA, J. “Jardín del Turia” en *Jardines de Valencia. Regidoria de parcs i jardins.* Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-4-5-6/>> [Consulta: 30/062015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia.* Tesis doctoral UPV. Valencia, pp 433 y 436.

“Campo de Sofbol-Béisbol (Tram VI)” en Fundación Deportiva Municipal. Ajuntament de València <<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/instal%C2%B7lacions-riu-turia-estadi-de-sofbol-beisbol-tram-vi/>> [Consulta: 30/062015]

“Camp de Futbol Serranos” en Fundación Deportiva Municipal. Ajuntament de València <<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/campo-de-futbol-serranos/>> [Consulta: 30 /06/2015]

162. DEL BURGO, P.
"Un jardín que fue toda
una ganga" en *Levante*.
Valencia, 28 de mayo de
1988, p 80.

Las obras de ajardinamiento concluyeron en 1982 y la zona se caracteriza por tener una de las grandes masas forestales más crecidas del cauce histórico, entre los que encuentran algunos de los árboles más viejos de todo el parque. Desde sus inicios como zona verde es una de las más concurridas y apreciadas por los ciudadanos¹⁶². Este es un factor a tener muy en cuenta si no pasamos por alto, que es un tramo donde no impera el diseño de un proyecto arquitectónico ni paisajístico. El resultado surge de la espontaneidad de las plantaciones ciudadanas y de un tratamiento sencillo donde nada intenta captar el protagonismo del paisaje, haciendo su legibilidad casi innata.

Recientemente, a consecuencia de la construcción del nuevo *pont de Fusta* y la restauración y peatonalización del Puente de Serranos, se ha llevado a cabo una relevante actuación de reformas en este tramo, que lo ha dotado de nuevos contenidos, además de mejorar varias de las instalaciones ya existentes.

El tramo combina áreas verdes con otras dedicadas a zonas de juegos infantiles o a la práctica deportiva. Entre estas últimas se encuentran tres campos de fútbol, dos de ellos de césped artificial con sus correspondientes vestuarios y el tercero de tierra; una pista de skate de uso libre y un estadio de softball-Béisbol construido en el año 1999 y remodelado en 2012. También dispone de dos pistas de petanca y una serie de aparatos de musculación repartidos por todo el tramo.

En una zona comprendida entre el Puente de San José y de Serranos se encuentra un grupo de cuatro esculturas de piedra firmadas en 1973 por un artista de origen argentino llamado Silvio Moraira. Recordemos, que en esta década de 1970 se plantaron aquí los primeros árboles por iniciativa de ciudadanos anónimos que deseaban la conversión del viejo cauce en un espacio verde. Estas esculturas de Moraira nacen dentro del mismo contexto social y por iniciativa propia, el artista decide tallar algunas de las piedras que se encontraban en el lugar antes de comenzar a ejecutarse los diferentes proyectos llevados a cabo en el viejo cauce.



Vista aérea del tramo VII del Jardín del Turia. 2015.

Tramo VII.

El tramo VII del Jardín del Turia¹⁶³ es el comprendido entre el Puente de la Trinidad y el Puente del Real y abarca una superficie total de 68.800 m². Limita por la derecha con el barrio de la Seu y la Xerea y por la izquierda con Trinitat.

En un principio, el tramo fue el vivero municipal, pero entre los años 2002 y 2003 se realizaron las obras para su ajardinamiento. Es un tramo simple en su diseño y sin ninguna pretensión estética, está formado por grandes áreas abiertas de césped y algunos grupos de arbolado ornamental y frutal.

El tramo sigue la línea de los tramos adyacentes y lo cruzan longitudinalmente siete viales entre ellos, dos carriles bici que van junto a los márgenes del cauce. El diseño del tramo está pensado para poder acoger en un futuro un museo de esculturas al aire libre. Aunque no existe un proyecto desarrollado al respecto, en el tramo existen cuatro esculturas que se instalaron para formar parte de dicho museo. Dos de las esculturas son obras póstumas del artista Gerardo Rueda. Se trata de las reproducciones de dos obras de pequeño formato llevadas a gran escala en el año 2006; la tercera obra es una instalación de la artista valenciana Natividad Navalón realizada en 2003; y la cuarta escultura es un homenaje a la lucha contra el cáncer, obra de las artistas Alba Odeh y Patxa Ibarz erigida en este lugar en 2008.

Otro de los elementos que caracteriza el tramo son unas ruinas que pertenecen a las excavaciones que se realizaron en la plaza de la Almoína y en las proximidades de la plaza Zaragoza. Estos

163.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia.

Código URL véase p 533 [Consulta: 22/11/2014]

"Jardín del Turia. Tramo VII" en *Infociudad*. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, y A. LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València < <http://jardinesvalencia.es/tramos-7-8-9/>> [Consulta: 30/06/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, pp 437 y 439.

restos arqueológicos fueron depositados en el lugar ante la falta de local donde poder conservarlos. Se trata de columnas, capiteles y basamentos que pertenecieron a la Valencia romana y visigoda, que actualmente se encuentran esparcidas por la zona centro del tramo al lado derecho del vial central como si de un conjunto de escombros se tratase.

A pesar de ser un tramo eminentemente pensado como jardín escultórico, existe una zona para practicar deporte junto al carril bici del margen izquierdo que consta de 10 aparatos de fisio para mayores.

164.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de

Valencia. "Jardín del Turia.

Tramo VIII" en *Infocuidad*. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, A. y LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-7-8-9/>> [Consulta: 30 /06/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, pp 441 y 443.

"Instal·lacions Riu Turia, Campo de Futbol Pont de l'Exposició (Tram VIII)" en *Fundación Deportiva Municipal de Valencia*. Ajuntament de València.<<http://www.deportevalencia.com/instal·lacions/instal%C2%B7lacions-riu-turia-camp-de-futbol-pont-de-lexposicio-tram-viii/>> [Consulta 1/06/2015]



Vista aérea del tramo VIII del Jardín del Turia. 2015.

Tramo VIII.

El tramo VIII del Jardín del Turia¹⁶⁴ se extiende desde el Puente del Real hasta el puente de la Exposición con una superficie total de 75.600 m². Colinda con el barrio de la Xerea por la derecha y por la izquierda con el de Exposició.

Este tramo fue otro de los escenarios escogidos para hacer las plantaciones populares en las campañas del día del árbol al igual que el comprendido entre los Puentes de San José y la Trinidad, por esta razón los dos tramos guardan cierta similitud en su

ajardinamiento. A pesar de que el tramo está dividido por una vía central en dos rectángulos idénticos, en su diseño se hace visible la aleatoriedad en la disposición del arbolado y sus recorridos son más sinuosos y naturalistas que los trazados rectilíneos de los tramos adyacentes. Las obras de acondicionamiento definitivo terminaron en 1982 y conserva junto con el tramo VI, los árboles más longevos del cauce histórico.

Hasta hoy, se han llevado a cabo en este tramo diferentes actuaciones e intervenciones menores que han ido modificando y variando el paisaje con el fin de mejorar su uso y funcionalidad. Una de las obras más significativas fue la construcción del puente de la Exposición y la estación de metro Alameda, que modificaron significativamente la zona adyacente a estas construcciones. Actualmente, bajo el imponente único arco del tablero del puente se encuentra una explanada pavimentada en granito que es la cubierta de la estación de metro que se halla debajo. Los elementos geométricos que se encuentran transversalmente alineados al recorrido del parque en ambos lados de la plaza son tragaluces que permiten la iluminación natural en el interior de la estación de metro.

Junto al puente de la Exposición se encuentra la única instalación deportiva de este tramo. Se trata de un campo de fútbol de césped artificial construido en 1980 que se divide en dos campos de fútbol 7. Este lugar ha sido tradicionalmente desde principios del siglo XX un espacio para la práctica de este deporte, pues aquí se levantó el “Campo del Stadium”, donde disputaba sus encuentros la Sociedad Gimnástica de Valencia, que posteriormente se fusionó con el Levante FC para formar el Levante Unión Deportiva.

Vista aérea del tramo IX del Jardín del Turia. 2015.



165.
Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia. "Jardín del Turia Tramo IX" en *Infocidad*. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, A. LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València. <<http://jardinesvalencia.es/tramos-7-8-9/>> [Consulta: 30/06/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, pp 445 y 446.

Tramo IX.

El tramo IX del Jardín del Turia¹⁶⁵ es el comprendido entre el puente de la Exposición y el puente de las Flores. Limita a la derecha del viejo cauce con el barrio del Pla del Remei y a la izquierda con Mestalla. Esta zona del viejo cauce no estuvo acondicionada de forma definitiva hasta el año 2000, cuando una vez finalizadas las obras del metro se procedió a su ajardinamiento. En el 2001 se inaugura el jardín que tiene una extensión de 34.439 m².

El diseño del tramo está adaptado para la celebración de diferentes eventos, ferias y espectáculos varios que permita el montaje de las instalaciones necesarias. Para ello, en el lateral izquierdo se acondicionó una explanada rectangular que tiene aproximadamente 60 x 115 m de lado, donde se montan carpas, casetas de feria y espectáculos pirotécnicos entre otros. El resto del tramo se completa con zonas de arbolado y vegetación, un parque de juegos infantiles y un quiosco-bar.



9.7 Tramos X y XI.

Autor: Taller de arquitectura Ricardo Bofill.
Ajuntament de València, 1985.

Entre el puente de las Flores y el puente del Ángel Custodio se encuentran los tramos X y XI del Jardín del Turia¹⁶⁶. Colindan con los barrios del Pla del Remei y Gran vía por la derecha y con Mestalla por la izquierda. Son los únicos tramos del viejo cauce que corresponden al proyecto de ideas original que proyectó y ejecutó el equipo redactor del Plan Especial del Jardín del Turia.

El tramo X está delimitado por el puente de las Flores y el puente de Aragón y el tramo XI es el que comprende entre este último puente y el del Ángel Custodio. Ambos intervalos tienen una superficie total de 135.275 m² destinados en su mayoría a zona verde con una vegetación arbórea donde abundan especies típicas del Mediterráneo como el pino piñonero, el olivo, el ciprés o la palmera, entre árboles florales y frutales como el naranjo y el ciruelo. Como apunte curioso, los eucaliptos que se erigen en los bordes de estos tramos existían antes de la intervención.

El diseño de los tramos viene marcado por una composición fuertemente geométrica. El eje principal coincidente con la recta visual que une los centros de los puentes, es el que ordena los diferentes espacios que conforman la composición del jardín. Entre volúmenes ordenados de vegetación se combinan diversos

166.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia.

“Jardín del Turia. Tramo X y XI” en *Infociedad*. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, A. LACARRA, J. “Jardín del Turia” en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-10-11-12/>> [Consulta: 30/06/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, pp 447 y 451.

“Palau de la Música” en *Infociedad*. Web del Ayuntamiento de Valencia.

167. MORENO, P. (2011). "Carteles y patrullas policiales intentan frenar las escaladas ilegales en puentes del cauce" en diario *Las provincias*. Valencia. Publicado el 22 de febrero de 2011. <<http://www.lasprovincias.es/v/20110222/valencia/carteles-patrullas-policiales-intentan-20110222.html>> [Consulta: 4/06/2015]

elementos como pérgolas, estanques y mobiliario urbano de evidente estilo clasicista.

El tramo X está atravesado por el Puente del Mar dividiéndolo en dos partes. Este puente histórico es uno de los más ornamentados de la ciudad y para protegerlo así como realzar su valor estético, a sus pies se proyectó un estanque circular rodeado de palmeras. Asimismo, esta lámina de agua evoca la función originaria que tuvo como puente que cruza el río y sus reflejos confieren al lugar la belleza estética que se merece este monumento histórico.

Desde hace años, posiblemente desde que el cauce fuera desecado, los escaladores utilizan los contrafuertes de piedra del puente del Mar como rocódromo natural. Al tratarse de un inmueble protegido, en el año 2011 el Ayuntamiento unas colocó placas¹⁶⁷ que advertían sobre la prohibición de practicar este deporte, que se reforzó con la vigilancia de las brigadas policiales que patrullan el parque y que podían incluso multar a quien no cumpliera con la ordenanza municipal. El interés por remarcar este hecho se encuentra en la información que se puede leer en la propia página web del Ajuntament de València sobre zonas de ocio, servicios y mobiliario referidos a los tramos X y XI del Jardín del Turia, donde se dice:

Los pilares y contrafuertes de P. del Mar son utilizados como improvisado rocódromo para la práctica de escalada¹⁶⁸.

168. "Jardín del Turia. Tramo 10" en *Ficha recurso. Bienestar social, Educación y Deporte*. Webs municipales. Ajuntament de València.

Otro de los puentes de este sector donde se practica este deporte es el puente de Aragón. En sus arcos pueden verse las presas colocadas por las personas que vienen a practicar la escalada en este improvisado Boulder.

El tramo XI es mayor en tamaño que el X y en él se encuentra integrado el *Palau de la Música* sobre el margen izquierdo del cauce. El auditorio es obra del arquitecto García Paredes siendo uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad y el primero de los contemporáneos construido en el cauce histórico. Además, cuenta con una pequeña sala de exposiciones que se accede por el cauce, donde se pueden ver muestras temporales durante prácticamente todo el año.

A los pies del *Palau* se halla un gran estanque rectangular de 100 m de longitud que coincide con la entrada principal del auditorio. Esta se refleja en el agua embalsada sobre un fondo que se pintó originalmente de un rojo intenso y ahora es de cemento. El estanque contiene una fuente que por la noche ofrece un espectáculo de agua, luces y color al ritmo de la música. Además, a cada lado de este se halla un anfiteatro porticado por una pérgola y bordeados por filas de palmeras, donde se realizan varias actividades musicales y culturales a lo largo de todo el año.

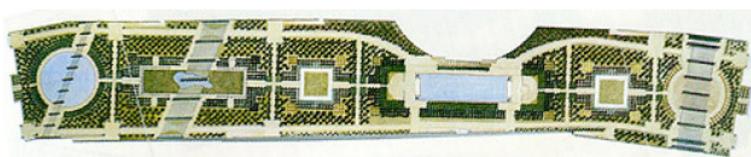


Imagen del plano del diseño de los tramos X-XI y vistas del jardín. En *Infociedad* www.valencia.es



Vista del tramo XI diseñado por Bofill recién inaugurado, donde se aprecia la geometría sus pérgolas de estilo clásico. Al fondo se ve el Palau de la Música y enfrente la gran fuente. Foto portfolio en www.ricardobofill.es





9.8 Tramo XII.

Autor: Rafael Rivera y otros.

Conselleria d'Industria, Comerç i Turisme, 1989.

169.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia.

"Jardín del Turia. Tramo XIV" en Infocuidad. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, A. LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-10-11-12/>> [Consulta: 2/06/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, pp 453 y 457.

El tramo XII del Jardín del Turia¹⁶⁹, a diferencia del resto, no viene delimitado por los puentes que cruzan el viejo cauce. Este tramo comienza en el puente del Ángel Custodio y se extiende unos 275 m respecto al eje longitudinal del cauce, sobrepasando el puente del Reino y con una extensión total de 61.000 m² de superficie. Limita con el barrio de Mont-Olivert por la derecha y Peña-Roja por la izquierda.

Este tramo está destinado en gran parte al juego con grandes áreas de superficie para el ocio y la diversión infantil. El elemento más significativo es el personaje creado por Jonathan Swift, *Gulliver* en posición dormida. La figura de 70 m se transforma en escaleras, rampas y enormes toboganes por donde deslizarse niños y adultos. Este *Gulliver* de enormes dimensiones donde los niños adoptan el rol de liliputienses, está contenido en una gran área circular de 15.000 m². En la memoria del proyecto sus autores describen:

Esta es la historia de un antiguo proyecto, de un proyecto que nació sin ubicación, sin entorno, que nació como una idea global tratando de integrar en un único elemento todos los juegos infantiles que están en los parques... Columpios, toboganes, escondites, laberintos, podrían constituir todos

juntos un elemento, un emblema que los niños reconociesen como tal. Todo nos acercaba a un personaje conocido, héroe de niños y del cual los mismos niños se han acostumbrado a ver así de grande... Se ubicaría en el Jardín del Turia y, por ello, ya no se trataba de un Gulliver, sino de un jardín global para los niños donde la figura fuese un elemento más. Debíamos tener especial cuidado con aquellos que, por ser los más pequeños, no tuviesen acceso al personaje, y para acabar, hacer una propuesta de habilitación interior de la figura.... La filosofía de nuestra propuesta no podía considerarse contradictoria de manera alguna con la de los jardines del Turia, al contrario, era una concreción de sus esquemas y un complemento evidente al uso del parque. Cuando en el plan especial se plantean áreas polivalentes, áreas culturales o áreas de juego, se deja la puerta abierta expresamente a intervenciones que ni pueden prever el planificador pero que considera que deben enriquecer el resultado final... (VIRGIL, 2012, 454 Y 455).

El *Gulliver*, al constituir el elemento más característico, ha hecho que popularmente el tramo sea conocido con el mismo nombre a pesar de que el proyecto se hizo bajo el lema "*Un riu de xiquets*". La zona alberga también multitud de juegos infantiles como dos ajedreces gigantes, un campo de minigolf, una pista de skateboarding y bicing y otra de patinaje. Además, el diseño de la señalética está en consonancia con la filosofía del proyecto y a lo largo del tramo podemos encontrar algunos elementos decorativos como móviles o veletas, que forman parte del proyecto.



Plano del diseño del tramo XII.
Imagen en *Infocidad*,
www.valencia.es



Dibujos preparatorios del proyecto del Gulliver. Sento Llobell, 1988.



Vista panorámica del Gulliver que es el elemento central del proyecto. Imagen en *Infocidad*, www.valencia.es



Vista aérea de los tramos XIII y XIV del Jardín del Turia. 2015.

9.9 Tramos XIII y XIV.

Autores: Jacobo Ríos Capapé, Ángel Palomar y otros

Ajuntament de València.

Año proyecto: 1996

Año de ejecución: 1999-2002

El sector comprendido por los tramos XIII y XIV del Jardín del Turia¹⁷⁰ comienza a poco más de 400 m aguas arriba del puente de Monteolivete y termina en las inmediaciones del puente del Ferrocarril. A diferencia de los tramos anteriores, su amplitud no coincide con la del viejo cauce. El tramo XIII corresponde a la marginal izquierda del cauce comprendida entre el puente del Reino y el puente del Ferrocarril, que al no disponer de pretiles es una franja de terreno convertida en una ladera de suave pendiente hacia la parte baja del cauce. En cambio, el tramo XIV comprende entre el final del tramo XII y el puente del *assut de l'Or*. Colinda por la derecha con los tramos XV y XVI que son donde se encuentra el complejo de la Ciudad de las Artes y las Ciencias y con el barrio de Penya-Roja por la izquierda. A diferencia del resto de tramos del jardín que tuvieron una financiación 100% pública, el proyecto de ajardinamiento de estos tramos fue el resultado de las cargas urbanísticas que tuvieron que afrontar los propietarios de la Junta de Compensación PAU Avenida de Francia para el desarrollo de las promociones del suelo.

El proyecto se basa en el diseño de unos jardines de inspiración

170.

Información extraída de:

El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia.

"Jardín del Turia. Tramo XIV" en *Infocuidad*. Web del Ayuntamiento de Valencia.

MEDINA, A. LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-13-14-15-16/>> [Consulta: 2/07/2015]

VIRGIL, A. (2012) *Paisajes fluviales: la Ciudad de Valencia y el río Turia*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, pp 459 y 462.



171.
 Datos extraídos de la información ofrecida por los autores Jacobo Ríos y Ángel Palomar para esta investigación.

En la imagen se observa el diseño del jardín de estilo naturalista de los tramos XIII y XIV. Intenta recrear el paisaje del río según la cartografía histórica de Valencia con los típicos islotes formados por los sedimentos de arrastre.

naturalista que busca el equilibrio entre lo natural y lo urbano. La idea según sus creadores¹⁷¹ era devolver la esencia a este espacio urbano: “el agua en movimiento que es el río”. Bajo ese concepto de esencia que entraña “lo que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas”, el proyecto tiene como filosofía “devolver al río la función que tuvo antes del tratamiento dado por el hombre (...) y el flujo del río como eje creador del paisaje (...) Si hay algo que es la esencia de Valencia, es su río, y queremos contribuir a devolver a la ciudad parte de lo que es. (...) Es intención del proyecto que el cauce, además de recuperar el agua recupere su curso y el de la vida”.



En esta zona del viejo cauce no existen los pretiles que constriñen el jardín, por lo que las amplias orillas bajan en suave pendiente hasta el lecho del río. Esta solución incrementa la conexión del jardín con el entorno y facilita su acceso desde la ciudad.

El discurso del agua es el elemento que da unidad y coherencia al proyecto. El paisaje evoca los meandros fluviales originados por los aluviones que se observan en la cartografía histórica del Turia. El río brota del interior del mismo cauce a través de tres manantiales que conforman un lago con forma de trébol. Al rebosar, el agua es encauzada a través de un canal por donde discurre mansa con un trazado sinuoso rodeando islotes con vegetación, algunos de ellos completamente aislados. El curso del agua divide longitudinalmente el espacio en dos orillas de contorno ondulante, formadas por áreas verdes y de arbolado que las bordean los varios senderos que zigzagueantes recorren el jardín.

La concepción naturalista del paisaje que ofrece este sector se opone claramente a la contigua zona de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Los monumentales y gigantescos edificios blancos diseñados por Santiago Calatrava insertados en geométricas láminas de agua anulan en parte la identidad del jardín que rehúye del artificio y propone la sosegada libertad de la naturaleza.

La realización del proyecto en todos sus tramos se ha llevado a cabo en tres fases. La primera se ejecutó entre los años 1999 y 2000 con el ajardinamiento de la zona que daba comienzo en el límite del tramo XII, hasta el puente de Monteolivete, que es el jardín que queda frente al *Palau de les Arts*. Un año más tarde se finaliza la fase II que comprende desde el puente de Monteolivete hasta el puente del *assut de l'Or*, que es la zona ajardinada que queda frente al Museo Príncipe Felipe y el *Hemisfèric*. La fase III fue la última en ejecutarse y corresponde a la marginal izquierda del viejo cauce que comprende desde el puente del *assut de l'Or* hasta el puente del Ferrocarril con la calle Ibiza. Este sector se encuentra a la misma altura que el *Oceanogràfic*.

En los tramos XIII y XIV es donde se encuentra el mayor número de esculturas que hay en el Jardín del Turia. Son dos los artistas valencianos que tienen la autoría de dichas obras: Karrvaz y

Marí. Ambos artistas comparten el hierro como material para sus esculturas. La temática fue elegida por los autores del proyecto y consensuada con los artistas que aportaron sus sugerencias. Estas piezas, dependiendo de su lugar de ubicación en los tramos, anuncian o se refieren a los contenidos y usos de los edificios de la Ciudad de las Artes y las Ciencias que tienen frente a ellas. Aunque las obras se encuentran repartidas por todo el jardín, en el tramo XIV se recrea un islote frente al Museo de las Ciencias llamado *La isla de las esculturas*, donde se pueden ver un total de diecinueve piezas creadas bajo la temática de la pretecnología.



9.10 Tramos XV y XVI.

Autores: Santiago Calatrava, Félix Candela y otros.
Generalitat Valenciana, 1994-2011

En los tramos XV y XVI del Jardín del Turia es donde se ubica el complejo de la Ciudad de las Artes y las Ciencias¹⁷². El primer tramo viene delimitado por el *Palau de les Arts*, el *Hemisfèric*, el Museo de las Ciencias, el *Umbracle* y el *Ágora*, diseñados por Santiago Calatrava, mientras que el segundo tramo comprende el recinto que ocupa el complejo del *Oceanogràfic* que es obra de Félix Candela. Estos tramos colindan con el barrio Ciudad de las Artes y las Ciencias por la derecha y con los tramos XIII y XIV del Jardín del Turia.

En el año 1989, la Generalitat Valenciana anuncia el anteproyecto de un complejo museístico destinado a la ciencia de carácter pedagógico que se ubicaría en este sector del viejo cauce del Turia. Dos años más tarde, en 1991 se presenta la Ciudad de las Ciencias, un proyecto diseñado por el arquitecto valenciano Santiago Calatrava ganador del concurso de ideas. El complejo constaba de una torre de comunicaciones de 370 m de altura -la tercera torre más alta del mundo en aquellos momentos-, un cine-planetario y un museo de carácter científico y tecnológico.

Las obras se iniciaron a finales de 1994 y un año más tarde, el cambio de poder en el Gobierno de la Generalitat paralizó las obras con el alegato de rediseñar el proyecto y su filosofía.

172.

Información extraída de:

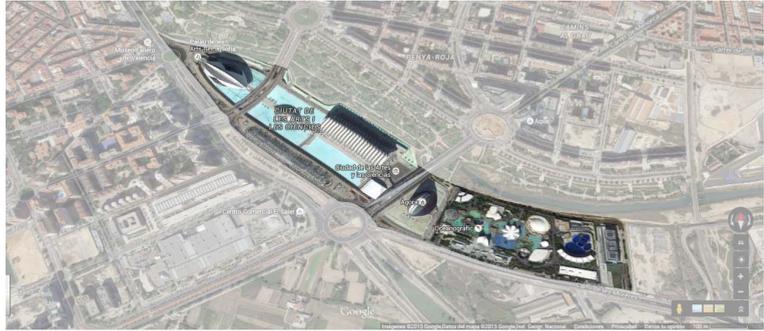
CALATRAVA, S. (2000). "Especial Comunidad Valenciana" en *Informes de la construcción*. Vol. 52, nº 469-470, pp 3-52

JODIDIO, P. (2009). *Calatrava. Santiago Calatrava: complete Works 1979-2009*. Köln, Blume, pp 217-258

Web oficial de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. <<http://www.cac.es/home/descubre/>> [Consulta: 2/06/2015]

MEDINA, A. LACARRA, J. "Jardín del Turia" en *Jardines de Valencia. Regidoria de parcs i jardins*. Ajuntament de València<<http://jardinesvalencia.es/tramos-13-14-15-16/>> [Consulta: 2/06/2015]

Vista aérea de los tramos XV y XVI correspondientes a la Ciudad de las Artes y las Ciencias. 2015.



Finalmente, la redefinición del complejo incorporó el Arte a la Ciencia para configurar la Ciudad de las Artes y las Ciencias. El nuevo proyecto mantuvo dos de los edificios proyectados inicialmente, el museo de la ciencia y el cine-planetario y sustituyó la torre de comunicaciones que era el emblema del complejo por un palacio de la ópera. Además se añadió un elemento nuevo que consistía en un parque oceanográfico. Otro de los elementos existentes es el *Umbracle*, un paseo ajardinado que en sus bajos alberga un aparcamiento de vehículos. Actualmente el complejo cuenta con un edificio más en su haber, el Ágora que a pesar de no estar concluido y paralizadas sus obras, se ha utilizado puntualmente para albergar en su interior ciertos eventos.

A lo largo de casi dos kilómetros, los edificios se disponen siguiendo un eje longitudinal que se ciñe a la característica lineal del viejo cauce en una superficie de 350.000 m². La arquitectura juega aquí un papel determinante en la configuración del espacio a través de los monumentales e imponentes edificios

Vista general del complejo de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia.
Galería fotos en www.cac.es



de hormigón blanco rodeados de láminas de agua de formas geométricas. Por el día, dos colores que se relacionan con la tradición mediterránea, el blanco de los materiales constructivos y el azul del agua predominan en el ambiente y se potencian con la reciprocidad de los reflejos provocados por la luz del sol. Llegada la noche, los edificios estratégicamente iluminados se reflejan en los espejos de agua que los envuelven y hacen más grandilocuente la presencia de la arquitectura en este paisaje de tintes escenográficos.

La relación que se establece entre la arquitectura de Calatrava y la escultura queda manifestada cuando el propio arquitecto explica que:

En la escultura, utilizo esferas y cubos, formas simples que guardan relación con mis conocimientos de ingeniería. De hecho, tras el edificio de apartamentos Turning Torso (Malmö, Suecia, 1999-2004) se esconde una escultura. (...) La arquitectura y la escultura son dos ríos por los que circula la misma agua. Imaginemos que la escultura es plástica pura y la arquitectura es plástica sometida a la función y con una noción evidente de la escala humana —a través de su funcionalidad— (JODIDIO, 2009, 6 y 7).

Para hacer una breve presentación de los edificios que conforman este complejo arquitectónico, seguiremos un recorrido que va de oeste a este. El *Palau de les Arts*¹⁷³ es el primer edificio que nos encontramos. Inaugurado en 2005, se “diseñó como una serie de volúmenes aparentemente aleatorios unificados por el hecho

173.
Información
Palau de les Arts:

JODIDIO, P. (2009).
Calatrava. Santiago Calatrava: complete Works 1979-2009. Köln, Blume, pp 247-258

CALATRAVA, S. (2000).
“El Palacio de las Artes. Campus de las artes escénicas” en *Informes de la construcción*. Vol, 52, nº 469-470, pp 17-25

“Palau de les Arts” en *Infocidad*. Web del Ayuntamiento de Valencia. Web oficial de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. <<http://www.cac.es/palau/descubre/>> [Consulta: 2/06/2015]

MEDINA, A. LACARRA, J. “Jardín del Turia” en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/tramos-13-14-15-16/>> [Consulta: 2/06/2015]



Palau de les Arts.
Santiago Calatrava.
Foto:
< <http://www.cac.es/>>

174.
Información Hemisfèric:

JODIDIO, P. (2009). *Calatrava. Santiago Calatrava: complete Works 1979-2009*. Köln, Blume, pp 217-246

CALATRAVA, S. (2000). "L'Hemisfèric: una ventana al mundo" en *Informes de la construcció*. Vol, 52, nº 469-470, pp 27-33

de estar encerrados dentro de dos caparazones de hormigón simétricos y recortados" (*Ibidem*, 247).

Al pasar el puente de Monteolivete se ubica el *Hemisfèric*¹⁷⁴, inaugurado en 1998 que fue el primer edificio del complejo en terminarse e inaugurarse. La cúpula y su media esfera interior, no dejan duda sobre la referencia explícita que Calatrava hace del ojo humano que se completa, con los reflejos de las láminas de agua que lo rodean. En su interior alberga un cine IMAX y proyecciones de películas y documentales en 3D de divulgación científica.

Hemisfèric.
Santiago Calatrava.
Foto:
< <http://www.cac.es/> >



175.
Información
Museo de las Ciencias:

JODIDIO, P. (2009). *Calatrava. Santiago Calatrava: complete Works 1979-2009*. Köln, Blume, pp 217-24.

CALATRAVA, S. (2000). "Museo de las Ciencias. Centro y Foro Internacional de las Ciencias" en *Informes de la construcció*. Vol, 52, nº 469-470, pp 7-14

Contiguo al *Hemisfèric* se levanta el Museo de las Ciencias¹⁷⁵ con el ánimo de acercar y dar a conocer de una manera didáctica todo lo relacionado con la evolución de la vida, la ciencia y la tecnología. Es un edificio de grandes dimensiones donde destaca la gran superficie acristalada que da al interior del viejo cauce. La forma arqueada con la que arranca desde la parte superior, descendiendo con una ligera pendiente respecto al suelo y formando unos plegamientos verticales, parece evocar una gran cascada de agua que se vierte sobre el cauce del río.



Museo de las Ciencias.
Santiago Calatrava.
Foto:
< <http://www.cac.es/>>

En la parte derecha del margen del viejo cauce, el *Umbracle*¹⁷⁶ se extiende desde el puente de Monteolivete hasta el puente del *assut de l'Or*. Es el elemento que vertebra este espacio y está concebido como un espacio verde que presenta flora propia del Mediterráneo, de la Comunidad Valenciana y de países tropicales. Entre la vegetación se disponen a lo largo del recorrido un grupo de siete esculturas de artistas contemporáneos nacionales e internacionales. Estas piezas fueron creadas expresamente para dicho lugar por encargo del Comité Parque Escultórico de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. En el lateral que da al complejo, sobresale suspendido un paseo que hace funciones de mirador. Este espacio está también concebido como lugar de exposiciones temporales, de ahí que se le llame *Paseo del Arte*, donde desde hace unos años se han podido ver muestras de Ripollés, Jean Claudi Farhi o Laurence Jenkell.

176.
Información extraída
para el *Umbracle* de:

Web oficial de la Ciudad
de las Ates y las Ciencias.
<[http://www.cac.es/
umbracle/descubre/](http://www.cac.es/umbracle/descubre/)>
[Consulta: 4/06/ 2015].

MEDINA, A. LACARRA, J.
"Jardín del Turia" en *Jardi-
nes de Valencia*. Regidoria
de parcs i jardins. Ajunta-
ment de València<[http://
jardinesvalencia.es/
tramos-13-14-15-16/](http://jardinesvalencia.es/tramos-13-14-15-16/)>
[Consulta: 2/062015]



Umbracle.
Santiago Calatrava.
Foto:
< <http://www.cac.es/>>

Edificio Ágora.
Santiago Calatrava.
Foto:
< <http://www.cac.es/>>



177.
Información Ágora de:
Web oficial de la Ciudad
de las Artes y las Ciencias.
<[http://www.cac.es/
agora/descubre/](http://www.cac.es/agora/descubre/)>
[Consulta: 4/06/2015]

MEDINA, A. LACARRA, J.
"Jardín del Turia" en *Jardi-
nes de Valencia*. Regidoria
de parcs i jardins. Ajunta-
ment de València<[http://
jardinesvalencia.es/
tramos-13-14-15-16/](http://jardinesvalencia.es/tramos-13-14-15-16/)>
[Consulta: 4/06/2015]

Al cruzar el puente del *assut de l'Or* diseñado también por Calatrava, encontramos el Ágora¹⁷⁷ que es último edificio proyectado por el arquitecto valenciano para este lugar. Por razones de presupuesto, en 2011 se paralizaron los trabajos a falta de colocar la cubierta superior y así continúa hasta hoy día. Está pensado para acoger eventos de diversa naturaleza y a pesar de no estar concluido, el edificio ha acogido algunos eventos en su interior como el Valencia Open 500 de tenis o el certamen de moda Valencia Fashion Week. A diferencia del resto de edificios donde predomina el color blanco, el Ágora destaca por el intenso azul del *trencadís* que cubre su exterior.

Restaurante del
Oceanogràfic.
Félix Candela.
Foto:
< <http://www.cac.es/>>



Contiguo al edificio del Ágora se encuentra el *Oceanogràfic*¹⁷⁸, un recinto en el que están representados los principales ecosistemas marinos del planeta. Fue inaugurado en diciembre de 2002 y desde entonces desarrolla una gran actividad investigadora, científica y divulgativa en torno a la recuperación y conservación de la fauna y flora marina. Está considerado el mayor acuario de Europa y consta de varios edificios que contienen diversos ambientes acuáticos.

Por su valor arquitectónico, destacan las cubiertas del edificio del Restaurante Submarino y el edificio de acceso, obras del arquitecto español Félix Candela. Estas estructuras conocidas como “casarón” están generadas por paraboloides hiperbólicas construidas en hormigón.

El restaurante del *Oceanogràfic* es el último proyecto realizado por Candela que al fallecer durante su concepción, no pudo llegar a terminar. Los ingenieros Carlos Lázaro y Alberto Domingo fueron los encargados de realizar los cálculos y el proyecto constructivo siguiendo las propuestas que dejó el arquitecto.

El edificio está inspirado en *Los Manantiales*, una obra anterior de Candela. La cáscara de hormigón blanco se asemeja a una flor de loto que flota sobre el agua y envuelve los muros vidriados de intenso color azul, que forman el cerramiento del volumen.

178.

Información *Oceanogràfic*:

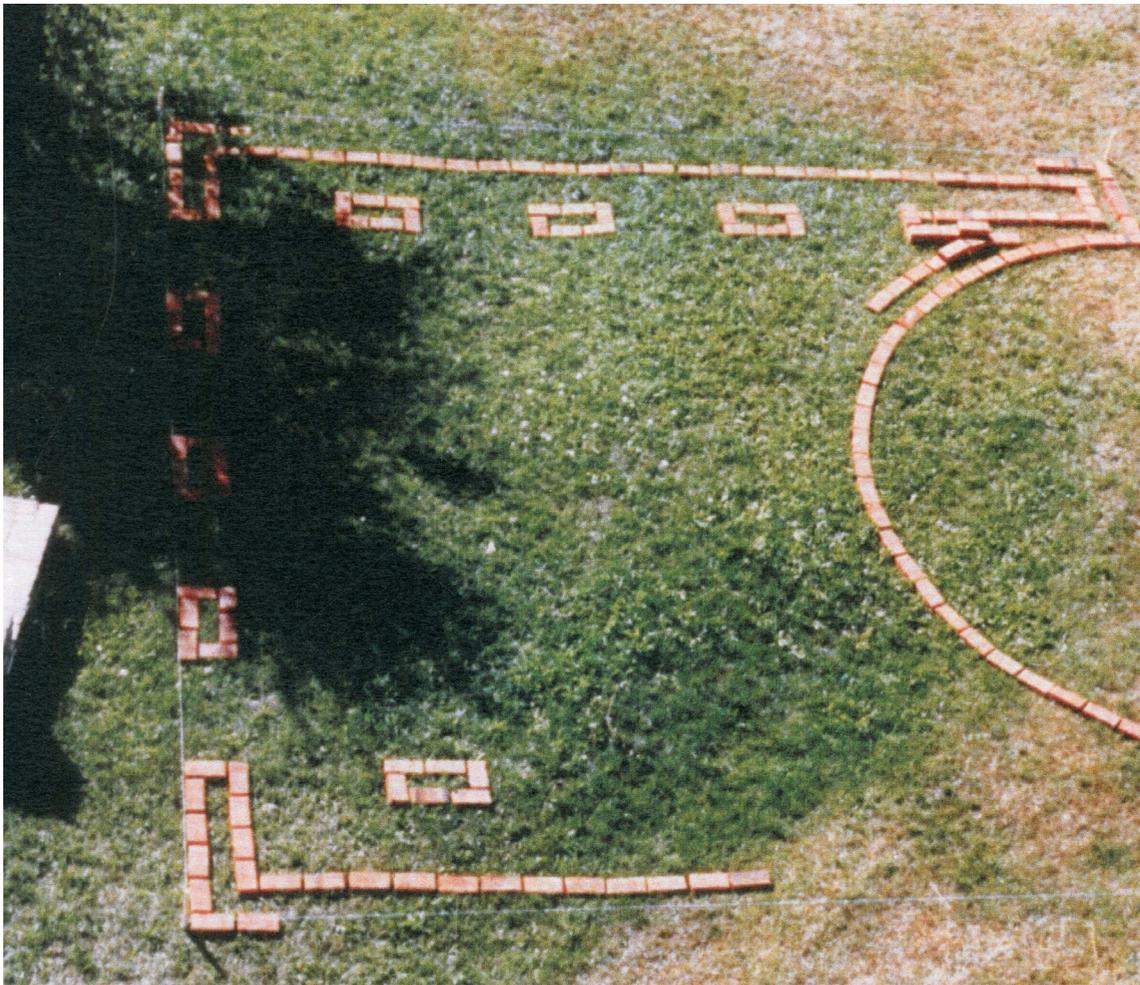
FERNÁNDEZ, C. y CANDELA, F. (2000). “Parque Oceanográfico Universal, Valencia” en *Informes de la construcción*. Vol, 52, nº 469-470, pp 35-52

Web oficial de la Ciudad de las Ates y las Ciencias. <<http://www.cac.es/oceanografic/descubre/>> [Consulta: 4/06/2015]

MEDINA, A. LACARRA, J. “Jardín del Turia” en *Jardines de Valencia*. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València. <<http://jardinesvalencia.es/tramos-13-14-15-16/>> [Consulta: 2 /06/2015]

BOTTARI, A., GIACOSA, G., QUINTERO, N. (2012). *Análisis de autores: Félix Candela*. Rosario, Argentina. Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura, Universidad Nacional de Rosario.

Vista de la planta a tamaño real de la escultura
Sin título de Per Kirkeby, 1989.
Imagen cedida por el IVAM para la investigación.



Capítulo 10

Secuencialización de las intervenciones escultóricas.



En el presente capítulo procederemos a hacer un estudio cronológico de las acciones escultóricas existentes en el viejo cauce del Turia durante el proceso de remodelación del mismo, durante el periodo comprendido entre los años 1973-2014, que se abordan en el bloque de intervenciones escultóricas.

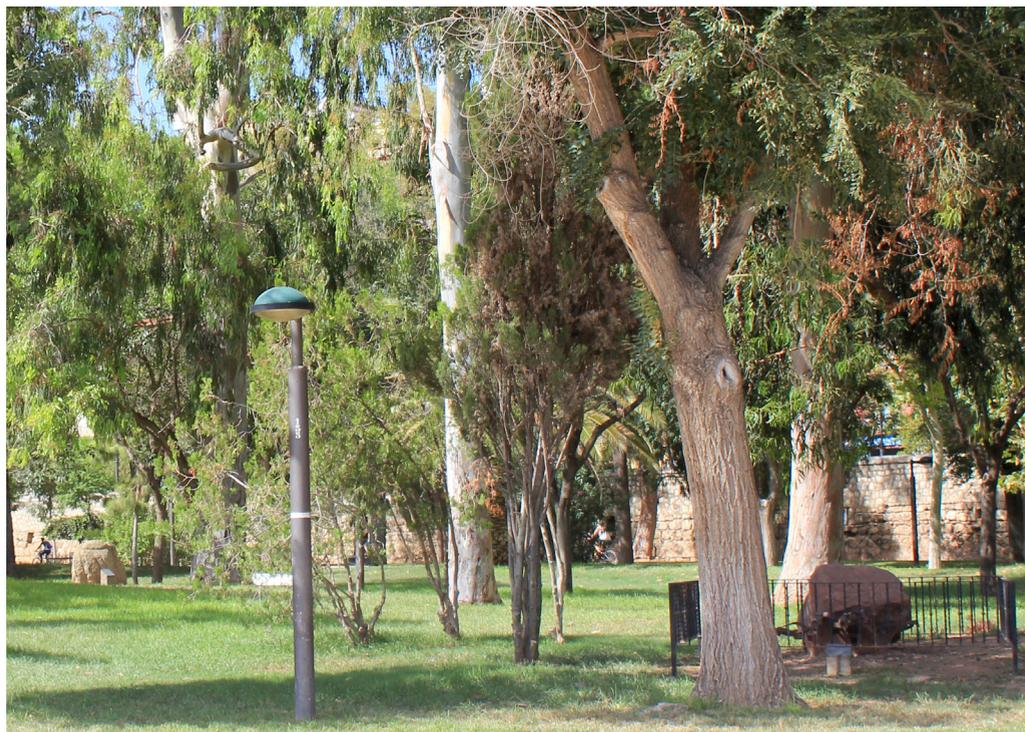
En octubre de 1957, la riada que asoló Valencia sería el trágico acontecimiento por el cual se toma la decisión de sacar definitivamente el río Turia por fuera del casco urbano de la ciudad. A partir de esta solución, los terrenos desecados que dejaba el viejo cauce del río fueron objeto de varios proyectos que especulaban sobre los usos y funciones de este espacio. La propia condición del cauce del río como un corredor urbano que atraviesa la ciudad de oeste a este, convertía a este lugar en idóneo para dar solución a los múltiples problemas urbanísticos que tenía la ciudad. Desde las administraciones públicas se proyectó la construcción de una red de comunicación vial por el interior del cauce, que diera respuesta las necesidades urbanas que presentaba la ciudad al tiempo que ayudara a potenciar su desarrollo económico.

En el año 1972 se inaugura el nuevo cauce del río Turia que dejaría libre el viejo lecho fluvial del curso de agua. Los planes del Gobierno franquista para el desecado cauce seguían siendo la construcción de una autopista y estas intenciones disintieron contra los deseos de la práctica totalidad de la sociedad valenciana, que deseaba la conversión del antiguo cauce del Turia en una zona verde. La mayor parte de la ciudadanía reaccionó alzándose

en protesta contra los planes del Gobierno, que corearon la popularizada consigna *“El llit del Túria es nostre i el volem verd”*. La disconformidad derivó en diversas movilizaciones entre las que se hallaron la organización de varias plantaciones masivas de árboles en zonas concretas de dicho lugar. Finalmente, en junio de 1973, el entonces ministro de Obras Públicas Fernández de la Mora anuncia que el viejo cauce del río sería lo que los valencianos quisiesen, dando así el primer paso institucional al consentimiento para que el lecho del Turia fuese un espacio verde.

Estas protestas y movilizaciones ciudadanas se materializaron en muchas ocasiones en plantaciones de árboles realizadas en el interior del viejo cauce del Turia. Estas acciones se localizaron mayoritariamente en dos sectores, uno entre los puentes de San José y de Serranos y el otro en los alrededores del Puente del Real. El carácter popular de estas manifestaciones vino dado por la participación de buena parte de la ciudadanía valenciana en la que se implicaron personas venidas de todos los ámbitos de la sociedad.

Vista panorámica del tramo VI en las inmediaciones del Puente de Serranos, donde al fondo pueden observarse dos de las cuatro esculturas que Silvio Moraira talló en 1973.



Entre aquel ambiente optimista que se respiraba en aquellos plantíos, en el año 1973, un estudiante de arte de origen argentino llamado Silvio Moraira decide hacer su aportación a aquellas acciones populares. Se dirige a los encargados del Organismo municipal de Parques y Jardines para expresarles su intención de tallar algunas de las piedras que se encontraban en el interior del desecado cauce. El personal municipal no vio ninguna razón para negarse a que aquel incipiente artista diera forma a unas piedras que se hallaban en aquellos terrenos, piedras que seguramente terminarían quitándose algún día con los futuros trabajos de remodelación del viejo cauce. Así pues, Silvio Moraira escogió cuatro piedras que se hallaban en las proximidades del Puente de Serranos con las que elaboró otras tantas esculturas tituladas: *El viejo*, *La cara*, *La mujer* y *La tortuga*. Estas tallas se convirtieron en la primera intervención escultórica que se realizó en el antiguo cauce del Turia en Valencia desde que el río abandonase su lecho natural.

Durante los siguientes años de la década de 1970, el proyecto de remodelación del viejo cauce del río va siguiendo su camino y varios colegios oficiales, colectivos y otras asociaciones de la más diversa procedencia y profesión, así como ciudadanos particulares presentan multitud de ideas y propuestas.

Paralelamente, el proceso burocrático y legislativo para transformar el desecado lecho fluvial en un parque urbano sigue su curso. La causa se vio enormemente favorecida por el cambio hacia la democracia que estaba experimentando el país en aquellos años que trajo en 1979, la celebración de las primeras elecciones municipales democráticas en España. La próspera actitud de los partidos que entraron a formar parte del gobierno municipal ayudó en buena parte a facilitar los trámites institucionales necesarios para la transformación del antiguo lecho en zona verde. Durante los años siguientes, la nueva corporación de Ayuntamiento llevaría a cabo varias acciones¹⁷⁹ con el objetivo de recoger ideas sobre el futuro parque entre las que destacó un concurso de ideas para el viejo cauce, así como conferencias, mesas redondas en los que se debatía sobre el tema. También se mantuvieron contactos con diversos colegios oficiales y diversas asociaciones con el objetivo de conocer la opinión de los mismos al respecto.

179. Véase el capítulo
Los albores del Jardín del
Turia, 1979-1982.
pp 198-200.

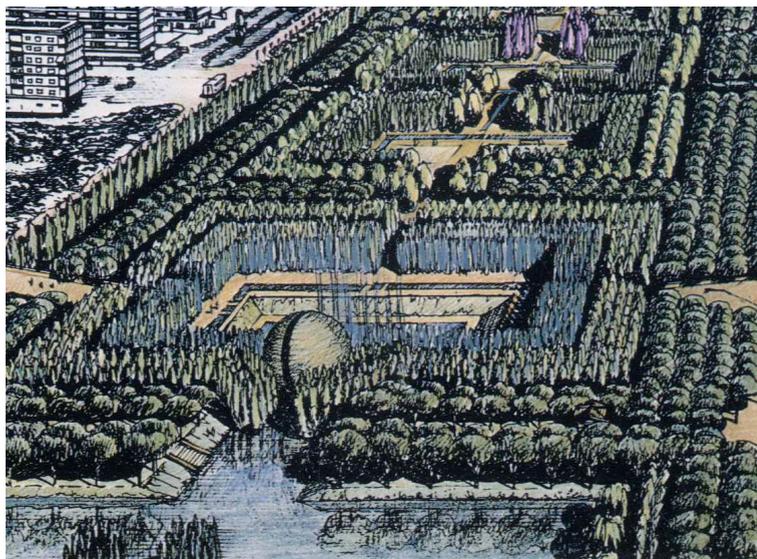
En septiembre de 1981, el Ayuntamiento anuncia la contratación del Taller de arquitectura de Ricardo Bofill para la redacción del Avance del *Plan Especial de Reforma Interior del río Turia*. El anteproyecto fue presentado a la ciudadanía valenciana en julio de 1982 en una exposición celebrada en la Lonja. En la muestra se pudo ver dibujos sobre el proyecto de Bofill y una maqueta del mismo que se construyó expresamente para el evento. Los visitantes tuvieron la oportunidad de dejar su opinión sobre el trabajo de Bofill en unas papeletas que se prepararon para la ocasión. El sentir ciudadano expresado en estos folletos arrojaría valiosa información al Ayuntamiento, que pudo hacer las respectivas modificaciones a la hora de redactar el plan definitivo de reforma.

Al mismo tiempo que los ciudadanos opinaban, el proyecto de Bofill recibía las críticas venidas desde varios sectores profesional (arquitectos, ingenieros o paisajistas entre otros), asociaciones vecinales y otros colectivos. El malestar expresado tuvo como denominador común el exceso de arquitectura y de planificación del jardín, al que censuraban su estilo neoclásico, alegando que nada tenía que ver con la cultura y tradición mediterránea de la ciudad.

El anteproyecto de Bofill no tenía desarrollado un plan concreto de intervención escultórica, aunque esto no implicaba que se descartase la instalación de obras artísticas. Prueba de ello es la esfera de grandes dimensiones que aparece en uno de los dibujos realizados por el Taller de Bofill correspondiente al tramo II del viejo cauce del río. Este elemento a realizar tenía carácter escultórico aunque al tratarse de un anteproyecto, quedó a expensas de ser desarrollado en la concreción futura del diseño del tramo. Sin embargo, finalmente sería el equipo de arquitectura Vetges Tu i Mediterrània con un proyecto distinto al de Bofill el que ejecutaría las obras de remodelación de este sector.

Después de la presentación oficial del trabajo de Bofill y varios meses de labor conjunta entre técnicos del Ayuntamiento y personal del Taller de arquitectura, termina de redactarse el documento definitivo del *Plan Especial de Reforma Interior (PERI) del viejo cauce del Turia* a finales de 1984. Según consta

Dibujo del tramo II del proyecto de Ricardo Bofill, 1982. En la imagen podemos observar una esfera que era el anteproyecto de una escultura. Al no desarrollarse finalmente el diseño de este tramo, la pieza no llegó a concretarse.



180.
Memoria del PERI, p 7.

en la memoria, el proyecto tiene un carácter abierto al tratarse de un plan esencialmente flexible donde “siempre cabrán aquellas adaptaciones o correcciones que las necesidades de cada momento y los deseos de los ciudadanos aconsejen”¹⁸⁰. Por esta razón los diseños de los diferentes tramos en los que se dividía el viejo cauce serían encargados a distintos profesionales valencianos que aportarían sus ideas de acuerdo a las líneas marcadas por el *PERI*.

El 13 de febrero de 1985, el colectivo de arquitectos Vetges Tu i Mediterrània es seleccionado para diseñar el tramo II del viejo cauce del río comprendido entre el assut de Rovella y el puente de Campanar. Los autores presentaron un proyecto de carácter lúdico en el tratamiento del agua y los espacios verdes. Desde el primer momento, el colectivo de arquitectos tuvo presente la idea de una intervención artística en el jardín, por esta razón propusieron al artista valenciano Artur Heras participar para que aportase sus ideas al proyecto. Se barajaron varias propuestas y finalmente se optó por representar un bodegón que reflejara el entorno urbano en el que se enmarcaba el proyecto. La representación del tema tenía que contribuir a mantener la presencia simbólica del curso del agua en el que se basaba el diseño del jardín. Así fue como Artur Heras realiza en 1987 la escultura-fuente titulada *Taulatetombant*, una obra de más

de 10 metros de altura construida en hierro. Se instaló en las inmediaciones del puente de Campanar y formó parte de la estrategia del diseño para solucionar el complejo problema que presentaba la ruda estética de este puente y su escasa altura. La escultura-fuente lanza un chorro de agua desde lo alto que se precipita a un estanque situado a los pies del viaducto. Con este efecto, una de las intenciones de los autores era centrar la mirada del visitante sobre la escultura, atenuando así la presencia del puente.

La colaboración de Artur Heras en el proyecto de ajardinamiento del tramo II se completó con el diseño de otra fuente, esta vez con funciones de bebedero titulada *La fonteta de la veritat*. La pieza está inspirada en el personaje del cuento de Pinocho, que con unos elementos muy simples representa al muñeco y convierte su característica nariz en el caño por donde se bebe. Está colocada en las inmediaciones de unas zonas de juegos infantiles que hay entre la Plaza porticada y el puente de Campanar.

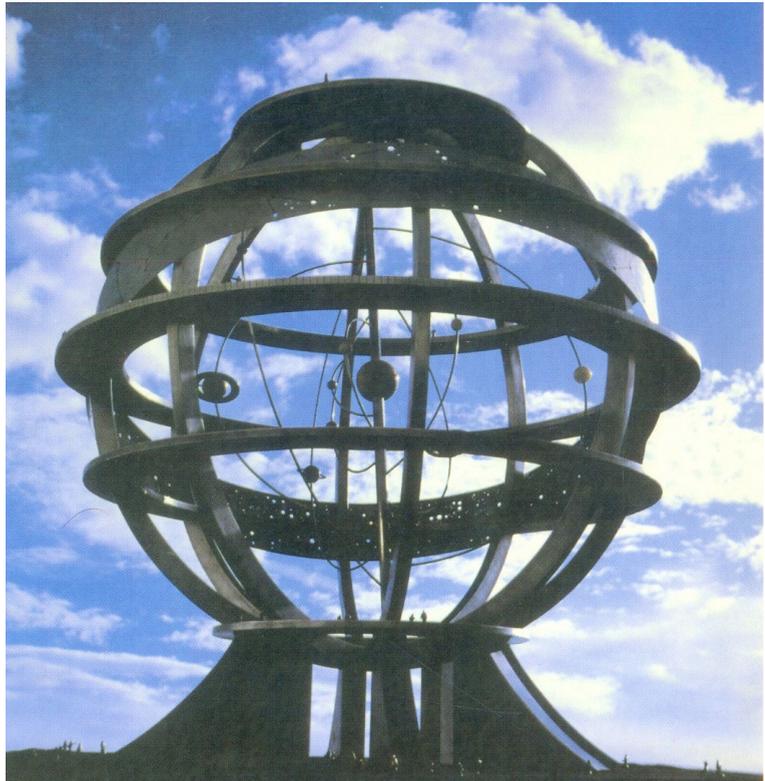
Las esculturas fuente de Artur Heras fueron la segunda intervención escultórica llevada a cabo en el viejo cauce del Turia.

Al mismo tiempo que se ejecutó el ajardinamiento del tramo II, se remodelaron también los tramos X y XI a cargo del Taller de arquitectos de Ricardo Bofill. La urbanización de este sector coincidió con la construcción del *Palau de la Música*, obra del arquitecto García Paredes que diseñó su fachada en armonía con el diseño del jardín. Los tramos realizados por Bofill se caracterizan por su estilo neoclásico, con un predominio de la geometría en la distribución de los espacios y un marcado orden en la disposición de los elementos. El jardín se dividió en cinco sectores dotados cada uno de ellos con un estanque, donde destaca por su tamaño el que se ubica frente al *Palau*. El jardín fue inaugurado en junio de 1987 y en septiembre del mismo año, se dio a conocer la noticia sobre la intención que hubo de instalar dentro del estanque a los pies del auditorio una escultura del artista valenciano Rafael Trénor. Esta consistía en una gran *Esfera armilar* y a pesar de que la idea gustó en un principio a la alcaldía y al propio Bofill, finalmente quedó solo en el proyecto.

Escultura-fuente
Taulatetombant diseñada
por Artur Heras en 1987
para el proyecto del tramo
II desarrollado por el
colectivo de arquitectos
Vetges Tu i Mediterrània.



Proyecto de *Esfera armilar*
del escultor Rafael Trénor.
A pesar de ser un diseño
para la Expo'92 de Sevilla,
se barajó la posibilidad de
construirla en el interior
del estanque frente al
Palau de la Música.



En la segunda mitad de la década de los ochenta, con la puesta en marcha de los primeros trabajos de remodelación del viejo cauce se incrementaron las críticas provenientes de varios sectores de la ciudadanía por la forma en la que se estaba gestionando el proyecto, así como la propuesta global realizada por el Taller de Ricardo Bofill para el viejo cauce. Los reproches venían desde distintos sectores profesionales tanto nacionales como internacionales¹⁸¹, asociaciones vecinales, colectivos y de la totalidad de los grupos de la oposición del pleno municipal. Además, a la falta de financiación para llevar a cabo el proyecto, se sumaron los sobrecostes de las obras ejecutadas y que dificultarían el cumplimiento del plazo de diez años sugerido en el *PERI* para tener ajardinada la totalidad del antiguo cauce.

181. Véase, *Cronología de las intervenciones*, pp 225 y 228.

Ante tal panorama, a finales de 1988 el Ayuntamiento anuncia el aplazamiento de forma indefinida del ajardinamiento del viejo cauce hasta encontrar una solución viable al tema de la financiación. Sin embargo, se informa sobre la realización de diversos trabajos de adecentamiento de los sectores del viejo cauce más degradados y la plantación de arbolado y vegetación. Estas tareas tenían como objetivo presentar una imagen decente del antiguo lecho del río y hacerlo accesible a los ciudadanos.

En enero de 1989, el proceso de remodelación del viejo cauce tomaría un nuevo rumbo. Después de unas elecciones municipales acaecidas unos meses antes, la nueva Alcaldesa al frente del consistorio y su nuevo Concejal de Urbanismo anuncian cambios en la gestión del proceso, dando por terminado definitivamente el proyecto desarrollado por Bofill para el antiguo lecho del Turia. La nueva remodelación sería más sencilla, con menos arquitectura y ajardinada con una vegetación mediterránea. La intención del nuevo grupo municipal era conseguir un menor coste de realización del parque y que su mantenimiento fuese más sostenible.

A finales de 1989, la sede del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Centre del Carme acogió una muestra del danés Per Kirkeby. Este artista tenía por costumbre realizar un *specific site* para la ciudad que acogía una de sus exposiciones. La obra artística consistía en la construcción de una escultura de ladrillo diseñada para un espacio público, un parque o una plaza de la

ciudad. Las anteriores piezas que el artista había realizado para otras ciudades habían sido efímeras y se desmontaban una vez concluida la exposición. Pero esta vez se decide que la escultura que realizase para Valencia tuviera un carácter permanente. Para ello, las autoridades pertinentes junto con el artista buscaron un espacio en la ciudad que acogiera la escultura de ladrillo y que finalmente sería en el interior del viejo cauce del río. El lugar ubicado en el tramo V se elige por dos razones fundamentales, una era por encontrarse frente al edificio recién construido Centre Julio González del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) y la segunda, porque dicho tramo se estaba en aquellos momentos en proceso de remodelación.

La escultura de ladrillo de Per Kirkeby se construyó en noviembre 1989 en la zona recayente al museo frente al pretil derecho. La instalación de esta obra se convertiría en la tercera intervención escultórica llevada a cabo en el viejo cauce. La prensa que se hizo eco de la colocación de la obra anunciaba, que sería la primera escultura que vendría a formar parte de un futuro parque escultórico que se ubicaría en este tramo, y acogería otras piezas de diversos artistas contemporáneos. Pero finalmente, dicho proyecto quedó únicamente en las hojas de la prensa escrita y en el recuerdo de algunas personas próximas a aquella idea.

Imagen de la escultura de Per Kirkeby recién construida a finales del año 1989. En la fotografía se ve el tramo V en proceso de movimiento de tierras previo al ajardinamiento. Foto: <http://peterlind.org/desktop-version.html>



Unos años más tarde, durante el curso académico 1995-1996, el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València organizó, junto a otras instituciones europeas, un intercambio artístico conocido por Movimiento-Inercia, enmarcado dentro del programa Kaleidoscopio de la Comunidad Europea. En este evento intervinieron artistas, grupos de artistas y personas procedentes de otros ámbitos interesadas en el proyecto, que tuvo entre sus objetivos reflexionar en torno al grado de movimiento e inercia en el arte, ciencia, sociedad y vida en los albores del cambio de milenio. Durante los días comprendidos entre el 6 y 16 de mayo de 1996, dentro de las actividades programadas por Movimiento-Inercia, se lleva a cabo una intervención escultórica que consistió en la realización de un banco tallado en piedra. El lugar elegido para instalar el bloque a esculpir fue en el tramo V, junto al pretil derecho. La responsable de la acción fue la artista de origen suizo Claudia Ammann, que por aquellos años trabajaba con proyectos artísticos en la región de Valonia en Bélgica. Ammann coordinó junto al profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV Sebastián Miralles y un grupo de estudiantes belgas y españoles la ejecución de esta obra. Se hizo de forma totalmente voluntaria y sin ningún tipo de ayuda o subvención institucional. La idea



Estudiantes trabajando la piedra en el proyecto del *Banco* de Claudia Ammann. Mayo de 1996. Imagen cedida por la artista para la investigación.

tenía como propósito realizar un trabajo cooperativo donde el arte fuese el catalizador, que cristalizara los deseos y los modos de hacer de las personas que intervinieron, dando así forma al resultado de la obra. La realización de esta pieza supuso la cuarta intervención escultórica en el antiguo cauce.

En aquellos mismos años, en el sector del viejo cauce colindante con el barrio de Monteolivete, comienza a construirse un ambicioso proyecto arquitectónico obra del valenciano Santiago Calatrava, que después de un cambio en la idea original, paso a denominarse finalmente, *Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia*. Esta zona del viejo cauce es la de mayor amplitud y los terrenos en los que se levanta el complejo se encuentran en la margen derecha del mismo. El resto del cauce se dejó para dar continuidad al parque y su remodelación comenzaría en el año 1999.

Esta área frente la *Ciudad de las Artes y las Ciencias* corresponde a los tramos XIII y XIV y fueron diseñados por el arquitecto Jacobo Ríos y el ingeniero técnico agrícola Ángel Palomar. El proyecto tuvo como elemento central un curso continuo de agua que recrea la imagen del Turia reproducida en la cartografía histórica de la ciudad de Valencia. El recorrido sinuoso del agua va formando varias islas, algunas de ellas inaccesibles para los visitantes. La evocación del río intenta dar continuidad a todo el jardín y para que el proyecto fuese coherente y unitario, se pensó en la integración de todos los elementos que lo conformarían como la vegetación, objetos constructivos, mobiliario e incluso en la escultura. Para los autores del jardín, las obras artísticas que se colocaran no debían ser un elemento meramente decorativo, sino que tenían que contribuir a dar sentido al proyecto. La temática de las esculturas fue elegida por los autores del jardín, los cuales decidieron que estas debían de responder a las necesidades de cada una de las áreas y espacios donde se ubicaran. El tema escogido para cada escultura hace referencia a los contenidos y funciones del edificio de la *Ciudad de las Artes y las Ciencias* que está frente a las mismas. Estos quedan agrupados en tres temas genéricos: las artes escénicas, la pretecnología y la vida marina. Para la realización de las esculturas los autores del proyecto buscaron a dos escultores que atendiesen sus necesidades y demandas, aunque valorarían también las aportaciones que

los propios escultores pudieran hacer al proyecto. Los artistas elegidos fueron Lucas Karrvaz y Toni Mari, dos escultores valencianos que trabajan exclusivamente en hierro. Se realizaron un total de treinta esculturas, quince cada artista y las obras se colocaron entre los años 1999 y 2005 conforme se iba ejecutando el proyecto de ajardinamiento de los tramos que se realizó en tres fases.



Aliados, del escultor Karrvaz realizada a principios de los años 2000 para formar parte de la *Isla de las esculturas* ubicada frente al Museo de las Ciencias. La temática de las obras es la pretecnología en alusión al mencionado museo.

Paralelamente a la remodelación de los tramos ubicados frente al complejo arquitectónico de Calatrava, en el año 1998, la *Conselleria de Cultura, Educació i Ciència* junto con la empresa gestora de la Ciudad de las Artes y las Ciencias crean el *Comité Parque Escultórico*, con el objeto de la integración de un proyecto escultórico en dicho complejo. Esta comisión se encargó de seleccionar a los artistas que elaborarían las esculturas que albergaría el jardín del *Umbracle*. Los elegidos fueron Ramón de Soto, Joan Cardells, Miquel Navarro, Francesc Abad, Nacho Criado y Yoko Ono. Las obras se colocaron durante la segunda

mitad del año 2000 distribuidas a lo largo del jardín. Las esculturas comparten los principios del arte conceptual y su estética está en consonancia con las arquitecturas vanguardistas del complejo en el que se encuentran. Posteriormente a la ubicación de estas obras, se añadió otra escultura en bronce que representa el busto de una mujer alada, de la que no se ha podido averiguar su autoría ni la fecha de adquisición de la escultura. El *Parque Escultórico* del Umbracle es la sexta intervención escultórica llevada a cabo en el antiguo cauce del Turia.



Vista del *Umbracle* donde puede verse la obra que Francesc Abad creó para dicho espacio en el año 2000.

En los años 2002 y 2003 se llevaron a cabo las obras de remodelación del tramo VII. En este sector se encontraban los viveros municipales que finalmente se trasladaron a otro lugar fuera del viejo cauce para proceder al ajardinamiento del lugar. El tramo se proyectó para acoger en un futuro un museo de esculturas al aire libre. Para la remodelación se optó por un diseño simple y sin ninguna pretensión estética, formado por grandes áreas abiertas de césped con algunos grupos de arbolado,

delimitadas por siete viales que lo cruzan longitudinalmente. Este tramo acoge actualmente cuatro esculturas de diferentes artistas y fueron colocadas sin desarrollar un proyecto que definiera los contenidos del mismo.

Con el ajardinamiento del tramo VII como espacio expositivo de obras de arte, surge la idea de crear un proyecto que en un principio se pensó llamar la *Ruta de las Artes*, inspirado en el *Paseo del Arte* de Madrid¹⁸², donde el cauce histórico del Turia haría las funciones del paseo del Prado. En el proyecto estarían implicadas distintas instituciones públicas y pretendía conectar el Museo de Bellas Artes San Pio V (Ministerio de Cultura), la Casa Museo Benlliure (Ayuntamiento de Valencia) y el IVAM (Generalitat Valenciana). El museo de esculturas al aire libre sería el nexo de unión entre los tres museos. El proyecto que acogería el tramo V se conocería con el nombre de *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*. Las primeras esculturas que se instalarían en este tramo son fruto de dos convenios en el que participaron el Ayuntamiento y el IVAM y la Conselleria de Cultura respectivamente.

En el año 2004, la Dirección general del Libro y Bibliotecas envía un escrito al Ayuntamiento de Valencia argumentando que ante la remodelación que se va a llevar a cabo en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes, necesitan trasladar dos de las esculturas que se encuentran en este lugar. Las obras en cuestión eran *Homenaje del Libro* de Joan Ripollés y *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón. Este organismo dependiente de la Conselleria de Cultura, ofrece al Consistorio la cesión de las piezas para que se conviertan en el punto de arranque del proyectado *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*¹⁸³.

Este es el primer documento del que se tiene constancia que mencione el proyecto escultórico del tramo VII. En los meses siguientes se realizarían los trámites burocráticos y legales para la redacción de un convenio entre ambas instituciones que recogiese la cesión de las obras. Durante la gestión hay un cambio respecto a la ubicación de la obra de Ripollés, que no se trasladaría al tramo VII, para ser colocada finalmente en la isleta interior de la rotonda situada en la confluencia de las avenidas de Baleares y Eduardo Boscá. Desde el Ayuntamiento justifican

182.

La Ruta del Paseo del Arte es un itinerario en el que paseando se suceden tres de los más importantes museos de la ciudad: Museo Nacional del Prado, Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ubicados en una zona emblemática de Madrid, el Paseo del Prado.

183.

Informe realizado por el Jefe de la Sección de Museos y Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Fechado en Valencia, 10 de marzo de 2004. Incluido en el expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

el cambio alegando que el nuevo emplazamiento de la escultura resulta más conveniente para los intereses municipales así como para el uso y disfrute de los vecinos.

Finalmente, el 1 de septiembre de 2006, se firma el *Convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión temporal de las esculturas “Homenaje del Libro” y “El lugar de la memoria” instaladas en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana*¹⁸⁴.

184.
Convenio incluido en el expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

La semana del 13 de febrero de 2007, se procedió al desmontaje de la escultura de Natividad Navalón en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes para su posterior traslado y recolocación de la misma en el tramo VII del Jardín del Turia. La escultura *El lugar de la memoria* quedaría definitivamente instalada el 20 de febrero de 2007 en el emplazamiento que ocupa actualmente.

Paralelamente a los hechos acontecidos con la obra de Natividad Navalón, comienza a gestarse otro convenio para la cesión de dos esculturas de Gerardo Rueda entre el IVAM y el Ayuntamiento de Valencia.

El lugar de la memoria de la artista valenciana Natividad Navalón. 2003. Esta pieza fue creada para la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes donde estuvo poco más de tres años.



Durante los meses de mayo y junio de 2006, el IVAM organizó una muestra dedicada a Gerardo Rueda donde se exhiben entre otras muchas piezas del artista las esculturas *Rosario* y *Cubo*. Por su gran tamaño, se exponen en la explanada frente al edificio del Centre Julio González. Una vez terminada la muestra, la dirección del IVAM envía por carta a la concejalía de Cultura del Ayuntamiento una propuesta de acuerdo de colaboración para la cesión en depósito de las dos esculturas de Gerardo Rueda. Las piezas se colocarían en el tramo VII del viejo cauce del Turia para que pasen a formar parte del proyecto escultórico que supuestamente se está desarrollando. Durante los meses siguientes se gestionó todo el trámite pertinente para la redacción definitiva de la cesión de las esculturas de Rueda, que fue muy similar al llevado a cabo con las piezas del Monasterio de San Miguel de los Reyes.

El 2 de enero de 2007, se procedió a firmar el *acuerdo de colaboración entre el Ayuntamiento de Valencia y el Instituto Valenciano de Arte Moderno para la cesión en depósito de obras de arte de la Colección del IVAM*. Las esculturas *Cubo* y *Rosario* fueron retiradas de la explanada del IVAM el 19 de febrero de 2007 y se colocaron en el tramo VII del viejo cauce del río al día siguiente, coincidiendo con la instalación de la escultura *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón. Estos dos convenios supusieron la séptima intervención escultórica en el proceso de remodelación del viejo cauce del río.

En las mismas fechas que se gestionaba el convenio de cesión de las esculturas de Gerardo Rueda, se recibe en el Consistorio una carta del escultor ruso Gregory Pototsky, dirigida a la entonces Alcaldesa de Valencia, en el que el artista propone obsequiar a la ciudad con la donación de una obra suya titulada *Salvador Dalí*¹⁸⁵. Según escribe el artista, su amigo Gerard Depardie fue quien le propuso la idea de otorgar este obsequio a Valencia coincidiendo con la apertura del festival de cine. Por aquellos meses del verano del 2006, el actor francés rodaba en la Ciudad de la Luz de Alicante la película *Astérix* y los Juegos Olímpicos. La fecha del 22 de junio de 2006 que marca el registro de entrada de la carta al Ayuntamiento, nos hace suponer que el festival de cine al que hace referencia el escultor ruso es la XXVII edición de *La Mostra de Valencia*, celebrada entre el 19 y el 26 de octubre de 2006.

185. Información extraída del expediente 2001/2006/435 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Año, 2006.



Rosario de Gerardo Rueda en el momento de su instalación en el tramo V del Jardín del Turia en febrero de 2007.

Imagen cedida por el IVAM para la investigación.



En esta imagen podemos ver el proceso de instalación y pintado de la escultura *Cubo* de Gerardo Rueda en el interior del viejo cauce frente al Museo San Pio V, después de trasladarla procedente de la explanada del Centre Julio González del IVAM en febrero del 2007.

Al fondo puede observarse la pieza de Navalón recién instalada y que todavía está acordonada por una cinta.

Imagen cedida por el IVAM para la investigación.

La obra de 2,82 metros de altura está realizada en bronce y conmemora el centenario del nacimiento del pintor Salvador Dalí y el 400 aniversario de la creación del Quijote. Al tratarse de una donación, desde el Ayuntamiento se entiende que es a título gratuito por lo que no está sometida a contraprestación o título oneroso alguno. No obstante la pieza ha de ser valorada a efectos del seguro y para ser dada de alta en el Inventario municipal de Bienes. El organismo encargado de la tasación fue la Sección de Museos y Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico que la valoró por 120.000 euros. La aceptación de la donación de la escultura Salvador Dalí fue aprobada por la junta de Gobierno Local el 2 de agosto de 2006.

En un principio se barajaron varias ubicaciones para la escultura entre las que se encontraban dos sectores del viejo cauce del río, el tramo VII y el jardín de los tramos XIII y XIV. Parecía que el tramo frente al Museo San Pio V era el sitio más adecuado al acoger varias esculturas que vendrían a formar parte del futuro *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*. Por esta razón se pide a la Fundación pública municipal de Parques y Jardines que realice un informe sobre la colocación en dicho lugar de la escultura *Salvador Dalí*. Con fecha 19 de septiembre, esta entidad informa en el documento que remite, de no disponer de los medios humanos y materiales para llevar a cabo la instalación en el tramo VII del Jardín del Turia.

Durante varios meses la pieza queda depositada en dependencias del Ayuntamiento y en ese tiempo se baraja la posibilidad de ubicarla en el jardín posterior de la nueva Biblioteca del Mar, sita en el barrio de Nazaret que está a punto de ser inaugurada. Supuestamente, este hecho hace que se aborte definitivamente la instalación de la escultura titulada *Salvador Dalí* en el tramo VII del cauce histórico del Turia.

Un año más tarde de la colocación de las esculturas de Gerardo Rueda y Natividad Navalón en el tramo VII del viejo cauce del río, se procedió a la instalación de una nueva escultura que acogería el Jardín del Turia. La obra es un monumento que tiene como título *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* y sus autoras son Alba Odeh y Patxa Ibarz. La adquisición de la escultura fue el resultado de la elección de Valencia como ganadora de un



Fotografía de la escultura Salvador Dalí del escultor ruso Pototstki. Archivo Histórico Municipal de Valencia.

concurso convocado para ayuntamientos de todo el país, con el objetivo de elegir la ciudad que acogería dicho monumento en uno de sus parques.

Entre los posibles lugares planteados levantar la escultura, se propuso la cima de la colina-mirador del Parque de Cabecera y un espacio ajardinado entre el puente *Nou d'Octubre* y susodicho parque, pero fueron desestimados por razones técnicas y legales que se detallan en el apartado donde se analiza esta intervención. Finalmente el monumento se instaló en el tramo VII del Jardín del Turia el mes de abril de 2008 inaugurándose a principios de mayo.

La colocación de este monumento es la octava y última instalación de un total de 49 esculturas de carácter permanente que se encuentran en el viejo cauce del río Turia llevado a cabo entre los años 1973 y 2014, periodo en el que se comprende nuestra investigación.



Momento de la inauguración de la escultura en el tramo VII del viejo cauce del río.

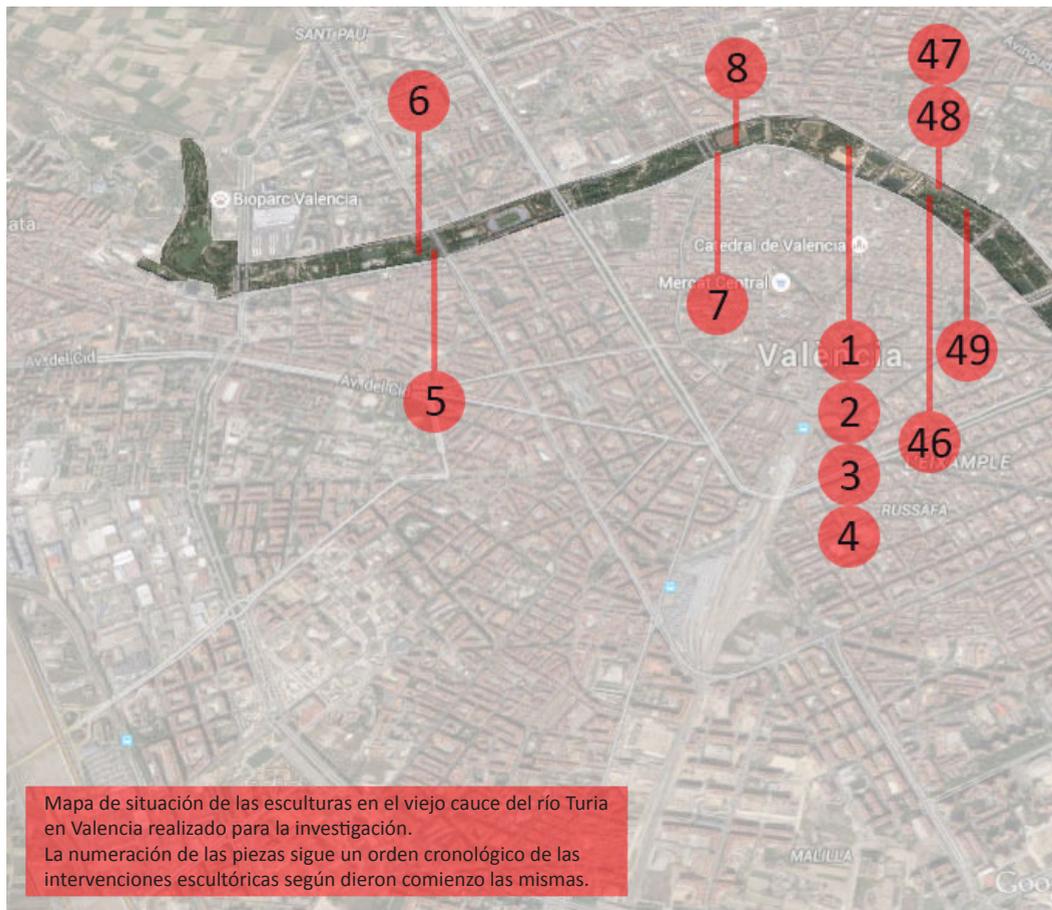
Imagen:

<<http://www.shackleton-group.com/es/campanya/el-monumento>>

[Consulta: 10/02/2015]



El monumento *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* se erigió en Valencia después de que la ciudad ganase el concurso para albergar la pieza en 2008.



Relación y localización de las esculturas en el viejo cauce del río.

1. *El viejo*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI
2. *La cara*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI
3. *La mujer*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI
4. *La tortuga*, 1973. Silvio Moraira. Tramo VI
5. *Taulatetombant*, 1987. Artur Heras. Tramo II
6. *La fonteta de la veritat*, 1987. Artur Heras. Tramo II.
7. *Sin título*, 1989. Per Kirkeby. Tramo V.
8. *Banco*, 1996. Claudia Ammann. Tramo V.
9. *El director zurdo*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
10. *Rosa I*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
11. *Rosa II* (con insecto), 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
12. *Piano, piano*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
13. *Soprano*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
14. *Tenor*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIII.
15. *Flautista*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
16. *Equilibrio / Danzarín*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
17. *Neptuno*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
18. *El fuego*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
19. *El pastor*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
20. *Aliados*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
21. *La siesta*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
22. *El espantapájaros*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
23. *La siega*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
24. *El llanto*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
25. *Las inclemencias*, 1999/2005. Lucas Karrva. Tramo XIV.



26. *La caza*, 1999/2005. Lucas Karrvaz. Tramo XIV.
 27. *La escritura*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 28. *El pescador*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 29. *La pensadora*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 30. *Toro*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 31. *El forjador*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 32. *La danza*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 33. *Flamencos*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 34. *Andante*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 35. *La cantarera*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 36. *Azada*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIV.
 37. *Bancos de peces I*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
 38. *Bancos de peces II*, 1999/2005. Toni Marí. Tramo XIII.
 39. *Acceso*, 2000. Ramón de Soto. *Umbracle*.
 40. *Paisatge*, 2000. Francesc Abad. *Umbracle*.
 41. *Sin título*, 2000. Joan Cardells. *Umbracle*.
 42. *Ex It*, 2000. Yoko Ono. *Umbracle*.
 43. *La cristalización de la sequía*, 2000. Nacho Criado. *Umbracle*.
 44. *Motoret*, 2000. Miquel Navarro. *Umbracle*.
 45. *Busto de mujer alada*, sin año. Autor desconocido. *Umbracle*.
 46. *El lugar de la memoria*, 2003. Natividad Navalón. Tramo VII.
 47. *Cubo*, 1970 (2006). Gerardo Rueda. Tramo VII.
 48. *Rosario*, 1992 (2006). Gerardo Rueda. Tramo VII.
 49. *El principio del fin del cáncer de cuello de útero*, 2008. Alba Odeh y Patxa Ibarz. Tramo VII.

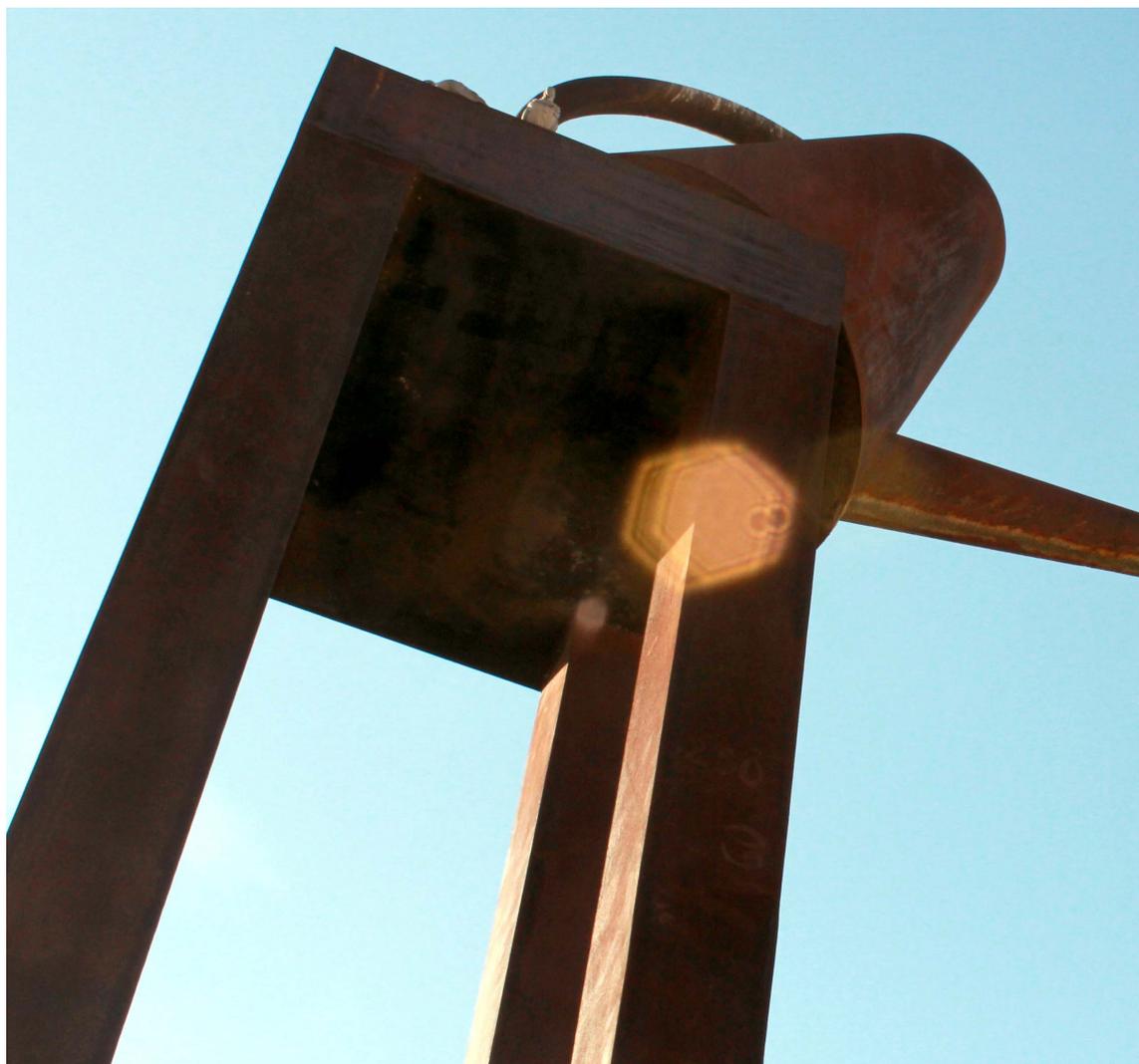
186.

Galería paz y comedias (2007). Artur Heras Passatges.

De la Torre de Tatlin a Lavorare stanca de Pavese.

<<http://www.pazycomedias.com/archivos/exposiciones/ficheros/Dossier%20Artur%20Heras%20r.pdf>>

[Consulta: 11/10/2014]



Capítulo 11

Artur Heras.

Artur Heras nació en Xàtiva en el año 1945 y estudió en la Escuela de Bellas Artes San Carlos de Valencia entre los años 1961 y 1966, cuando ya empieza a hacer sus primeras ilustraciones para libros. En 1964, expone en el Salón Internacional de Marzo de Valencia un tríptico, que contribuye “al inicio de un importante movimiento de renovación de la figuración a principio de los años sesenta”¹⁸⁶ en España. Son los inicios de una de las figuras consideradas claves dentro del panorama artístico valenciano y español, cuya obra, como afirma Lluís Bassat, se caracteriza por su “sátira social y virtuosismo técnico” (BASSAT, 2013).

Su primera etapa pictórica viene determinada por el estudio del lenguaje pop, donde utiliza sus recursos estéticos como elementos de protesta, usando un vocabulario cotidiano no falto de ironía y crítica social. En los años setenta, sobre interiores esquemáticos, el protagonista es una fruta, en la que el pintor modifica la escala y sustituye el lugar tradicional de representación del hombre. En estas obras se puede intuir la influencia del lenguaje publicitario en la creación de nuevos iconos presentando estas formas naturales como elementos “descontextualizados, manipulables, objetualizados” (TODOLÍ, 1980, 9)

Entre la temática tratada por Heras a lo largo de su trayectoria encontramos bodegones, naturalezas muertas, banderas o el ser humano en su entorno social, representado por grañas y letras, que van dando paso a textos integrados, que acentúan una actitud crítica que reflejaba el panorama social e histórico del momento acompañado de una ironía y poética que siempre caracteriza la obra del artista. Josep Picó, haciendo referencia

a la producción de Heras en el contexto artístico del momento, resalta su singularidad por “su habilidad para acentuar en el material y el soporte una concepción estética más intelectual e irónica” (2000, 13)

Para Heras, la importancia de la presencia gráfica no se encuentra únicamente en la imaginería, sino también en aquello que quiere transmitir, en el tema del texto que es la propia obra. A este interés del artista por los grafismos han influido movimientos artísticos como la Bauhaus o los vanguardistas soviéticos, así como el diseño gráfico. Para Heras la letra forma parte de nuestra cultura visual y de la ciudad moderna que ha incorporado el letrero como parte integrante de su imagen (*ídem*).

A partir de los años ochenta, es cuando la producción del artista se prolonga hacia la escultura, el grabado y la edición, donde el artista ha dejado muestras evidentes de su audacia a la hora de explorar los elementos esenciales de la comunicación y expresión plástica. Sin duda, un hecho determinante en este periodo fue su vinculación con la Sala Parpalló que se prolongó hasta el año 1995.

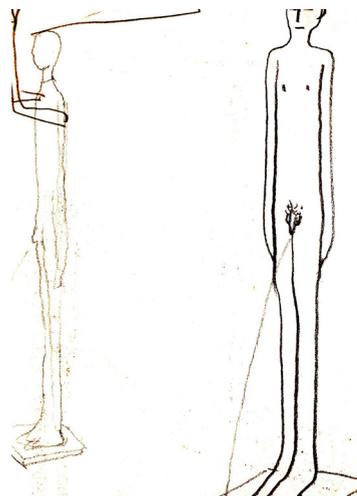


Final del acueducto aéreo que recorre buena parte del jardín y aboca sus aguas en el interior de la Plaza Porticada.

Primeras ideas sobre la intervención escultórica de Heras en el tramo II. En los bocetos se puede apreciar la figura que hace de basamento de apoyo al acueducto aéreo. Imágenes cedidas por el artista para la investigación.

Proyecto de ajardinamiento del tramo II del Jardín del Turia: Artur Heras y Vetges Tu i Mediterrània.

El proyecto del colectivo de arquitectura Vetges Tu i Mediterrània realizado para el ajardinamiento del tramo II del antiguo lecho del Turia, tiene como inspiración principal el agua haciendo una clara alusión a la función de este espacio y a la memoria del río como fuente de vida de la ciudad y de la huerta valenciana. Esta concepción puede verse en los diferentes canales y acequias que recorren el tramo, así como estanques o cascadas de agua, además de construcciones como la *Casa del Agua* o la *Plaza Porticada*. Es evidente que el agua, en todo este conjunto, no es





187.

Datos extraídos de la documentación facilitada por Artur Heras, además de la entrevista concedida por el artista para la investigación.

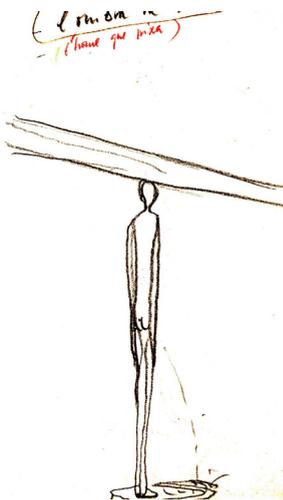
solo un elemento visual sino también refrescante, sonoro por los saltos de agua, táctil por su potencial lúdico y olfativo a través de las áreas húmedas repletas de vegetación. El agua conecta mediante los sentidos al visitante que se encuentra en este lugar, siendo uno de los elementos que contribuyen en gran parte a producir todos estos estímulos, las piezas que Artur Heras realizó para este proyecto, *Taulatetombant* y la *Fonteta de la veritat*, y que fueron las primeras esculturas hechas por el artista.

La invitación¹⁸⁷ de los arquitectos a Artur Heras se basó en una colaboración conjunta sobre la aportación de ideas al proyecto del viejo cauce del río Turia y que en un principio se dirigió hacia los ojos del puente de Campanar. En este lugar los arquitectos tenían un complejo problema que resolver con la escasa altura de esta construcción y la ruda estética que presentaba. De las diferentes opciones que se barajaron, fue tomando fuerza aquella que se orientó a subrayar el recorrido del agua que en forma de acequia elevada o acueducto cruzaba el tramo del jardín.

Una primera idea que se barajó consistía en sustituir uno de los basamentos en los que se apoyaría el canal aéreo por una efigie, un atlante inspirado en la figura etrusca *L'ombra della sera*, como puede verse en los bocetos preparatorios que realizó Heras. Después de barajar otras opciones, la representación de esta figura humana quedó definitivamente desestimada.

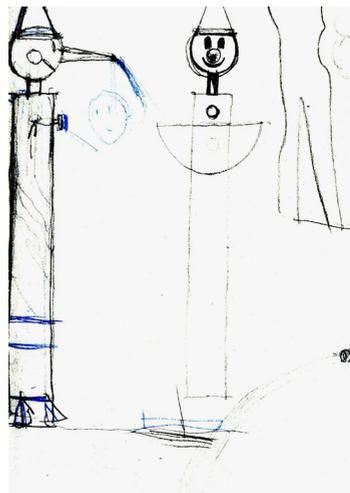
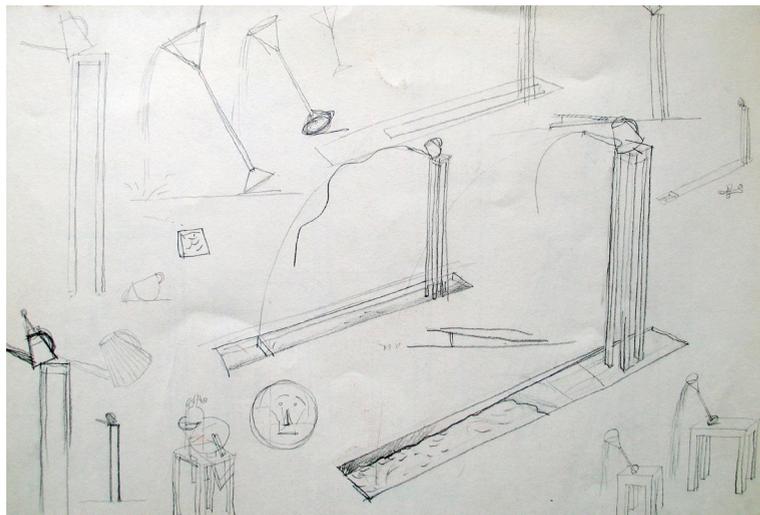
Finalmente se optó por la idea de representar un escenario doméstico, algo así como un bodegón que reflejara el entorno urbano que para los autores del proyecto en aquellos tiempos estaba bastante despersonalizado. Por aquel entonces, en la década de 1980, uno de los temas recurrido por Heras es el bodegón, donde experimenta con la técnica del collage introduciendo en ocasiones en la obra el propio elemento a representar. Este recurso puede verse en el cuadro, *Come de lo que pintas*.

A la temática del bodegón, se suma la voluntad por mantener la presencia simbólica del curso del agua y es así como surge *Taulatetombant*, una escultura-fuente compuesta por una mesa alargada que se alza verticalmente, donde una tetera desproporcionada lanza un chorro de agua a presión que se



vierte en una alberca.

El segundo elemento que Artur Heras realiza para este tramo del cauce es una fuente de agua potable inspirada en el popular cuento de Carlo Collodi *Pinocho*. Su título original es *Fonteta de la veritat* y está diseñada para beber, especialmente los niños.

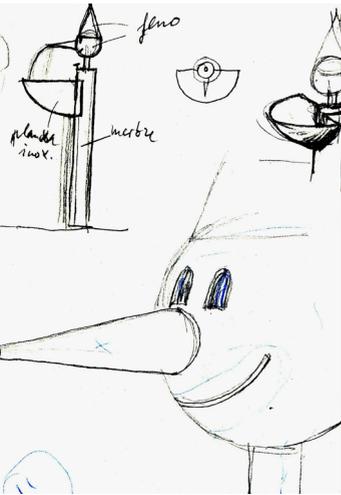


Bocetos de ideas para la fuente bebedero *La fonteta de la veritat*. Artur Heras. Imágenes cedidas por el artista para la investigación.

Bocetos de las ideas iniciales sobre la intervención. Artur Heras



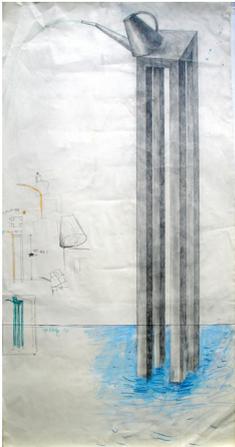
Dibujo de la escultura *Tula-tetombant* de Artur Heras donde se puede apreciar los detalles de cómo va a ser la obra final y su integración en el entorno con el puente de Campanar al fondo. Imágenes cedidas por el artista para la investigación.



188.
"Fuentes de Artur Heras adornaran el tramo de Vetges Tu" en Hoja del Lunes. Valencia, 13 de abril de 1987, p 17.

Las dos piezas realizadas por Heras se caracterizan por la simplicidad y la pureza de las formas, además de colores brillantes y texturas naturales que casan perfectamente en el diseño del colectivo de arquitectos Vetges Tu i Mediterrània. Esta afinidad puede verse en los diferentes elementos arquitectónicos que se encuentran en el tramo II del jardín, como la Casa del agua, construida de formas cúbicas, y rematada por una cúpula metálica, en el laberinto vertical que se encuentra muy próximo a la escultura fuente, o la pasarela peatonal y el mirador de destacados colores terracota y amarillo.

El 13 de abril de 1987, en el periódico *Hoja del Lunes*¹⁸⁸ se publica el artículo titulado "Fuentes de Artur Heras adornarán el tramo de Vetges Tu", donde se anuncia la instalación de las dos esculturas que serían las primeras al aire libre del artista. En la página, destaca junto a una imagen en contrapicado de la escultura *Taulatetombant*, un epígrafe que dice "Un gran surtidor de nueve metros de altura verterá agua sobre el estanque", e ilustrando el cuerpo de la noticia, se exhibe un boceto de los realizados por Heras, que muestra un plano general de dicha escultura frente al puente de Campanar. En el artículo se anuncia la intención de que las piezas sean inauguradas oficialmente antes del próximo mes de junio, ya que las dos obras están prácticamente acabadas. Se hace una breve pero detallada descripción de las esculturas a nivel formal, sobre la ubicación en el entorno y su función. Por último, el reportaje comenta que las piezas han sido financiadas a través de una pequeña partida presupuestaria consignada porcentualmente, de acuerdo con la legislación referida a las obras de carácter público en el presupuesto global del proyecto.



Bocetos preparatorios del artista para la fuente *Taulatetombant*.
Imágenes cedidas por el artista para la investigación.



11.1 Taulatetombant, 1987.

*Taulatetombant*¹⁸⁹ es una de las dos esculturas, que el artista Artur Heras realizó para el proyecto de ajardinamiento del tramo II del cauce del Turia diseñado por el colectivo Vetges Tu i Mediterrània. Colocada en el año 1988, se trata de una escultura-fuente de grandes dimensiones construida en su totalidad con plancha de hierro de 12 mm. La escultura está instalada en el

Taulatetombant.
Artur Heras, 1987.
Jardines del Turia tramo II
Fotografía 2014.
Imagen en la que se aprecia como la tetera lanza el agua hasta la alberca situada a los pies del puente de Campanar.

189.

Los datos referidos a la escultura *La fonteta de la veritat* han sido extraídos de la información facilitada por Artur Heras para la investigación. Dichos documentos se componen de la memoria de las esculturas que presentó en su día el artista al colectivo Vetges Tu, una entrevista realizada para la investigación, recortes de prensa, así como varios documentos gráficos.

eje de la prolongación del paseo central sobre el tramo que ocupa el puente de Campanar, a escasos metros del muro que lo delimita. Sobre una mesa desproporcionada, una especie de tetera o aceitera lanza un chorro de agua sobre una especie de alberca que forma parte de una red de acequias que conduce el agua al otro lado del puente de Campanar. Según el artista, con el título de *Taulatetombant* pretende, a parte del evidente juego de palabras y su sonoridad, describir los elementos a la vez que participa de la inestabilidad que se ve transmitida en la obra. La escultura es conocida popularmente como “la regadera” y su vox pópuli no es más que una forma de integración ciudadana de una obra cuyo significado les pudiera resultar incomprensible.

Taulatetombant es una de las primeras obras del artista donde la mesa pasa a ser un tema recurrente. En la década de los 90, tanto las mesas como las casas ocupan un lugar preferente en la obra artística de Heras. La casa como cobijo y la mesa como sustento, donde las patas de esta se presentan como pilares de la otra, hace que ambos elementos se confundan y se fundan, como si de una simbiosis se tratase. Algo así ocurre con esta escultura y los edificios y demás elementos arquitectónicos que se encuentran en el lugar.

Descripción de la obra.

El conjunto escultórico está formado por dos elementos, el principal compuesto por la mesa y la aceitera y el segundo, complementario al primero, es un estanque ubicado en el suelo bajo los muros del puente de Campanar.

Para la concepción y materialización de la escultura, el artista realizó un estudio acompañado de varios bocetos, donde en algunos de ellos analiza y reflexiona sobre las proporciones entre los diversos elementos que configuran el entorno, como el puente con sus farolas y los edificios, con el objetivo de valorar la relación de tamaño e interacción con los elementos urbanos y paisajísticos.

La mesa tiene sus proporciones alteradas, ya que sus patas han sido alargadas de tal forma que recuerda a un monolito. Según

Artur Heras, por su semejanza, hace cierta referencia a los monumentos megalíticos de Menorca, conocidos por el nombre de *Taules*. Por otra parte, hay una clara voluntad por significar aspectos arquitectónicos mediante sus patas equidistantes a modo de cuatro columnas. La mesa alcanza los 9 m de altura con una base cuadrada de 1,35 m de lado, mientras que las patas tienen un grosor de 28 x 28 cm. Este cambio de escala potencia una imagen surreal de una mesa crecida como si fuese un vegetal, rematada con una aceitera gigante 1,45 m de altura de formas geométricas y estilizadas. El cuerpo del recipiente es un cono de 1,25 m de diámetro en la base y 0,62 m en el corte superior y un asidero semicircular de 0,68 m de radio en su parte exterior.

Este elemento añade una sensación de inseguridad por la posición en equilibrio del objeto sobre el borde de la mesa, que se inclina sobre la horizontalidad de la misma con un ángulo de 30°. El caño tiene 2,04 m de largo y 0,3 m en la base, que se va estrechando gradualmente hasta los 0,6 m en el extremo de su pico, por donde se vierte un potente chorro de agua a presión que va describiendo un arco hasta llegar al estanque donde golpetea el agua que allí reposa. Para el propio artista, esta es una imagen que podría haber salido de un cuento infantil, una idea que ejemplariza muy bien la obra de Heras, caracterizada entre otros aspectos por su dosis de fantasía que no deja indiferente a quien la contempla.

La escultura-fuente es uno de los elementos que componen el final del recorrido del agua en el tramo diseñado por Vetges Tu i Mediterrània y según el artista, muestra dos puntos de vista diferenciados: uno situado al pie de la misma cota, es decir, en el interior del cauce del río y el segundo percibido desde el puente. Este fue el principal motivo por el cual la obra aumentara su altura conforme a los primeros esbozos realizados. De hecho es la única escultura que puede verse indistintamente tanto desde dentro como desde fuera del lecho del río, y no por ello pierde visualidad y aún menos sentido.

Taulatetombant se construye por tanto de dos materias, hierro y agua. Por una parte tenemos líneas geométricas, una orientación vertical y una densidad que viene dada por el hierro frente a la levedad, dispersión y las líneas curvas generadas por el agua. Una

tensión generada formalmente por lo sólido, que da la forma y lo líquido, que ocupa el espacio.

Ubicación de
Taulatetombant en el
tramo II del Jardín del
Turia junto al puente de
Campanar



Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura-fuente *Taulatetombant* se encuentra en el tramo II del Jardín del Turia, comprendido entre *l'assut de Robella* y el puente de Campanar. Dispone un área de buena visibilidad por no tener árboles cercanos u otro elemento que dificulte la óptima contemplación de la escultura por parte del observador. La obra se encuentra a la derecha del vial central que recorre longitudinalmente el viejo cauce y dista poco más de 13 m de dicho vial y a 60,8 m del pretil derecho. Su ubicación frente al puente de Campanar, del que la separan 23,5 m y los 9 m de altura del soporte-mesa, permiten que la tetera tenga una buena visibilidad desde arriba del cauce y pueda ser contemplada por los viandantes y por las personas que circulan por el puente. Además, el chorro de agua que lanza el surtidor, apunta oblicuamente hacia el puente, cayendo en la alberca que hay a los pies de este. Esta relación de distancias y orientaciones entre la escultura y el puente hace en cierto modo, que este segundo adopte la función de balcón desde donde contemplar el entorno. Por otro lado, el estanque donde se lanza el agua lo atraviesa el vial central. El camino se convierte en este punto en una pasarela con el suelo de rejilla metálica, por donde se puede ver correr el agua bajo los pies de la persona que se encuentre sobre esta. Así mismo, dicho caño lanza el chorro, que cae al borde de esta

pasarela como si pretendiera mojar al caminante que cruza el estanque.

Entre el pretil derecho y la escultura, a poco más de 20 m, se encuentra un segundo vial que atraviesa longitudinalmente el tramo, además de una acequia que viene transversal a este y cruza dicho vial de derecha a izquierda, acercándose a la escultura para desembocar el agua en las inmediaciones del estanque.

Estado actual de conservación y exhibición.

El estado de conservación de la pieza a fecha de la investigación es bueno. No obstante puede verse el deterioro en el material de hierro causado por los agentes climáticos, sobre todo por la humedad ambiental y la procedente del suelo que ha causado pérdida de masa en la base de los pilares a causa de la corrosión. Para evitar este proceso se ha realizado intervenciones de limpieza de las zonas afectadas, para posteriormente pintarlas con un producto que previniera el proceso de corrosión.

Otro de los agentes que han contribuido al cambio en el aspecto original de la pieza son los grafitis con aerosoles y rotuladores tipo “Posca” que se realizan repetidamente en los pilares en la zona baja hasta una altura proporcional a la humana. Las medidas de restauración y conservación tomadas al respecto ha sido cubrir las pintadas con el esmalte que se aplica para prevenir la corrosión. Esto deja como resultado un cambio cromático visible entre la parte tratada y el resto de la pieza.

Respecto a sus condiciones de exhibición, la obra dispone de ningún cartel informativo y la iluminación es la ambiental.



En la imagen se aprecia el cambio de color más verdoso a consecuencia de la pintura dada para proteger el material de la corrosión y tapar los grafitis.



La fonteta de la veritat de Artur Heras conocida popularmente como Pinocho, 1987. Jardín del Turia tramo II.

11.2 *La fonteta de la veritat*, 1987.

Entre dos parques infantiles ubicados en las inmediaciones de la Plaza Porticada se encuentra la escultura-fuente titulada *La fonteta de la veritat*¹⁹⁰. Realizada en 1989, es la segunda obra de Artur Heras que acoge el tramo II del Jardín del Turia. Tiene función de bebedero y es conocida popularmente con el nombre de *Pinocho*.

Actualmente, esta pieza se encuentra en una zona de recreo para niños junto al corredor central que atraviesa la Plaza Porticada, a pesar de estar inicialmente ubicada cerca de la *Casa del Agua* sobre un montículo de césped. No se ha podido averiguar la razón por la cual se decidió cambiar su ubicación, ni tampoco se ha encontrado documento gráfico alguno de su primitiva

190. Los datos referidos a la escultura *La fonteta de la veritat* han sido extraídos de la información facilitada por Artur Heras para la investigación. Dichos documentos se componen de la memoria de las esculturas que presentó en su día el artista al colectivo Vetges Tu, una entrevista realizada para la investigación, así como varios documentos gráficos.

localización. El hecho de que la fuente estuviera colocada sobre un lugar elevado, le daba mayor visibilidad y por lo tanto una mayor presencia en el lugar. Por el contrario, el emplazamiento que tiene hoy en día la fuente, hace que esta pase desapercibida en el entorno y se vea como un elemento decorativo con función de bebedero dentro del parque de juegos.

Descripción de la obra.

Según el propio autor, el diseño de la *Fonteta de la veritat*, está concebido para beber, especialmente los niños. En la memoria del proyecto consta que la fuente está inspirada en el popular muñeco del cuento de Carlo Collodi y especialmente, en el tema del agrandamiento de nariz a causa de las mentiras que el personaje dice. De ahí, que el diminutivo en su título original trate de aproximar la obra al juego de contrarios que supone beber a través de un elemento que crece cada vez que no se dice la verdad. Aun así, ya es bastante singular por sí mismo el hecho de tomar agua por una nariz que hace función de caño.

Es una pieza sencilla de metal, formada por un cuerpo cilíndrico y una cabeza esférica de hierro fundido. La altura total de la pieza es de 1,42 m. Los rasgos humanos expresados vienen dados por los dos orificios alargados en posición vertical que representan los ojos, una hendidura curva que viene a ser una boca sonriente y una larga y fina nariz cónica de 10 cm que es el elemento portador del agua que cae directamente a una trampilla situada a sus pies. Originalmente, sobre la cabeza esférica tenía un cono a modo de gorro, y que es otro de los rasgos más característicos del personaje de títere. En la actualidad carece de dicho elemento, posiblemente a causa del deterioro del material o a un acto vandálico. No sabemos cuándo desapareció el sombrero, pero como muestran estas imágenes de mayo de 2012, la pieza todavía disponía de dicho elemento. Su llamativo color rojo brillante es otro de los aspectos más llamativos de esta pieza y que subraya su aspecto lúdico.

Como apunte informativo, en el año 1992, tres años más tarde de la colocación de la *Fonteta de la veritat* en los Jardines del Turia, Artur Heras realizó un grupo de siete figuras idénticas a esta, bajo



Ubicación de *La fonteta de la veritat* en el tramo II del Jardín del Turia junto al vial central y entre la Plaza Porticada y el puente de Campanar



el título de *No pasarán*. La obra se expuso en la Sala Parpalló y literalmente, había que penetrarla para acceder a la exposición. Otra pieza del artista inspirada en el popular personaje de Pinocho, y que puede verse todavía en Valencia, es la cabeza de grandes dimensiones que se encuentra en la parada de metro Facultats colocada en 1995.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.



Imagen del 'Pinocho' con gorro captada en el Google maps. Fecha de las imágenes 2012.

La escultura-bebadero *Fonteta de la veritat* se ubica en el tramo II del Jardín del Turia, comprendido entre *l'assut de Robella* y el puente de Campanar. Se encuentra en el borde derecho del vial central y dista 27,5 m hacia el este de la Plaza Poticada. Se encuentra entre dos parques infantiles, uno para niños y niñas de 3 a 12 años y otro más pequeño de 2 a 6 años. El primero, al mismo lado del camino que la fuente, dista 10 m de esta y se compone de varios conjuntos modulares donde los usuarios pueden realizar diferentes actividades como deslizarse por sus diversos toboganes, escalar por los trepadores y reunirse en las zonas creadas y habilitadas para ello. La segunda área infantil se ubica a la izquierda del vial y a poco más de 22 m de la escultura-bebadero.



En la actualidad la figura no luce su gorro tan característico. Foto de 2014.

Estado actual de conservación y exhibición.

La escultura-fuente, como se ha comentado en el punto anterior, no tiene actualmente el gorro en forma de cono que caracteriza al personaje en el que se inspira la obra. Respecto al resto, su estado de conservación es bueno a pesar de estar fabricada en metal y estar en contacto directo con el agua. En lo que concierne al estado de la pintura, su aspecto es aceptable y no se han detectado desconches ni agresiones como grafitis o pintadas, ya que durante el tiempo que lleva colocada la *Fonteta de la veritat*, se le han hecho realizado tareas de mantenimiento que han consistido en el repintado de la misma, previniendo de esta forma su corrosión.

191. HUICI, F. (1991). "Naturaleza abismal de Per Kirkeby"
en *El País*. Archivo edición impresa.
<http://elpais.com/diario/1991/10/25/cultura/688345210_850215.html>
[Consulta: 20/10/2014]



Capítulo 12

Per Kirkeby.

A finales de 1989, el Instituto Valenciano de Arte Moderno organizó una exposición del artista danés Per Kirkeby. Gracias a esta muestra, se pudo ver por primera vez en España la actividad artística de unos de los autores europeos más notables de las últimas décadas del siglo XX, quien para el historiador Fernando Huici¹⁹¹ es “una de las personas más rotundas y fascinantes de la actual escena europea”. Su obra despierta un gran interés dentro del panorama artístico internacional, hecho que se constata con exposiciones como la realizada en el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de Huesca durante el verano del 2009 o la retrospectiva que la Tate Modern de Londres organizó en septiembre del mismo año.

Per Kirkeby estudió Geografía en la Universidad de Copenhague, donde adquiere conocimientos y un pensamiento científico con sus estudios en la facultad de geología. Años más tarde, ingresa en la Escuela de Arte Experimental de Copenhague, donde experimenta en diversas disciplinas durante su formación como artista. Su trayectoria durante los años sesenta y setenta recorre las vanguardias europeas, demostrando un perfil creativo muy amplio. Además de su faceta como pintor y escultor, Kirkeby ha escrito poesía y ensayo, ha hecho performance, cine y escenografía, atreviéndose con casi todos los lenguajes posibles. Pero es en la década de los ochenta, cuando el artista se centra su trabajo en los campos de la pintura y la escultura, dándose a conocer internacionalmente su obra y a él, como parte de la generación de neoexpresionistas procedente de Centroeuropa.

El vínculo que tiene Per Kirkeby con la naturaleza es una constante que el artista procura reflejar en su obra. Una estrecha relación que el artista, según Marga Paz “ha sabido utilizarla como instrumento de perspectiva en su particular forma de visión del mundo”¹⁹². El artista es consciente del poder que ejerce el conocimiento cultural que hace de tamiz a la hora de observar la naturaleza y que en cierto modo, no deja de ser una realidad construida. De ahí la importancia que Kirkeby da a la experiencia y que es un factor que el artista plantea en su obra desde dos visiones: una en relación al hombre y naturaleza, que en Kirkeby viene marcada por su condición de geólogo, y la segunda en el proceso donde el artista adecúa la técnica y la materia con la experiencia como único fin. La obra de Kirkeby hace referencia a un cúmulo de recuerdos y percepciones, a situaciones que se manifiestan a través de unas imágenes que van narrando un proceso, algo así como la suma de memorias fragmentarias. (BERNÁRDEZ, 2001, 88). Para Troels Andersen:

Las obras de Per Kirkeby no se abren por completo enseguida, sino que requieren la convivencia durante más tiempo, por tratarse de imágenes de silencio, de profundización y experiencia interior¹⁹³.

Las primeras piezas de ladrillo de Kirkeby aparecen a mediados de la década de los 60 del siglo pasado. Estas se presentan en espacios cerrados, que Isabel Tejada describe como:

...simples apilamientos regulares o alineaciones de ladrillos sobre el suelo –hará lo mismo con rocas extraídas del paisaje, de forma que es fácil establecer la relación que Kirkeby plantea entre las construcciones humanas y las obras de la naturaleza desde su perspectiva de geólogo-.¹⁹⁴

En estas primeras obras, Kirkeby deja ver su interés por las pirámides Mayas que visitó en un viaje a Centroamérica en 1971, donde se reafirma su fascinación por la ruina que resulta esencial en sus arquitecturas de ladrillo, pero que también desarrolla en sus series pictóricas. La primera estructura de ladrillo realizada para un espacio exterior sería *Casa de ladrillo* (1973) en la localidad danesa de Ikast, donde el artista combina los elementos

192.

PAZ, M. (2009). “Per Kirkeby” en *CDAN Centro de Arte y Naturaleza; Fundación Beulas*. Exposiciones: Histórico. Huesca. <<http://www.cdan.es/portfolios/per-kirkeby/>> [Consulta: 20/10/2014]

193.

TUDELILLA, C. *El palpitante de la materia*. El Periódico de Aragón. Sección Arte. Críticas. 16 de julio de 2009.

194.

TEJADA, I. (2006). “Per Kirkeby” en *Instalaciones y nuevos medios en la Colección del IVAM. Espacio, tiempo, espectador*. Valencia: IVAM. Institut Valencià d’Art Modern, D.L. pp 178-181.

observados en las ruinas de los templos mayas con la tradición constructiva danesa de ladrillo. Estos primeros *site specific* fueron efímeros o sin intención de ser piezas permanentes, como la escultura de gran tamaño realizada en ladrillo con forma de edificio cerrado para la *Documenta 7*, y que en 1986 fue demolida a pesar de las protestas internacionales; o la torre de 12 metros de altura construida para *Von hier aus* en Dusseldorf en 1984.

Posteriormente, las siguientes construcciones han pasado a ser arquitecturas de carácter permanente como la obra titulada *Ohne Titel* (1986) en Stuttgart, *Verkehrs-Turm* (1988) en Bremen o *Sin título* en el tramo V de los Jardines del Turia en Valencia. Aunque en España se puede disfrutar de otros dos *sites specific* que Kirkeby, uno en la isla de la Cartuja en Sevilla levantado para la Expo'92 y el segundo en la localidad de Plan en el pirineo oscense, realizado para la exposición monográfica organizada en el CDAN en 2009.

Como escribe Isabel Tejada en referencia a los *site specific* del artista danés, el viandante de las ciudades donde Kirkeby realiza sus esculturas de ladrillo “no puede evitar una sensación de extrañeza al toparse con ellas” (2006, 181). Estas construcciones que en su recorrido recuerdan una casa o parte de un edificio, adquieren su condición de escultura al faltar de las funciones en las que se basa la arquitectura.

El interés de Per Kirkeby muestra por la arquitectura y el ciclo arquitectónico en su obra es según Chus Tudela, porque el artista las considera como:



Imagen de la escultura que Kirkeby realizó para los jardines del Guadalquivir en Sevilla, 1992.

...una de las mayores metáforas de la humanidad, pues aquella encierra no solo la historia natural sino también la biografía personal. Y en este deseo de construirse, de establecer vínculos entre las formas de la arquitectura y de la naturaleza, Kirkeby explora la relación espacial interior-exterior¹⁹⁵.

Esta vinculación entre estas dos extensiones también la analiza Denys Zacharopoulos en su texto *La desesperación de las nebulosas* bajo la metáfora de un viaje en el mundo, desde el punto de vista de “mirar desde un agujero” o “mirar desde una cueva”.

Este viaje visual será expresado de diferentes formas dependiendo del grado de resistencia del objeto que debe ser elaborado y transformado (...) Según nos movemos necesariamente de uno a otro las condiciones del tránsito transforman la realidad material de la obra en el lugar de un acontecimiento: en el lugar de lo insondable. Es en este lugar donde la práctica del trabajo se une a la realidad material de la obra para convertirse en una realidad histórica. De repente la obra –la obra de Kirkeby- aparece indivisible y definida como un ladrillo, incluyendo en su sustancia tanto la tierra como el agua, aire y fuego, e incorporando al mismo tiempo, todas las series de las formas y funciones de las prácticas de “estar ahí” y los logros de la historia (1990, 51).

195. TEJADA, I (2006). “Per Kirkeby” en *Instalaciones y nuevos medios en la Colección del IVAM. Espacio, tiempo, espectador*. IVAM, Valencia, pp 178-181



Sin título.
Per Kirkeby, 1989.
Jardines del Turia tramo V
Fotografía 2005.

12.1 *Sin título*, 1989.

Del 22 de diciembre de 1989 al 18 de febrero de 1990 se presentó en el IVAM Centre del Carme una muestra de pinturas, esculturas y grabados del artista danés Per Kirkeby realizados entre los años 1980 y 1989. Aprovechando la ocasión y siguiendo con la serie de obras *site specific* que Kirkeby va diseminando por los lugares donde expone, desde la dirección del IVAM se decide que Valencia también dispusiera de una de sus esculturas al aire libre. Pero en esta ocasión, el artista expresa a la dirección de la institución valenciana su voluntad de que la escultura tuviera carácter permanente, a diferencia de las anteriores intervenciones, donde la pieza era efímera y solía estar en lugares cerrados y/o cubiertos, según cuenta Vicente Todolí¹⁹⁶, director artístico del Instituto valenciano en aquel entonces y uno de los comisarios de la exposición. El artista estaba cansado de realizar piezas que después de la exposición se desmontaban o demolían, y deseaba que en esta ocasión esta escultura perdurara a la muestra.

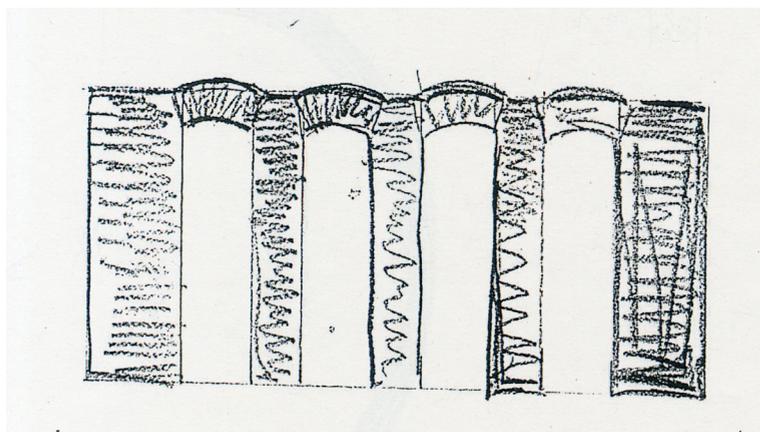
196. Datos extraídos de la entrevista realizada a Vicente Todolí.

Ante la manifestación expresada por Kirkeby, el IVAM junto con el artista buscan un lugar próximo al museo que reuniera las condiciones espaciales para construir la escultura. La ubicación escogida fue el tramo V por ser sector del viejo cauce del Turia más próxima al museo. El artista visitó y observó personalmente las características del entorno antes de realizar los primeros esbozos como nos confirmó el propio Kirkeby a través de su esposa. Por lo que podemos asegurar que este *site specific* fue concebido por el artista expresamente para dicho lugar.

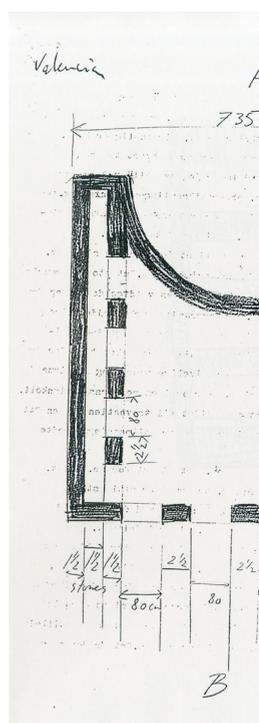
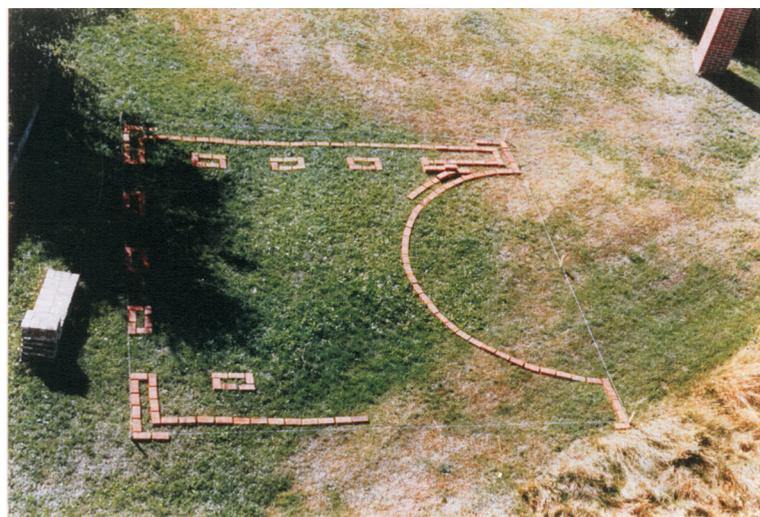
Boceto 1.
Cara frontal de la escultura .

Boceto 2.
Planta de la escultura.
Per Kirkeby, 1989.

Imágenes cedidas por el IVAM para la investigación.



Boceto 1



Boceto 2

Foto:
Disposición de los ladrillos
formando la planta de la
escultura a tamaño real.

Imagen cedida por el IVAM
para la investigación.

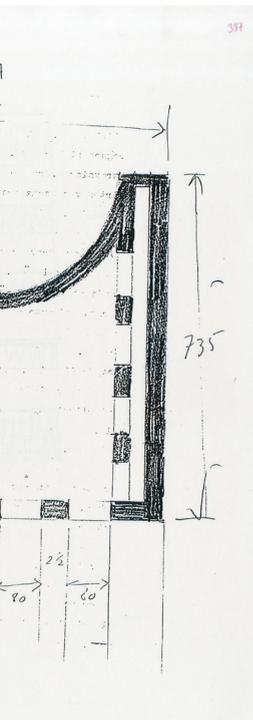
Según Todolí, desde la dirección del IVAM se le advirtió al artista de la posibilidad de que la pieza sufriera agresiones por vandalismo por las particulares características físicas del espacio y la escasa vigilancia del lugar, a lo que Kirkeby contestó que su uso y disfrute, así como su estado de conservación de la pieza refleja en parte los comportamientos de las sociedades donde están enclavadas.

A raíz del emplazamiento elegido para levantar la obra de Kirkeby se especuló en torno a la idea de convertir dicho tramo del viejo cauce en un parque escultórico. Investigando sobre el tema, con el objetivo de conocer más datos sobre las intenciones de tal proyecto, nos encontramos con dos versiones. Por un lado, según afirmaron desde la actual dirección del IVAM, en aquel momento hubo un deseo por parte de los responsables de la Institución de crear un jardín de esculturas en la parte del río más próxima, a imagen de otros museos como el MoMA de Nueva York, el Hirshhorn Museum de Washington D.C. o el Chicago Millennium Park. Además, esta idea de proyecto de parque escultórico se comenta en un artículo del diario Levante-EMV fechado el 7 de noviembre de 1992, donde se puede leer que:

Al principio se estudió la posibilidad de que esta pieza fuese la primera de una serie de obras escultóricas realizadas por artistas contemporáneos, que configurarían el museo de escultura al aire libre. Pero más tarde fue desechada por los desperfectos que las obras podrían sufrir y la necesidad de tener que contar con una vigilancia constante¹⁹⁷.

En cambio, Vicente Todolí afirmó para la entrevista que jamás existió la idea de crear un parque escultórico al aire libre durante el tiempo que estuvo trabajando en el IVAM y añade, que siempre se ha manifestado en contra de este tipo de espacios porque terminan convirtiéndose en bosques escultóricos con algo de verde.

Antes de la materialización de la obra, el artista realizó una serie de dibujos a modo de planos y una maqueta en barro que terminó vaciándose en bronce, *Modell für Valencia*, y que se encuentra en los fondos de la Colección del IVAM. La escultura final de ladrillo presenta algunas modificaciones respecto del modelo en bronce y que conciernen al número de arcos de cada una de



197. SEGUÍ, J. R. (1992)
La escultura que hizo Per Kirkeby en el cauce del río para el IVAM se utiliza como basurero. Artículo publicado el sábado, 7 de noviembre de 1992 en el *Levante*, p 68.



Fotografías de la escultura de Kirkeby recién inaugurada en 1989. Imágenes cedidas por el IVAM para la investigación.

las tres arcadas de las que dispone, teniendo la maqueta menos arcos. No se ha podido averiguar el por qué de esta modificación, pero probablemente sea, además de una cuestión de escalas, la cualidad que para Kirkeby tienen las maquetas de ser concebidas como objeto escultórico propio. Este razonamiento lo podemos corroborar con las afirmaciones que Chus Tudelilla hace sobre estos modelos en bronce al escribir que:

...no son maquetas previas a las esculturas construidas en ladrillo, ni siquiera a aquellas que aluden a lugares concretos en los que el artista ha intervenido. Son estudios, notas que como sus escritos indagan en las ideas que provocan la palpitación de la materia¹⁹⁸.

Otra diferencia de los modelos en bronce son sus superficies rodinianas que conservan el tratamiento táctil que ha dado forma al objeto, donde prevalece la insinuación a la concreción de los volúmenes y que contrasta con la obra realizada en ladrillo que se caracteriza por su robustez, claridad y limpieza de los planos.

198. TUDELLILLA, C.
El palpitar de la materia.
Artículo publicado
el 16 de julio de 2009
en *El Periódico de Aragón*.



Maqueta preparatoria realizada por Per Kirkeby. Colección del IVAM.

Descripción de la obra.

La obra de planta cuadrada tiene unas medidas de 3 x 7,36 x 7,36 m y está construida con 15.000 ladrillos manufacturados de 55 x 108 x 228 mm que se proveyeron de la empresa Pavimentos de barro Arlandis de Oliva en Valencia. Los ladrillos están colocados del modo aparejo a soga y los muros tienen el grosor de un ladrillo y medio.

Dos de las caras paralelas son lisas y rectas, mientras que una de las otras es un muro curvo semicircular a modo de ábside invertido y el otro opuesto es abierto y está formado por cuatro arcos que dan acceso al interior. La obra es un espacio simétrico respecto al eje que une perpendicularmente los dos pretilos del cauce.

El lado abierto que da acceso al interior de la arquitectura queda enfrente al pretil derecho del cauce. Cuando se accede a su interior completamente descubierto por la parte de arriba, el espacio nos evoca el claustro de un monasterio. De frente nos encontramos con la convexidad del muro curvo, mientras que en el lateral izquierdo y derecho hay otras dos arcadas idénticas a la de acceso. El espacio existente entre los arcos y el muro es un pasillo.

La base rectangular de las columnas de los arcos es de dos ladrillos y medio de ancho por uno y medio de grueso. Los arcos, con una luz de 80 cm, tienen una forma escarzonada y están contruidos con los mismos ladrillos en posición vertical, haciendo función de dovelas.

Para la ejecución de la obra, el artista contó con dos obreros de su propio taller que vinieron desde Dinamarca, además de otros operarios de la empresa contratada por el IVAM para proveer los materiales necesarios. Las obras de construcción de la escultura comenzaron el 12 de noviembre y tardaron en realizarse 15 días, concluyendo el 27 del mismo mes. La presentación se realizó el día de la inauguración de la exposición, un 22 de diciembre de 1989.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura-arquitectura *Sin título* se halla en el tramo V del Jardín del Turia que está comprendido entre el puente de Campanar y el Puente de San José. La obra se ubica en la zona recayente al Centre Julio González del IVAM junto al pretil derecho del que dista 20 m, dentro de un área ajardinada con césped delimitada por los carriles que recorren el parque. La escultura de planta cuadrangular está orientada ortogonalmente respecto al sentido del cauce y la cara abierta por la que se accede a su interior está enfrentada al pretil derecho.

La escultura se encuentra encajada entre diversos elementos que procedemos a describir. Al poniente de la pieza se alza el puente de las Artes que da la sensación de estar prácticamente encima de esta ya que dista entre 2 y 3 m y al levante pasa un camino peatonal a 6 m. Frente a la entrada de la escultura se halla un transformador eléctrico y un contenedor de basuras a 5 m y a continuación el carril bici que recorre el cauce junto al pretil. Por el anverso de la pieza, a menos de un metro de distancia pasa la nueva pista de running y a continuación de esta, el carril central que atraviesa longitudinalmente el parque.

Cabe destacar que todos los elementos que rodean la pieza han sido construidos o colocados posteriormente a la instalación de la escultura. Como veremos y analizaremos más adelante en este mismo capítulo, a la obra se le estimó un área afectada de 40 x 40 m de lado destinados como único fin a la ubicación de la escultura y que se entendía son estéticamente muy recomendables para su observación como objeto artístico de gran valor.



Ubicación de la escultura-arquitectura de Per Kirkeby en el tramo II del Jardín del Turia junto al puente de las Artes y recayente al pretil derecho del cauce.

La visita de Kirkeby a las ruinas del entorno de la sierra Foradada.

Durante la estancia de Per Kirkeby en Valencia para preparar la exposición, visitó la fábrica de ladrillos manufacturados con los que construir la escultura, la cual fue buscada por el IVAM. La empresa cerámica se encuentra en Oliva (Valencia) y este no fue el único lugar que visitó Kirkeby en su desplazamiento al sur de la provincia. El viaje lo hizo acompañado de Vicente Todolí, comisario de la exposición y natural de Palmera, un pueblo vecino a Oliva y por lo tanto conocedor de la comarca de la Safor y alrededores. Todolí sabe de la formación como geólogo del artista y su pasión por las ruinas, por lo que decide llevarlo a visitar La Vall de Gallinera, un municipio al norte de la provincia de Alicante a escasos 25 kilómetros de Oliva. Ubicado en la comarca de la Marina alta, La Vall de Gallinera está formado por ocho núcleos de población entre valles y montañas desafiantes que configuran una orografía tortuosa con parajes rocosos. Por su alto valor estratégico, durante la ocupación musulmana estas tierras estuvieron bien defendidas por inexpugnables castillos, cuyas ruinas aún pueden admirarse y que Kirkeby visitó de la mano de Todolí.

Uno de los lugares más emblemáticos y posiblemente, el elemento paisajístico más representativo de La Vall de Gallinera es la *Penya Foradà*, una roca horadada situada en medio de la sierra del mismo nombre. En este lugar acontece un fenómeno astronómico singular que se produce dos veces al año y consiste en una alineación solar. Concretamente el día 4 de octubre –onomástica de San Francisco de Asís- y el 9 de marzo –día de Santa Francisca Romana-, la luz del sol pasa a través del agujero de *La Foradà* e ilumina los restos de un antiguo convento franciscano del siglo XVII en la población de Benitaia. Se sabe que este fenómeno astronómico determinó la construcción del antiguo convento en ese punto exacto en el año 1611. En la actualidad solo quedan unos restos de este edificio y a pesar de que fueron restaurados hace una década, el artista danés tuvo la ocasión de conocer estas ruinas personalmente en su visita a aquel lugar.

Un estudio del doctor José Lull realizado en el año 2006 ha

demostrado científicamente este fenómeno, aunque la tradición oral ha mantenido viva la leyenda que decía, que una vez al año los rayos de sol atravesaban la oscuridad e iluminaban el convento. A pesar de que Per Kirkeby estuvo en este lugar en 1989, sabemos que la leyenda la conoció a través de Todolí.

Uno de los documentos antiguos analizados por Lull se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, sección Osuna, legado 735/2-29. Uno de los fragmentos del texto dice:

El sitio donde está el convento, es en la ladera, y falda de un monte el qual en invierno, interpuesta su mucha altura, le impide el sol, que apenas debe de gozar tres horas, pero es de notar una cosa, que no parece carezer de motivo piadoso, y es, que el dia quatro de octubre (que es el de la fiesta de N.P. San Francisco) entrando el sol por una peña que está horadada, hiere directamente en nuestro convento, y con su luz, y resplandor le alegra, como que no han podido sufrir sus rayos, que en tan festivo dia, se le oponga el monte, y assi le penetran, y le taladran.¹⁹⁹

Otro documento que describe este fenómeno es el escrito por el capellán de Benissivà, Vicente Castañeda y Alcover en su libro *Relaciones geográficas, topográficas e históricas del Reino de Valencia*, escrito en 1777 y que se puede leer:

Subiendo hacia lo empinado del monte, por la parte de Mediodía, está situado Benitaya, lugar de veinte i cuatro casas, sobre un alto terreno, mira hacia el Oriente i continuado en subir está un convento de religiosos y a lo más empinado y alto del monte, ai un peñón elevadísimo, que estando ahugerado por el medio descompasadamente, pasa el Sol por dentro, día de San Francisco y da en el Convento.

Sabemos gracias a Vicente Todolí que Kirkeby quedó maravillado por aquel lugar y sus ruinas. Sin embargo, no existe documento alguno, ni escrito ni gráfico que recoja el hecho de que la visita de Per Kirkeby a este paraje de la Marina Alta influenciara al artista de alguna manera cuando proyectó la obra de ladrillo para el viejo cauce del río. Aun así, preguntado al artista cuáles

199. Datos extraídos de *Conec*, portal divulgador de Ciencia e Investigación. Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana y Universitat de València. <<http://www.conec.es/va/2013/09/la-forad%C3%A0-y-el-sol-de-los-franciscanos/>> [Consulta: 1/03/2014]

200. Cita extraída del texto escrito por su mujer Marie Anne en respuesta al cuestionario enviado al artista para esta investigación.

fueron las fuentes de inspiración en las que reparó a la hora de materializar la obra, o si tuvo en cuenta las características y funciones del lugar donde se colocaría la escultura, e incluso si su formación como geólogo fue un factor que tuvo en cuenta, la respuesta del artista a través de su mujer fue que “Per no suele hablar sobre qué está pensando cuando crea, ya que si explicara esto, no dejaría opción al espectador para que experimente por sí mismo”²⁰⁰.

Se han observado varias fotografías de las ruinas de los castillos, poblados árabes y del convento franciscano del entorno de la Sierra Foradà que según Todolí visitó junto a Kirkeby. En ellas encontramos ciertas coincidencias a nivel formal y en la disposición y colocación de los materiales constructivos, a pesar

Imágenes del entorno de la sierra de la Foradada.

Foto 1: Ruinas del poblado morisco de L'Atzúvieta en la Vall d'Alcalà.
<<http://www.auntirpedra.com/2010/12/els-despoblats-moriscs-de-la-vall-d.html>>
[Consulta: 10/11/2014]



Foto 1

Foto 2: Maqueta de Kirkeby para la escultura del viejo cauce del río.



Foto 2

Foto 3: Ruinas del poblado morisco de La Queirola en la Vall d'Alcalà.
<<http://elspoblesvalenciansabandonats.blogspot.com.es/2009/11/els-despoblats-moriscos-de-capaimona-i.html>>
[Consulta: 10/11/2014]



Foto 3

Foto 4: Arcada de la entrada al interior de la obra de Kirkeby.



Foto 4

Foto 5: Castillo de Forná en Adsubia, La Vall de Gallinera, visto desde la colina contigua al mismo.
<<http://blog.valterra.org/visitas-guiadas-al-castillo-de-forna/>>
[Consulta: 10/11/2014]



Foto 5

Foto 6: Vista de la obra de Kirkeby desde el paseo de la Petxina.



Foto 6

de que las ruinas son de mampostería en piedra y la escultura de Kirkeby de ladrillo.

Cuando comentábamos anteriormente la obra artística de Per Kirkeby, Zacharopoulos afirmaba que “sus imágenes se refieren a objetos definidos, situaciones, recuerdos y percepciones” (1990, 51), manifestados a través de un proceso relatado, algo así como la suma de memorias fragmentarias. No sabemos hasta qué punto estuvieron presentes las experiencias del artista en la materialización de este espacio arquitectónico, ni tampoco es objetivo de esta investigación determinarlo. Pero sí es un hecho constatable que Kirkeby visitó el viejo cauce del río Turia y así como algunas comarcas del sur de Valencia y norte de Alicante, donde conoció in situ su geografía, parte de su historia y cultura narradas a través de antiguas arquitecturas y la tradición oral. Quizá, *Sin título* sea el relato donde coexisten partes de aquellas memorias fragmentadas construidas por las situaciones, los recuerdos y las percepciones vividas por el artista en su visita a Valencia, presentándonos, una vez más, su particular forma de sentir y vivir el mundo. No obstante, dejemos la posibilidad a la voluntad del artista para que sea el espectador aquel que siga experimentando por sí mismo.

Relación de acontecimientos y otras referencias.

Ante la propuesta del Institut Valencià d'Art Modern de instalar de forma permanente la escultura de Kirkeby en la zona del antiguo lecho del Turia más próxima a su sede Centre Julio González, a principios de octubre de 1989 la dirección solicitó por escrito al Ayuntamiento la autorización para construir e instalar dicha obra al tratarse de terrenos de titularidad municipal. En la carta que la directora gerente del museo Carmen Alborch envía a la entonces alcaldesa de Valencia Clementina Ródenas, se expone que con motivo de la exposición temporal del artista danés, este se desplazará a nuestra ciudad y durante su estancia, el IVAM ha previsto que realice “una escultura al aire libre que perdure a la

201. Expediente 194/89 del Servicio de Patrimonio. Asunto: *Autorización al IVAM para la instalación con carácter definitivo de una escultura en el tramo IV del Jardín del Turia.*

exposición y acreciente la colección permanente de obras de arte propiedad de la institución”. Además, se pone también el acento en la instalación de la obra en las proximidades del museo, de ahí que se elija el tramo IV del viejo cauce del río Turia.²⁰¹

Según reza en el documento, la escultura será propiedad del IVAM y está valorada en 8 millones de pesetas—algo más de 48.000 €- y la superficie total afectada será de 40 x 40 m. Con la carta se adjunta un croquis de la planta y alzado de la escultura, fotografía de la maqueta y planta de la obra, además de imágenes de esculturas realizadas por el autor e instaladas al aire libre en otras ciudades europeas, en concreto Z.t. door, que Kirkeby realizó en 1987 para el Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam.

La solicitud del IVAM genera en el Ayuntamiento de Valencia el expediente nº 194/89 del Servicio de Patrimonio, donde se van a recoger todos los documentos que los diferentes servicios competentes del Ayuntamiento realizan, informando muy favorablemente sobre el proyecto. Destaca el informe con fecha 3 de noviembre de 1989, donde el jefe de la Sección de Museos y Monumentos escribe e informa que:

La erección de dicha escultura en el señalado lugar significaría una presencia de apreciable valor estético. A lo que añade más adelante que es válido a este respecto cualquier estilo o lenguaje artístico, con tal de que la materia sea perdurable dada su exposición permanente a la intemperie y su calidad estética probada (por exigirlo inclusive la calificación monumental de los puentes y pretilos del viejo cauce del Turia, a los efectos de la Ley del Patrimonio histórico español), circunstancias una y otra que concurren, a juzgar por los datos facilitados en el escrito que motiva este informe.²⁰²

202. *Idem*

203. *Resolución nº 1893-H.* Unidad administrativa Servicio de Patrimonio, sección inves. regulac. y recup. Registro de actas de Alcaldía. Resoluciones de Hacienda, 1990-Febrero. Signatura RA-314. Archivo municipal de Valencia. Palacio de Cervelló.

Finalmente, por resolución de alcaldía delegada de Hacienda nº 1893-H del 14 de febrero de 1990, el Consistorio da autorización al IVAM para la construcción e instalación de la escultura, que queda sujeta a las siguientes condiciones²⁰³:

1. A que acredite su representación el peticionario.
2. Los gastos originados a causa de cualquier desperfecto

que ocasionase la instalación de la escultura, será de cuenta de los autorizados.

3. Salvo en el espacio destinado a la ubicación no se podrá realizar obra en los terrenos.
4. Los terrenos de paso y de ubicación deberán quedar, al finalizar la instalación en perfecto estado de limpieza, seguridad e higiene.
5. El terreno solo podrá ser usado para el fin que ha sido autorizado.

Al tiempo que la solicitud del Ayuntamiento sigue su curso y unos días antes de comenzar la construcción de la obra en el viejo cauce, el 2 de noviembre de 1989 se firma el contrato entre la Galerie Michael Werner que detenta la representación del artista Per Kirkeby y la Dirección del IVAM, donde se especifica entre otras cláusulas que el museo tiene todos los derechos de reproducción y distribución del material fotográfico relacionado con la obra descrita para fines públicos y exposiciones. La obra fue subvencionada por Hidroeléctrica²⁰⁴.

Pasados tres años de su inauguración, en noviembre de 1992, Carmen Alborch se dirige por carta al jefe de sección de Proyectos de jardinería, quien en su día coordinó la autorización para la construcción e instalación de la obra de Kirkeby, interesándose por saber a quién dirigirse para que procedieran a limpiar la escultura ante la información publicada en el diario Levante días antes. El titular del periódico decía que “la escultura de Kirkeby en el jardín del Turia sirve de retrete”, a lo que añadía que se ha convertido en un nido de inmundicia y que está siendo utilizada por los ciudadanos como basurero²⁰⁵.

Este, no va a ser más que el principio de un largo litigio que mantienen el IVAM y el Ayuntamiento de Valencia por dirimir quién es el responsable de la limpieza, conservación y restauración de la obra. En un intento de esclarecer esta controversia, se ha investigado todos los documentos generados por ambas instituciones referidos a esta obra y se ha preguntado a todas las partes y personal implicado, tanto en el momento de la instalación de la escultura como en años posteriores. Todas

204. GARNERÍA, J.
Una década prodigiosa.
Artículo publicado el 22 de diciembre de 1989 en el *Levante-EMV*, p 71.

205.
SEGÚ, J.R.
La escultura que hizo Per Kirkeby en el cauce del río para el IVAM se utiliza como basurero.
Portada y artículo publicado el 7 de noviembre de 1992 en el *Levante-EMV*, p 68.

206. Véase *Cubo y Rosario*: relación de acontecimientos y otras referencias; pp 402.

las informaciones apuntan a que no existe un convenio o acuerdo de colaboración entre el IVAM y el Ayuntamiento que ponga negro sobre blanco un pliego de condiciones que determine entre otros asuntos, quienes son los responsables de su limpieza, conservación, restauración y exhibición. En cambio, este tipo de documento sí existe para las esculturas de Gerardo Rueda que también pertenecen al IVAM y están colocadas igualmente en el interior del viejo cauce del río, concretamente en el tramo VII frente al Museo San Pío V. En dicho documento²⁰⁶ se determina en qué institución recae la responsabilidad del mantenimiento, conservación y exhibición de las obras, así como los modos de proceder ante dichas intervenciones y a quién corresponde sufragar los gastos generados según el trabajo realizado. Atendiendo a estas cláusulas, si la escultura de Kirkeby tuviera también un acuerdo de colaboración de las mismas características, posiblemente su estado de conservación y exhibición no sería tan precario como el que ha tenido y sigue teniendo hasta nuestros días.

Otros documentos oficiales donde se ejemplariza muy bien esta disputa entre ambas instituciones son en los Dictámenes de la Comisión informativa de Cultura y Educación que se detallan a continuación.

207. Este documento se puede consultar en el Archivo histórico municipal en el Palacio Cervelló.

El primer Dictamen nº 13 de la Comisión informativa de Cultura y Educación²⁰⁷, con fecha 9 de diciembre de 1998, recoge la moción presentada por el Grupo Socialista que dice literalmente:

El IVAM ha reclamado en multitud de ocasiones al Ayuntamiento una protección especial, vigilancia y limpieza de la escultura de Kirkeby situada en el cauce del Turia. La escultura se encuentra actualmente en un pésimo estado de conservación: pintadas, desperdicios, una pared destruida, incluso ha servido de almacén de materiales durante la construcción del puente de las Artes.

El área de Parques y Jardines declaró incompetente y señaló como responsable a la Delegación de Cultura. Reconocida pues la competencia creemos necesario resolver esta lamentable situación, tan triste y embarazosa para nuestra ciudad.

Desde dicho grupo municipal se propone que se proceda a la restauración bajo la supervisión de los técnicos municipales considerando el espíritu original de la obra. Además, plantea

que se limpie asiduamente y que el IVAM se involucre en dichas medidas. A lo que el Ayuntamiento admite la conveniencia de las propuestas para dar solución al estado de la construcción y que está ya trabajando en ello, si bien añade que algunas de las personas que pasan por el lugar “hacen demostraciones de su grado de incultura en no respetar esta escultura”.

Cabría destacar la matización que hace el grupo Esquerra Unida - Els Verds al denunciar que posiblemente ese comportamiento ciudadano, se debiera en parte a la falta de información que existe en torno a esta escultura por la inexistencia de un cartel que indique que se trata de una obra de arte, su autor y época.

Un año más tarde, el Grupo municipal socialista vuelve a denunciar que la situación de la escultura que continúa siendo la misma al no realizarse las actuaciones tratadas en la última comisión. Dicha delación viene recogida en el segundo Dictamen, el nº 7 de la Comisión informativa de Cultura y Educación²⁰⁸ del 24 de noviembre de 1999, donde se vuelve a reclamar las mismas actuaciones y propuestas. Sin embargo, a diferencia de la anterior respuesta que se da desde la Comisión informativa de Cultura, esta vez responde de forma reaccionaria y evasiva alegando que la citada escultura no figura dentro del listado de Bienes municipales y que sigue perteneciendo al IVAM, por lo tanto es a quien corresponde mantenerla en buenas condiciones. Por ello, acuerda comunicar a la institución museística la preocupación de la Comisión por el estado en que se encuentra la escultura para que proceda a su adecuación. No obstante, el Ayuntamiento sí procederá a la limpieza del entorno, instando a la Escuela de jardinería para que obre a ello.

208. *idem*

No obstante, cabría apuntar que en susodicho dictamen, la Concejala de Cultura da cuenta de la resolución de alcaldía nº 1193 de fecha 21 de febrero de 1990, que se transcribe literalmente y que se supone es la autorización que en su día dio el Ayuntamiento al IVAM para instalar con carácter definitivo de la escultura de Kirkeby. Pero dicha resolución no corresponde al texto escrito, ni siquiera hace referencia al tema de la escultura de Kirkeby. La explicación se encuentra en que hay dos errores a la hora de transcribir los datos, uno es el número de resolución de alcaldía que es el 1893-H y no el 1193, y el otro la fecha, que corresponde a 14 de febrero de 1990.

Publicaciones en prensa.

Durante los 25 años que lleva instalada la escultura de Per Kirkeby en el Jardín del Turia son varias las veces que los medios de comunicación, sobre todo en la prensa escrita, se han hecho eco tanto de la construcción de la obra como de su estado de conservación.

La primera información encontrada en la prensa está publicada por el periódico Levante-EMV el 22 de diciembre de 1989, el mismo día de la inauguración de la exposición de Kirkeby. El artículo escrito por José Garnería, destaca lo ambicioso del evento y anuncia la realización de la escultura-instalación en el viejo cauce del río Turia. Además, el crítico de arte remarca el interés de la muestra, sobre todo por el hecho de ser un artista importante de la década de los sesenta apenas conocido en España.²⁰⁹

209. GARNERÍA, J. (1989).
"Una década prodigiosa"
en *Levante-EMV*.
22 de diciembre de 1989,
Valencia, p 71.

La segunda cita periodística es la mencionada anteriormente y publicada también en el diario Levante-EMV con fecha 7 de noviembre de 1992. Bajo el título del reportaje "La escultura que hizo Per Kirkeby en el cauce del río para el IVAM se utiliza como basurero", se denuncia el total estado de abandono que presenta con sus paredes cubiertas de pintadas y grafitis y en su interior se amontonan excrementos y desperdicios. Después de hacer una detallada descripción de la imagen que muestra, se recogen unas declaraciones por parte del IVAM realizadas por Vicente Todolí, entonces director artístico de esta institución, donde afirma que su estado se debe a una cuestión cívica y que hasta el momento, esta institución no se había ocupado de su limpieza interior ni había hablado de ello con el Consistorio municipal. En cambio el Ayuntamiento declina hacer cualquier declaración al respecto para este reportaje.²¹⁰

210. SEGÚI, J. R.
La escultura que hizo Per Kirkeby en el cauce del río para el IVAM se utiliza como basurero.
Portada y artículo publicado el 7 de noviembre de 1992 en el *Levante-EMV*, p 68.

Esta vez sería una fotografía publicada el 30 de octubre de 1997 en el Levante-EMV la que ilustra el uso de la escultura como almacén de materiales durante la construcción del puente de les Arts. La imagen evidencia por una parte la falta de respeto de la empresa constructora del puente y por otra, el menosprecio que tiene el Ayuntamiento ante esta obra de arte, al ser el responsable de supervisar y velar por el buen uso del espacio

público y los elementos que en el mismo se encuentran durante el periodo de las obras del puente.²¹¹

211. *Levante-EMV*.
Valencia, 30 de octubre
de 1997, p 69.

Mas referencias que denuncian el estado de conservación de la escultura las volvemos a encontrarlas en el Levante-EMV durante los meses de noviembre y diciembre de 1998. Concretamente, el día 9 de se publica un reportaje que tiene por título “Destrozan la obra de Kirkeby” y comenta el estado de degradación que sufre la construcción ubicada junto al recién inaugurado puente de las Artes. El periodista que firma el reportaje, J. R. Seguí, escribe que “es difícil comprender cómo se mantiene en pie” la escultura después de todo el vandalismo que sufre, su abandono y el uso que tuvo como depósito de materiales de obra durante la construcción del puente de las Artes. Incluso afirma que “todo hacía prever que el Ayuntamiento optaría por su destrucción para que no afectara a ‘la estética’ del propio puente”. Acaba el reportaje, haciendo una reflexión sobre la promoción de iniciativas artísticas y culturales desde las diferentes instituciones, calificando estos proyectos como “ambiciosos y caros” y que pueden terminar como la escultura de Kirkeby, “convertidos en un sonrojo cultural”.²¹²

212. SEGUÍ, J. R. (1998).
“Destrozan la obra de
Kirkeby” en *Levante-EMV*.
Valencia, 9 de noviembre
de 1998, portada, p 2 y 50.

En la edición del día siguiente, el mismo periódico se hace eco del anuncio en el que el IVAM, basándose en un informe sobre el estado actual de la escultura que recoge os mismos daños que denunciaba el Levante-EMV, procederá a su restauración con los mismos ladrillos que el artista danés utilizó en su construcción. No obstante, el museo pide al Ayuntamiento que se responsabilice de su cuidado, alegando como siempre su ubicación en suelo municipal

El 11 de diciembre de 2011, se publica en elperiodic.com la denuncia que desde el grupo parlamentario municipal Compromís se hace sobre el deterioro que presentan las esculturas cedidas por el IVAM en el viejo cauce del Turia. Según afirma la concejala de este grupo, la obra de Kirkeby no es la primera vez que sufre el deterioro, “pero ahora es más preocupante, ya que la parte delantera presenta una grieta y el Ayuntamiento ha vallado la entrada para que no pase nadie”.²¹³

213.
<http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/149751_compromis-denuncia-deterioro-esculturas-cedidas-ivam-viejo-cauce-turia.html>
[Consulta: 28/06/2014].

En un artículo de opinión publicado en El País el 30 de noviembre

de 2013 escrito por Artur Heras titulado *Arte público y manejos*, el artista polemiza sobre el estado de conservación y exhibición de algunas esculturas públicas en la ciudad de Valencia, y reflexiona acerca de los cambios de ubicación de algunas de ellas y qué artimañas se tejieron para justificarlos. Heras deja para el final de su recorrido el caso de la escultura de Kirkeby donde se refiere a esta como “la vergüenza” e ironiza que “nadie se planteara la conveniencia de reubicarla” cuando se construyó el puente de las Artes.²¹⁴

214. HERAS, A. (2013)
 “Arte público y manejos”
 en el Periódico *El País*.
 Valencia, 30/11/2013.
 <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/30/valencia/1385845342_313413.html>
 [Consulta: 5/12/2013]

En un reportaje de Isabel Domingo que realiza para Las Provincias publicado el 3 de febrero de 2014 con el título *Luces y sombras de un cauce verde*, la periodista hace un recorrido descriptivo del Jardín del Turia donde va narrando al lector el deterioro que presenta este itinerario y que es desigual según los tramos, haciéndose menos visible conforme nos acercamos a la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Cuando el recorrido llega a la zona donde se encuentra la escultura de Kirkeby, la periodista escribe:

215. DOMINGO, I. (2014)
 “Luces y sombras de un cauce verde” en *lasprovincias.es*. Valencia, 3 de febrero de 2014.
 <<http://www.lasprovincias.es/v/20140203/valencia/luces-sombras-cauce-verde-20140203.html>>
 [consulta: 18/10/2014]

Poco antes del campo de rugby, los viandantes se encontrarán con una construcción de ladrillo caravista rodeada de malla metálica y vallas municipales. Su interior, repleto de basura. No, no son restos de un equipamiento en desuso. En realidad es una pieza de arte (...).²¹⁵

Informes de restauración y conservación. Intervenciones.

Durante el tiempo que la obra *Sin título* de Per Kirkeby lleva construida en los Jardines del Turia se han llevado a cabo varios trabajos de conservación y restauración. Hemos podido consultar para la investigación dos informes realizados desde el Departamento de Restauración del IVAM, y que a continuación procedemos a detallar.

El 21 de octubre de 1998, cuando la escultura lleva instalada casi una década, la Jefa de Departamento de Restauración del IVAM realiza un informe sobre el estado de conservación y propuesta de intervención. Según el documento la obra presenta un cambio generalizado de su aspecto externo producido por dos factores dañinos. Uno son los diferentes agentes climáticos, fundamentalmente humedad por capilaridad ya que el suelo circundante se encuentra totalmente anegado, así como de la suciedad ambiental. El segundo agente agresivo viene causado por los actos vandálicos que se han cometido sobre la escultura, como los grafitis que se extienden por toda la superficie, además de faltas de soporte y agrietamientos en este provocados por uno o varios impactos de consideración.

La propuesta de actuación se centra en reponer las partes faltantes con materiales idénticos a los utilizados en origen, además de eliminar los elementos añadidos con un sistema de limpieza que resulte lo menos agresivo posible. Para ello, en el informe se aconseja que los trabajos sean realizados por una empresa de rehabilitación de fachadas. Además, se advierte sobre los problemas de manchas de humedad que presenta la obra sobre los muros, y que vienen dados por la cercanía de una toma de agua que forma parte del sistema del parque y que mantiene el terreno encharcado, dificultando asimismo el acceso del público a la escultura.

En la conclusión de dicho informe, desde la dirección del Departamento de Restauración se dan dos indicaciones con la intención solucionar los problemas que presenta la escultura. El primero consiste en planificar con una empresa de limpieza un programa de mantenimiento periódico, una vez restaurada la obra. El segundo, más radical pero posiblemente más eficaz, sugiere instalar la escultura en un lugar más seguro que su actual ubicación y la nula vigilancia existente.

En los meses siguientes al informe, se procedió a la restauración de la escultura reponiendo los ladrillos que faltaban así como los que presentaban un aspecto deteriorado. Para ello adquieren 150 ladrillos de las mismas características a los empleados para su construcción a la misma empresa que los proveyó en su día.



Un año después del informe del Departamento de Restauración del IVAM, en otro informe fechado el 22 de diciembre de 1999, el administrador del museo da fe de que los servicios del Ayuntamiento han limpiado el interior de la escultura y han retirado dos vallas metálicas que protegían el acceso a la misma. El mismo informe indica que siguen permaneciendo los grafitis sobre sus muros, por lo que se extrae que desde el IVAM se instó al Ayuntamiento a que procediese a su borrado y limpieza.



En las dos imágenes de arriba puede verse la acumulación de basuras e incluso excrementos. Fotos tomadas en febrero del 2005.

El segundo informe sobre el estado de conservación de la obra de Kirkeby y propuesta de intervención del Departamento de Restauración del IVAM data de agosto de 2006. Este documento no aporta novedades a la hora de detallar los agentes causantes de su deterioro y estado de conservación muy deficiente, ya que redundan en lo mismo. Una diferencia respecto al anterior informe es que este sí presenta material gráfico adjunto de los muros exteriores y alrededores de la escultura, así como de su interior, donde puede verse perfectamente las pintadas sobre los soportes y la acumulación de basura. En referencia a la propuesta de intervención, la restauradora vuelve a insistir en un programa de limpieza periódica por parte de los servicios municipales, alegando que a pesar de ser una escultura propiedad del IVAM se encuentra instalada en suelo municipal. Otra de las novedades importantes que presenta el informe versa sobre la propuesta de limpieza de los soportes, donde se hace una valoración conjunta con la Directora del Área Técnico-artística y se plantea que la operación puede ser susceptible de ser realizada con tecnología láser, a diferencia de los métodos abrasivos propuestos anteriormente y que podían ser muy perjudiciales para el material con los que estaban realizados los ladrillos. Eso sí, se incide en que la gestión y realización de la intervención debe controlarla el IVAM, quedando a criterio de su dirección, qué institución debe asumir el coste derivado de esta acción. Aun así, desde el Departamento de Restauración se vuelve a aconsejar valorar la reubicación de la obra en un espacio más protegido, dada la problemática que plantea el mantenerla en buen estado.



Imagen en la que se observa el riego en aspersion del cesped del jardín mojando los muros de la escultura. Foto: febrero de 2005.

Estado actual de la escultura y condiciones de exhibición.

A fecha de hoy, la escultura de Kirkeby presenta una imagen si cabe más preocupante que el último informe sobre su estado de conservación de 2006 comentado arriba. Conforme nos acercamos al lugar, nada nos indica o informa que estamos frente una obra de uno de los artistas europeos más importantes del siglo XX. La suciedad que presentan los soportes a causa de las pintadas y grafitis son muy visibles por su tamaño, cantidad y en algunos de ellos el color de la pintura que contrasta considerablemente con el del muro. Además, con la observación se van evidenciando otro tipo de manchas en las paredes de humedad y otras, como consecuencia del uso que se da constantemente como urinario entre otros. A medida que vamos haciendo un recorriendo por el exterior de la escultura se observan grietas en los muros y la falta de ladrillos, sobretodo en la parte superior.

La cara de la pieza formada por cuatro arcos por donde se da acceso a su interior presenta un empalizado y tres vallas metálicas impiden el paso al viandante. Desde el vallado se puede observar la inmundicia de su interior por acumulación de basura, pintadas en los muros y signos evidentes del uso dado por algunos usuarios como retrete. El aspecto que ofrece la escultura es de un abandono y dejadez muy lamentable, aún más cuando se ha procedido a su precintado sin ni siquiera retirar la basura que se encuentra en su interior.

Por las informaciones dadas desde la institución de Parques y Jardines, el vallado se colocó por seguridad ciudadana ante la aparición de las grietas que amenazan desprendimiento de algunas de las partes de la pieza.

No es ninguna novedad decir que la imagen de decadencia y deterioro de la escultura se debe mayoritariamente a dos causas principales: una a los agentes externos fundamentalmente la humedad proveniente del suelo, del riego y de la climatología, además de la contaminación ambiental y la segunda, son los múltiples y continuos actos vandálicos realizados por usuarios con una falta claramente de civismo.

Durante los veinticinco años que está construida la escultura de Kirkeby lleva padeciendo de manera reiterativa los mismos problemas que la han abocado a un destino, más que de abandono, de total indiferencia y prueba de ello, es el estudio que hemos realizado anteriormente.

Cuando se lleva a cabo la construcción de la pieza, el ajardinamiento del tramo IV del viejo cauce estaba en fase previa de realización como se menciona en el informe que se adjunta a la resolución 1893-H de 14 de febrero de 1990.

En la solicitud realizada por el IVAM para la construcción y ubicación de la escultura, se solicita un área afectada de 40 x 40 m y a consecuencia de esta petición, se emite un informe desde el propio Ayuntamiento que se adjunta a la susodicha resolución de alcaldía, en la que reza que los 1600 m² afectados, “entendemos son estéticamente muy recomendables”. Con esta proposición se deduce que dicho espacio circundante a la escultura es condición necesaria para que tuviera su lugar en el entorno y adquiriera sentido para el visitante, dotándola de identidad propia como la obra de arte que es. Sin embargo, esta condición no es tenida en consideración a la hora de proyectar y construir el puente de las Artes, que pasa prácticamente por encima de la escultura, sin olvidar la falta de sensibilidad y respeto hacia la misma por parte de la empresa constructora y del Ayuntamiento, además de la colocación de los transformadores eléctricos y un contenedor de basuras a escasos 5 m de la cara de acceso al interior de la pieza, dejándola casi oculta al viandante.

En definitiva, a pesar de los esfuerzos realizados por algunas partes con responsabilidad en su estado de conservación, son tantas las agresiones cometidas o producidas por diversos factores sobre la escultura, que sumadas a sus lamentables condiciones de exhibición, han abocado a esta pieza artística al más deliberado de los olvido.



En la foto se puede apreciar las grietas en uno de sus arcos de la cara principal de la pieza.



Por todo el perímetro de la parte superior de los muros puede observarse faltas de ladrillo y grietas.



Actualmente al estar prohibida la entrada a la escultura en su interior crecen las malas hierbas que toman una considerable altura.

Imagen que presenta actualmente la entrada al interior de la escultura. Varias vallas atadas a los propios pilares de la pieza impiden el acceso a su interior



La gran cantidad de grafitis y su tamaño sobre los muros de la pieza es una de las agresiones más visibles.



En la fotografía se muestran varios de los elementos construidos o colocados después de la instalación de la escultura. Arriba observamos el puente de las Artes y delanta a la derecha la caseta de un transformador eléctrico y un contenedor de basura.



216. Datos extraídos de la entrevista realizada por escrito a Claudia Maria Ammann en febrero de 2015.



Capítulo 13

Claudia Ammann.

Claudia Marie Ammann es una escultora de origen suizo. Nacida en Zúrich en 1954 se desplaza a Alemania para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Berlín. Durante su formación conoce a Makoto Fujiwara, su profesor de talla que le transmite el carácter casi ritual de labrar la piedra, además de su filosofía de crear obras comunitarias mediante el trabajo de la escultura en grupo. Termina sus estudios en 1980 y el siguiente año participa en el programa de estudiante visitante en la ciudad de Gdansk en Polonia.



A partir 1992, Ammann comienza a desarrollar acciones artísticas en el espacio público basadas en la interacción entre el proceso creativo y el espectador. Para ello, la artista invita a los vecinos del lugar, estudiantes, familias y todo aquél que esté interesado en involucrarse en el proyecto. La inspiración le vino, según contó la propia artista²¹⁶, cuando por aquellos años se encaprichó por comprar una vieja y destruida casa de campo en la antigua Alemania del Este. El acto de destrucción que Ammann vio en aquel lugar le provocó diferentes reacciones en su pensamiento artístico como, de qué manera podía aprovechar y encauzar esa energía destructiva de la gente con el objetivo de hacer algo positivo y convertirla así en fuerza creativa. Esta reflexión avivó en Ammann algo que llevaba considerando desde hace ya un tiempo, y era el deseo de hacer trabajos artísticos basados en la interacción. A este pensamiento había que sumar un viejo sueño que la artista manifiesta, que consiste en la meditación a través de la talla sin tener presente ni el más mínimo concepto de arte. Después de aquellas consideraciones, Claudia Ammann pone

en práctica sus primeras iniciativas en colaboración con el *Museo de Louvain La Neuve*, gracias al patrocinio de su director Ignace Vandevivere que promovió un acuerdo con un grupo de arquitectos urbanos. El objetivo era desarrollar intervenciones escultóricas en una serie de ciudades de la región de Valonia en Bélgica, donde se estaban realizando proyectos urbanísticos. La idea era dotar de creatividad, espacios donde el arte estaba ausente o únicamente los muros de la ciudad destacaban como oportunidad para las actividades creativas. El material de trabajo fue la piedra y el propósito, crear un banco. Comenzó siendo un grupo formado por 14 personas que tuvieron la oportunidad de aprender a esculpir y elaborar un proyecto en el que se tuviera en cuenta aspectos como, dónde colocar un banco de piedra, de qué forma planificar cada uno de los proyectos, así cómo abordarlo dentro del espacio público. Pero la intención de Ammann es ir algo más lejos. Afirma que al trabajar con jóvenes en situación de exclusión social o marginación encuentran un apoyo mutuo, aprenden a trabajar en equipo y respetarse, además de mostrar su talento oculto.

La idea del banco surge según la artista:

... porque son catalizadores de las relaciones humanas, ya que proporcionan un lugar para el encuentro y las reuniones. Además, se hallan en el espacio público, en la plaza, en los parques que son lugares de acción, de las reacciones y las relaciones entre los ciudadanos. He visto algunos bancos estúpidamente colocados en el espacio público, hay que dejar que los ciudadanos asuman su propia responsabilidad en dicho lugar.²¹⁷

217. *idem*

Ante estos razonamientos, la artista propone elaborar bancos con materiales vinculados a la zona, por eso en sus proyectos siempre utiliza piedra de la región. Como explica la propia artista:

El bloque se ubica en el lugar elegido por consenso entre el artista (en este caso yo), las autoridades y toda aquella persona que desee implicarse en el proyecto. Este se basa en la cooperación para realizar un trabajo artístico, sin nombrarlo como tal, con el objetivo de facilitar la comunicación entre la gente de diferente pensamiento, edad y condición social para convertirse en un acto participativo.²¹⁸

218. *idem*

Para Ammann, este hecho es necesario con el fin de componer la atmósfera, el escenario y el diseño apropiados para generar un diálogo, donde el arte se convierta en una cuestión pública. La artista explica que:

A pesar de que al principio, el primer contacto del ciudadano con el proyecto sea desde la distancia, se trabaja para que poco a poco el público vaya tomando posesión, participe y descubra la conexión con el lugar, creando nuevos vínculos.²¹⁹

219. *idem*

Generar estos lazos entre el ciudadano y el arte es considerado por Amman como condición necesaria, porque hacen posible que la acción permanezca en el recuerdo.



Banco.
Claudia Ammann, 1996.
Jardines del Turia, tramo V.
Foto cedida por la artista
para la investigación.

13.1 Banco, 1996.

La obra *Banco* fue el resultado de la colaboración entre Claudia Ammann y el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, a través del profesor Sebastián Miralles que conoció personalmente el trabajo de la artista en su casa-estudio durante un viaje que realizó meses antes a Bélgica. Allí, Ammann le mostró tanto obras de gran tamaño que realizó para diversos simposios de escultura, como piezas de pequeño tamaño. Según recordaba Miralles:

220. Datos extraídos de la entrevista realizada por escrito a Sebastián Miralles en febrero de 2015.

Me interesó la manera que la artista tenía de obrar la piedra, siempre tallada a mano y sin el auxilio de maquinaria eléctrica a la que era reticente por considerarla violenta. Ammann prefiere tratar la materia con un sentido a la vez que sensual, casi místico.²²⁰

Esta forma de entender la acción creativa de Amman, viene influenciada como se ha comentado anteriormente por su maestro de talla nipón, que como comentó Miralles:

...le enseñó a trabajar la piedra con una cadencia y un ritmo casi religioso. Con esta filosofía de trabajo, la artista pretende generar un diálogo con la materia que se entremezcle con una meditación interior y de esta forma, dilatando el tiempo de ejecución, se acrecienta el tiempo de reflexión. El resultando es una vivencia cualitativamente distinta a otros sistemas de producción.²²¹

221. *idem*

La obra de Claudia Ammann desveló a Miralles una manera de ver y sentir la escultura distinta a la que él tenía. Mientras que la propia la describe como “más analítica y con un poso más intelectual”, la de Amman la define por “su carácter mágico y genuino que pasaban por la cábala y este tipo de asociaciones”.



Primeros días de la intervención. Unos agentes de policía solicitan información a los estudiantes. Fotografía cedida por la artista para la investigación.

A la cuestión sobre qué aspectos de la obra y de la forma de trabajar de Ammann le interesaron, el profesor responde que:

Sin ser una obra hermética, me cautivó el aura que desprendían las piezas de Ammann, magnificado seguramente por el contexto en el que se dio, ya que la casa del artista se encontraba en medio de un bosque, además de una visita que realizamos a un lugar de confluencias energéticas en el que se celebraban reuniones mágicas y de brujería entre otros (...) Me pregunto hasta qué punto sus vínculos con la religión judía podrían haber influido en su trabajo.²²²

222. *ídem*

Otro de los aspectos que llamó la atención a Miralles de la obra de Ammann, fue la idea de arte cooperativo y participativo puesto en práctica en los proyectos de los bancos de piedra realizados en la región de Loviana en Bélgica. Como profesor de escultura, Miralles quiso trasladar esta experiencia a Valencia e intercambiarla con alumnos de la asignatura que estaba impartiendo por aquel entonces. La ocasión vino gracias a un evento organizado por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia titulado Movimiento-Inercia y que según expresó Ammann, el acontecimiento brindó la oportunidad de “realizar un fantástico trabajo de interacción entre dos artistas”.



Adolescentes curiosos el bloque antes de comenzar a trabajar en la escultura. Fotografía cedida por la artista para la investigación.

Sebastián Miralles recuerda que no fue difícil encontrar un lugar en Valencia para llevar a cabo el proyecto, seguramente porque el viejo cauce del Turia reunía las características de los espacios en los que solía trabajar Ammann. Además, este es un parque público que en aquel momento estaba en plena transformación urbanística de cauce de río a jardín, un espacio abierto y frecuentado por todo tipo de gente. Por otra parte, en palabras de Miralles:

Este lugar ofrecía la posibilidad de trabajar sin condicionantes burocráticos, pues únicamente se solicitó el permiso y punto. La colaboración del Ayuntamiento de Valencia se centró únicamente en la limpieza de los residuos generados por la acción de tallar, a lo que cabría mencionar la discreción que los guardias municipales mostraron ante el trasiego de los alumnos que participaron en el proyecto.²²³

223. *idem*

El evento se llevó a cabo entre el 6 y 16 de mayo de 1996. La zona elegida dentro del cauce fue consensuada con los responsables de jardinería del Ayuntamiento de Valencia, mientras que su proximidad a uno de los senderos por donde transcurren los viandantes y bajo un algarrobo se hizo de forma colectiva por los estudiantes y Ammann. La piedra se trajo desde una cantera de próxima a Valencia (posiblemente de las localidades de Borriol o Buñol) y partir del momento en el que se depositó, Miralles recuerda en la entrevista para la investigación como:

El lugar se convirtió en un punto de encuentro y acción que consistió en principio, en abrazar la piedra y tratar de crear en ella el negativo de los cuerpos a modo de un vacío que acoge.

El proyecto se organizó de manera voluntaria y sin recibir ningún tipo de subvención o apoyo institucional. En un principio, Miralles solicitó al Decanato de la Facultad de Bellas Artes una ayuda económica para que un grupo de estudiantes de Valencia viajaran a Bélgica. El objetivo era que conociesen in situ el proyecto que Ammann estaba realizando en la región de Valonia. Finalmente la ayuda no fue concedida, por lo que tres profesores organizadores del evento Movimiento-Inercia decidieron desplazarse a Bélgica de manera absolutamente personal. Del mismo modo, Ammann y dos o tres estudiantes belgas vinieron a Valencia y se hospedaron en las casas de los organizadores.

Sebastián Miralles describe la participación de sus alumnos como discreta pero interesante. Comenta que “aquellos que estuvieron allí aprendieron cosas que la facultad no ofrecía, más teniendo en cuenta que eran alumnos de segundo curso”. Sin embargo, la participación no se limitó sólo a la cooperación entre dos escuelas, sino que como afirmó Ammann y corrobora Miralles:



Varias personas, vecinos del lugar y usuarios del parque colaboraron de forma espontánea en el proyecto. En la fotografía se ve a un hombre experimentando con la talla.

224. Datos extraídos de la entrevista realizada por escrito a Claudia Maria Ammann en febrero de 2015.

Por supuesto que personas que paseaban por el lugar se acercaron a curiosear y los más decididos, cogían el puntero y la maza y tallaban su pequeña parte.²²⁴

Para Claudia Ammann:

225. *idem*

Este fue un proyecto muy inspirador, pero también duro y largo, en el que se forjaron buenas relaciones entre los estudiantes de Valencia y Bélgica que participaron en el proyecto, cuando el último día, después de una gran tormenta, un arcoíris que parecía surgir al pie de la piedra, fue para mí como un sorprendente regalo de las modestas circunstancias que nos rodearon durante aquella experiencia.²²⁵

Al igual que en los anteriores proyectos de la artista, la estructura con la que se construye su idea de arte público es la interacción entre los diferentes elementos que convergen en el proceso creativo. Pero ahí radica su dificultad, en ser un trabajo duro y persistente, en el que la constancia es un componente determinante en el resultado final. Un resultado que para Miralles:

226. Datos extraídos de la entrevista realizada por escrito a Sebastián Miralles en febrero de 2015.

... es el fruto de una energía que no tenía otro espacio donde formalizarse, nadie pidió que eso estuviese allí, ni nadie reclama su autoría. Es un objeto anónimo, una piedra intervenida con la marca de unos estudiantes curiosos por vivir con otros pensamientos y otras formas de hacer. Pero precisamente por todo ello, es lo que la hace, al menos para mí, atractiva.²²⁶

Desde la perspectiva del tiempo, la valoración que hoy en día hace Sebastián Miralles sobre el proyecto cooperativo con Ammann es muy positiva. Afirma que:

227. *idem*

La idea de que hacer arte fuese cosa de todos, del público y no de la burocracia o de la iniciativa institucional ejemplarizaba una forma de vivir la enseñanza del arte desde la entrega total, siempre muy idealistas y pensando poco en los mercados y el éxito.²²⁷



La escultura *Banco* de Amman junto a uno de los viales. Fotografía tomada en octubre de 2014.

Descripción de la obra.

Banco es una pieza de piedra caliza originaria de una cantera que no se ha podido determinar, pero que se encuentra en las cercanías de Valencia. Está tallada a mano con cincel, sin utilizar ningún tipo de herramienta eléctrica. No obstante, el bloque original sí ha sido extraído de la cantera con maquinaria, como puede deducirse al observar las partes de la superficie de las caras que no han sido trabajadas, pues presentan la textura típica del corte de sierra.

En el aspecto formal que presenta la piedra, se puede intuir sin mayor dificultad la apariencia original del bloque, que debió ser lo que se conoce como un despunte. Las dimensiones cúbicas son aproximadamente 144 x 90 x 90 cm.

La pieza presenta dos partes bien diferenciadas, una superior y otra inferior de menor tamaño que tiene una alzada desde el suelo de 35 cm aproximadamente y mantiene el aspecto original del bloque al estar menos labrado. Las intervenciones en esta

área consistieron en labrar una concavidad que supuestamente tendría la función de asiento, en tres de sus cuatro caras verticales (no está trabajado el lado que enfrenta al pretil derecho). La mitad superior de la piedra es la parte donde se concentra el trabajo de talla y tendría función de respaldo. En esta zona destacan las concavidades y convexidades que generan unos volúmenes de apariencia orgánica. Estos contrastan con los planos lisos y perpendiculares de la mitad inferior y de la cara superior de la piedra que además, tiene una cierta inclinación respecto a la horizontal del suelo.

La pieza no dispone de ningún tipo de cartel informativo que la identifique como una escultura resultado de una intervención artística.

Ubicación del *Banco* en el tramo V de los Jardines del Turia junto al vial central y frente al campo de rugby. Proyecto escultórico de Claudia Amman, 1996.



Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

Banco se encuentra ubicada en el tramo V del Jardín del Turia que está comprendido entre el puente de Campanar y el de San José. La pieza se sitúa en el lateral derecho del cauce, en una zona ajardinada delimitada por dos viales, el carril bici que corre junto

al pretil derecho y la recién inaugurada pista de running, que equidistan ambas 11 m de la talla. Es un área poblada de árboles y la piedra se sitúa bajo las ramas de un algarrobo que ya existía en el lugar cuando fue instalada. Al otro lado del árbol se halla otro banco, pero este es de los que forman parte del mobiliario urbano del diseño del jardín. Frente a la pieza se encuentra el campo de rugby que es la instalación deportiva más importante del tramo.

En este mismo sector del Jardín del Turia se encuentra la escultura del artista de origen danés Per Kirkeby, que está situada aguas arriba del antiguo cauce a poco más de 90 m de la obra de Ammann.

Estado actual de conservación y exhibición.

Después de los 20 años que lleva situada en el viejo cauce del río la talla impulsada por Claudia Ammann, el estado de conservación en el que se encuentra es bastante bueno, sobre todo si lo comparamos con el que presenta la obra de Kirkeby. Por un lado, el deterioro que pudiera sufrir el material a consecuencia del paso del tiempo y de los agentes medioambientales es inapreciable. La piedra de tipo calcárea con la que se talló es un material que resiste favorablemente a los agentes atmosféricos que se dan en Valencia. Además, son insignificantes los posibles deterioros que hubiera podido sufrir a consecuencia de la humedad proveniente del suelo, del riego del césped o de la lluvia. Por otro lado, la segunda causa de agresión más común entre las esculturas que se hallan en el Jardín del Turia, son los actos vandálicos cometidos en su mayoría por pintadas y grafitis hechos normalmente con aerosoles. Sobre este tipo de actos, encontramos en la pieza una especie de grafismo realizado con espray de color negro que reproduce una caligrafía y que se encuentra situado en la cara que enfrenta al pretil derecho, ocupando prácticamente toda la mitad inferior. Esta zona al ser una superficie plana es una de las más propicias a sufrir este tipo de agresiones.



La escultura se encuentra en buen estado de conservación del material pétreo.



La única agresión detectada en la pieza es un grafismo realizado con aerosol de color negro en la cara que da al pretil derecho del cauce.



Capítulo 14

Silvio Moraira.



En el tramo VI del Jardín del Turia, concretamente en el área comprendida entre el Puente de San José y el de Serranos, se halla un grupo de cuatro esculturas talladas en piedra. Según puede leerse en la placa que acompaña a cada una de las piezas, son obra de Silvio Moraira, escultor de origen argentino y están fechadas en 1973. Por el año, estas tallas están realizadas justamente en los meses siguientes a abandonar el Turia su cauce natural, por lo que podemos afirmar que son la primera intervención escultórica con carácter permanente que vinieron a formar parte del proyecto del Jardín del Turia.

Según hemos podido averiguar gracias a las informaciones ofrecidas desde la dirección del Organismo autónomo municipal de Parques y Jardines singulares, en aquellos años de 1973, Silvio Moraira se presentó a sus responsables como un estudiante de escultura proveniente de Argentina, que se encontraba en Valencia durante un tiempo para ampliar su formación artística. Este joven escultor les propuso tallar algunas de las piedras que se encontraban en el interior del recién desecado cauce del Turia, a lo que los responsables de Parques y Jardines accedieron de buen grado a la demanda de este estudiante.

Desde el susodicho organismo municipal manifestaron, que para comprender la decisión de autorizar a Silvio Moraira a trabajar aquellas piedras, había que entender el contexto social de aquel momento. Como hemos visto en el capítulo 3, los primeros años de la década de 1970 fue una época clave sobre el futuro del viejo cauce del Turia. El todavía gobierno franquista tenía planeado convertir el lecho que abandonaba el río en una autopista,

que resolviera los problemas de una red viaria deficitaria y que además, estaba perjudicando un adecuado desarrollo urbanístico de Valencia. Esta decisión provocó el rechazo casi por unanimidad de la sociedad valenciana, que reaccionó enérgicamente con movilizaciones en las que reivindicaban la transformación del viejo cauce en una zona verde. Las principales causas que originaron aquella respuesta ciudadana obedecían en gran parte, a la escasez de espacios verdes y zonas de esparcimiento en la ciudad y al surgimiento de los primeros movimientos ecologistas en Valencia. A estos dos factores había que sumar los aires de cambio que empezaban a respirarse en el país ante un previsible final de la dictadura franquista, que traería un esperanzador cambio político hacia la democracia.

Los valencianos que habían sufrido la tragedia de las riadas y además costearon gran parte las obras para desviar el Turia, pedían ahora la propiedad del viejo cauce y tener la potestad para decidir qué querían hacer con él. Esta reivindicación quedó patente en la coreada consigna de *“el llit del Túria és nostre y el volem verd”*. Ante las protestas y los deseos de los ciudadanos, llegaron las esperadas declaraciones del ministro Fernández de la Mora en las que afirmó, que era de justicia que los valencianos pudiesen decidir ahora sobre el futuro del viejo cauce y que si lo querían verde, sería verde.

A la reivindicación casi unánime de la ciudadanía valenciana se sumaron diversos sectores de la sociedad, que se tradujo en la organización de una serie de acciones de diversa índole. Los valencianos volvieron a tomar el río como lugar de encuentro y celebración al igual que lo habían hecho a lo largo de la historia. Estos festejos solían acabar en ocasiones en plantaciones masivas de árboles en el interior del cauce. Una de las zonas en las que se desarrollaron estas acciones fue entre los Puentes de San José y el de Serranos, la misma área donde Silvio Moraira escogería las piedras con las que realizó sus esculturas. De hecho, estos actos de reivindicación popular fueron una de las razones por las que este sector del cauce fuese uno de los tramos que quedó fuera de los proyectos ejecutados bajo el *Plan Especial de Reforma Interior*. A consecuencia de esto, los movimientos de tierra y la retirada de materiales fue mínima, por lo que aún hoy pueden verse repartidas por este tramo piedras como las talladas

por este estudiante argentino que formaban parte de un terreno típico de un lecho fluvial.

La iniciativa de Silvio Moraira surge dentro del contexto social que en esos momentos protagonizaban los ciudadanos valencianos. El director de la Fundación pública municipal de Parques y Jardines recordaba el optimismo y entusiasmo que se vivía en aquellos años, y la voluntad por dar cabida a todas las iniciativas aportadas por las gentes que contribuyeran a hacer realidad el deseo de convertir el viejo cauce en una zona verde. Ante esta perspectiva, ¿por qué no iban a tener cabida aquellas esculturas que podrían ayudar a que el cauce no acabara siendo una autopista? Por el bien de la causa, el personal de Parques y Jardines vio con buenos ojos esta intervención escultórica y permitieron a este estudiante trabajar con las piedras que había en el cauce, sin que por ello recibiera compensación económica alguna ni de cualquier otro tipo.

Las piezas realizadas por Silvio Moraira son cuatro y tienen como título: *el viejo, la cara, la mujer y la tortuga*. Todas las tallas llevan labrado un sol sobre la piedra que se caracteriza por su simplicidad y estilo deliberadamente ingenuo. Este elemento parece tener la función de firma o de marca identificativa del autor. Una vez finalizados los trabajos, desde la dirección de Parques y Jardines se decidió instalar en dos de las piezas un pequeño vallado con el fin de darles una protección al tener ciertos elementos delicados, y colocar a cada una de las cuatro esculturas una placa con el título de la obra, nombre del autor, su nacionalidad y año de realización, además del susodicho símbolo del sol.

14.1 Relación de esculturas de Silvio Moraira.



La cara, 1973.

Esta pieza está formada únicamente por una piedra que mantiene su forma natural de canto rodado, pero con un acabado en la superficie de grano bastante rugoso. Entre su textura puede verse una serie de incisiones realizadas a cincel que simulan líneas dibujadas sobre la piedra, que van conformando una especie de bandas o cintas que surgen de la parte superior de la roca y se precipitan de forma sinuosa hacia abajo hasta llegar al suelo.



El viejo, 1973.

La escultura tiene como elemento principal una piedra con forma de bloque. Este tiene uno de sus cantos sobre el suelo, mientras que el otro parece apoyar sobre unos elementos de hierro a modo de extremidades que salen de debajo de la roca. La apariencia externa que presenta la piedra nos hace pensar que conserva su forma y acabado naturales. Sobre la superficie se observa una serie de hendiduras realizadas con cincel que funcionan como líneas trazadas en la superficie. Estas incisiones dibujan una serie de formas que algunas de ellas son fácilmente reconocibles, como un ojo humano y una oreja de un estilismo algo ingenuo.

Esta escultura es una de las dos piezas que está cercada por un pequeño vallado de barrotes metálicos, seguramente para proteger por una parte los componentes de hierro y por otra a los usuarios, ya que estos elementos metálicos muestran algunas zonas punzantes y cortantes.



La mujer, 1973.

De las cuatro piedras elegidas y trabajadas por Silvio Moraira, esta es la de mayor tamaño y la más esculpida de todas. Al igual que el resto de las piezas, guarda su aspecto natural en la forma, que es bastante orgánica. La cara superior se caracteriza por ser plana y con forma elíptica y los laterales son verticales al suelo aunque sinuosos. En uno de los extremos laterales puede distinguirse unos relieves muy esquemáticos que conforman un rostro humano, mientras que en el resto de la superficie se dibuja una textura hecha a base de incisiones a modo de pequeños trazos. En algunas zonas, estas rayas dispuestas con cierta ordenación, generan direcciones visuales que parecen recrear una cabellera peinada o marcada por el viento.



La tortuga, 1973.

El elemento central de esta escultura es una roca del tipo canto rodado muy común en los cauces de un río. La piedra aprovecha su forma natural para simbolizar el caparazón de una tortuga. De debajo de la piedra salen unos elementos metálicos que representan la cabeza y extremidades de una tortuga. La piedra guarda la textura natural en su superficie y únicamente presenta labrado el símbolo del sol que ocupa casi la totalidad de la parte superior de la roca. Esta escultura está cercada por un pequeño vallado que al igual que en la talla *el viejo*, protege las piezas metálicas que presentan terminaciones punzantes y cortantes.



Ubicación del área donde se encuentran las cuatro esculturas de Moraira en el tramo IV del Jardín del Turia junto al Puente de Serranos.

Ubicación del conjunto de esculturas y su relación con el espacio.

El grupo de esculturas de Silvio Moraira se encuentra situado entre los Puentes de San José y el de Serranos, muy próximo a este último. Las piezas están distribuidas en un área casi triangular de más de 500 m² en el margen izquierdo del viejo cauce, sobre uno de los cuadros verdes comprendido entre el campo de béisbol y el Puente de Serranos. Es una extensa zona ajardinada con arbolado muy crecido y frondoso. Tres de las esculturas, *el viejo*, *la mujer* y *la tortuga*, se encuentran próximas a uno de los caminos que recorren el tramo, de hecho, las dos primeras se encuentran separadas entre sí escasos 10 m. En cambio *la cara* está ubicada más al centro del cuadro ajardinado.

Estado actual de conservación y exhibición.

El estado de las obras es bastante bueno, teniendo en cuenta que llevan hechas más de cuarenta años. A pesar de no disponer de imágenes que nos pudiesen mostrar cuál era el aspecto original de las esculturas, no se cree que difiera mucho del que presentan actualmente.

Después de una inspección ocular, no parece que las tallas hayan sufrido aparentemente alguna agresión significativa. Las

dos piezas que más probabilidades tendrían de haber sufrido alguna sustracción o amputación son *el viejo* y *la tortuga* por disponer de elementos metálicos añadidos. Pero por el aspecto que presentan se descartaría esta posibilidad. Por otro lado, las obras no muestran señales de haber sufrido cualquier tipo de pintada como pueden ser grafitis, que es uno de los ataques más frecuentes que padecen las esculturas y otros elementos existentes en el Jardín del Turia.

A pesar de que cada pieza dispone de una placa informativa sobre la misma, son unas esculturas que pasan bastante desapercibidas en el entorno, seguramente por su naturaleza artística discreta en la forma y sin pretender adoptar ningún tipo de protagonismo. El único elemento que podría llamar la atención al visitante es el cercado que tienen dos de las esculturas y que precisamente, podría tener una apariencia más discreta. Sin entrar en cuestiones sobre la efectividad o no de su función como elemento de protección, la interferencia visual que este vallado provoca a la hora de contemplar la escultura y su injerencia estética sobre esta, es más que cuestionable.

El viejo.

En la imagen se observa el cercado que tienen dos de las esculturas, *La tortuga* y *El viejo*, y que por la altura del vallado y el tamaño de la pieza es un obstáculo visual para la contemplación de la escultura.



228. Información extraída de:
NAVALÓN, N. (2009). *Natividad Navalón: La maleta de mi madre*. Valencia: IVAM- Institut Valencià d'Art Modern.
Natividad Navalón. Mi cuerpo, aliviadero y miedo, 1997.
Catálogo exposición del 12 de junio al 20 de julio de 1997
en el Centre Cultural de la Beneficència.



Capítulo 15

Natividad Navalón.



Nacida en Valencia en 1961, Natividad Navalón²²⁸ estudia en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de la Universitat Politècnica de València, licenciándose en 1984 en la especialidad de escultura y cuatro años más tarde, obtiene el título de doctora por el Departamento de Escultura e Historia del Arte. Navalón está vinculada a la docencia e imparte clases como catedrática en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, aunque durante el periodo comprendido entre 1998 y 2004, fue profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche, ostentando los cargos de vicedecana y directora del área de escultura.

Natividad Navalón es una figura que se inserta de pleno en la renovación escultórica que se inicia en España en la década de los años setenta y que continúa en los ochenta, donde algunos artistas investigan sobre el lenguaje de la instalación y vienen a enriquecer el concepto de escultura, dotándolo de multitud de vertientes. A partir de la década de los ochenta la artista valenciana comienza a realizar sus primeros proyectos, en su mayoría instalaciones y que va desarrollando hasta nuestros días. Su repertorio artístico es multidisciplinar y comprende escultura, fotografía, ambientación interior o mobiliario. Son trabajos concebidos para espacios específicos, que se han podido ver en diversos museos nacionales como la Sala Parpalló en Valencia, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Institut Valencià d'Art Modern, así como en otros de proyección internacional en ciudades como Viena, la Habana, Japón, Argentina y Méjico.

Desde sus primeros trabajos, temas como la soledad, la memoria, el sentimiento o el aislamiento del ser humano son planteados y reflexionados por la artista a través de vivencias propias que conforme va evolucionando su obra, pasan a presentarse como una anulación de la privacidad, donde la incursión que la sociedad ejerce sobre el individuo invade el terreno ajeno. En sus obras, la desigualdad o la marginación son puntos de reflexión que investiga junto al vacío y el espacio, realidades que son determinantes para el ser humano. Navalón escenifica estos conceptos en su instalación *Lugares de ausencia*, donde la artista considera la representación de la densidad de la ausencia, entendida como presencia invisible, y que profundiza posteriormente en *Mar de soledades*, donde la noción de ausencia en una instalación entorno al SIDA, se manifiesta en la soledad que reposaba en las camas de acero, que como describe María José Corominas “evocaban el lugar donde se perpetúan el placer, el dolor, la muerte, la marginación y la incompreensión” (COROMINAS, 1997, 67). La artista recurre en sus obras a la práctica conceptual de la metáfora y la elipsis para aunar objeto y concepto.

Las esculturas de Navalón, relata Barbara Steffen:

...son lugares de análisis, lugares de recuerdo, de ausencia, de soledad, de separación, de culpa y de represión. (...) En el pasado, los objetos de Navalón, en general, hacían referencia a ella misma y a sus miedos y deseos. Siguiendo en este ámbito, ahora los está ampliando. Las obras nuevas están relacionadas temáticamente con la herencia sociocultural española. (2009, 19).

La evolución de la obra de esta artista valenciana se encamina hacia la interacción del individuo, entendido como ser organizado, con el peso y el influjo que sobre este ejerce la sociedad y la cultura.



El lugar de la memoria.
Natividad Navalón, 2003.
Tramo VII del viejo cauce.
Fotografía 2014.

15.1 *El lugar de la memoria*, 2003.

En abril de 1999, se inaugura la Biblioteca Valenciana que se ubica en un entonces recién rehabilitado Monasterio de San Miguel de los Reyes. A raíz de dicha restauración, desde la Conselleria d'Educació, Cultura i Ciència se desarrolla un proyecto de parque escultórico para la explanada situada frente a la fachada de dicho monasterio, donde el propio conseller de aquellos años Manuel Tarancón Fandos se implica personalmente. La temática del proyecto aludía al libro, la lectura y la cultura, y las obras se encargarían por expreso a artistas valencianos de las tres provincias con reconocida proyección artística nacional e internacional. Entre los escogidos para el proyecto estuvo Natividad Navalón, que realizó en 2003 la escultura conocida como *El lugar de la memoria*. Según la propia artista:

La obra tiene como objetivo, mostrar cómo esa densa memoria colectiva impresa, forja nuestro presente. Cómo la historia modela nuestro ser, cómo la cultura nos hace ver la realidad que nos rodea. Es una lucha constante entre el pasado y nuestro querer ser, es la duda entre si somos o nos hacemos. Esa consciencia que como sombra invisible nos acecha, nos perturba. No podemos salir de ella, nos conforma, nos hace como somos y desde donde queremos empezar. Siete puntales que hacen referencia a nuestra cultura, siete puntales que bajo su sombra van modelando, fijando, apuntalando nuestro presente.²²⁹

Realizada en bronce y formada por siete elementos independientes colocados directamente sobre el suelo, es más bien un grupo escultórico a modo de instalación, donde el observador puede adentrarse en el espacio circular que se genera. Claramente, esta pieza nos trae a la memoria la instalación *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, que unos años antes Navalón presenta en la Sala Parpalló del Centre Cultural de la Beneficencia. La exposición comprendía tres espacios, donde en el primero unos zapatos de tacón fino fundidos en metal se apoyaban sobre un almohadón de terciopelo; el segundo, sobre una gran cama mullida de láminas de plomo se repartían por toda la habitación a modo de bosque, puntales de obra que se apoyaban sobre almohadones de terciopelo rojo oprimidos y aplastados, evidenciando el espacio que había entre el techo y el suelo; y el tercero y último ambiente, exhibía unas esculturas realizadas en terciopelo rojo y zinc que ejemplificaban personalidades de ambos sexos. Como relata María José Corominas en su texto incluido en el catálogo de la exposición:

Cada una de las tres salas que acogen esta *Intervención* se corresponde con un momento de reflexión ordenada, de modo que en la primera se nos presenta el prejuicio cultural, comúnmente aceptado, acerca de cómo debe entenderse y vivirse la feminidad para pasar a contemplar después, en la segunda sala, la realidad social de desigualdad opresiva que tal prejuicio convierte en estructura, y finalmente detenernos a examinar en la tercera las consecuencias para el espíritu del individuo, el verdadero precio que pagamos por mantener esa estructura (COROMINAS, 1997, 75).



229. Texto extraído de la documentación facilitada por Natividad Navalón para el presente trabajo de investigación.



El meu cos: alleujament i por. 1997. Instalación perteneciente a la exposición *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*. Sala Parpalló, Centre Cultural de la Beneficència. Valencia. Foto: catálogo exposición, p 87.

Fotografía de la derecha, la escultura *El lugar de la memoria* de Navalón en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes. Al fondo se observa la fachada barroca de la iglesia.



El lugar de la memoria, al igual que *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, habla del conflicto de identidad, reflexiona sobre la opresión, cómo el peso de la historia y la cultura plasman su huella sobre el individuo, y de qué forma sus orígenes ponderan su capacidad generativa. Y esto lo hace la artista utilizando el mismo recurso plástico: el puntal como elemento rígido, sólido e inmutable que recae verticalmente y doblaga el almohadón mullido y maleable. Esta fórmula se repite en cada una de las seis piezas que rodean el elemento central, formado también por una pila de almohadones que igualmente, están apisonados esta vez por un libro que representa la memoria, el pasado, el querer ser y aquello que está por escribir. Aunque en la escultura *El lugar de la memoria* la cualidad de dureza y blandura está perfectamente simulada, no existe este contraste físico de los materiales que sí encontramos en *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, pues la obra del Jardín del Turia está realizada íntegramente en bronce.

Otra de las diferencias formales a señalar entre estas dos obras, es la manera en la que los puntales o pilares ejercen la fuerza

sobre los almohadones, hecho que afecta de forma diferente a la hora de manifestar las reflexiones del artista. En la instalación *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*, la carga ejercida por los soportes viene dada por la acción de sustentar el peso gravitatorio que ejerce el techo de la habitación, evidenciando así el espacio existente entre el suelo y la cubierta superior. Dicho espacio no es un contenedor de los elementos, sino el lugar donde se materializa el discurso, un volumen con capacidad de ser modelado, el territorio donde habitan las dudas que plantea la artista, los temores y los deseos, y en el que se libran las luchas. En cambio, en *El lugar de la memoria* estos pilares no soportan ninguna fuerza, sino que recaen sobre los almohadones, y al igual que el libro del elemento central, es su propio peso el que lo oprime, lo marca y modela. Por lo tanto, el espacio en el que habita la obra, es un lugar para la experiencia, la reflexión y contemplación.

Como se ha comentado más arriba, la escultura *El lugar de la memoria* fue creada ex profeso para un espacio concreto, la explanada del Monasterio San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana. A pesar de haber estado instalada en dicho lugar, terminó trasladándose a su ubicación actual en el tramo VII del Jardín del Turia para formar parte del proyecto de *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*. Tal decisión, tomada unilateralmente por parte de la Conselleria de Cultura, Educació i Esports, según afirmó la propia autora “provoca que se haya sacado la obra del entorno para la cual fue creada y hace que pierda en parte su sentido”²³⁰.

230. Extraído de la conversación con Natividad Navalón para esta investigación.

Descripción de la obra.

El grupo escultórico *El lugar de la memoria* está formado por siete elementos realizados en bronce, colocados directamente en el suelo e independientes entre sí. Están dispuestos de forma que hay una pieza central y las otras seis lo circundan en forma elíptica, donde la medida del eje mayor es de 6,47 m y del eje menor 4 m. El conjunto escultórico tiene una coloración cuero oscuro a consecuencia de la aplicación de calor en el bronce para facilitar la reacción química del ácido.

Cada una de las seis piezas que rodean el elemento central, está formada por tres almohadones colocados uno encima del otro, de manera que cae verticalmente un tubo a modo de pilar que aprisiona los almohadones y modela su huella. La dimensión total de cada una de estas piezas es de 434 x 145 x 90 cm. Las medidas detalladas de cada una de las partes en las que se compone este elemento son: cada almohadón tiene una dimensión de 145 x 90 cm y que apilados a tres alturas tienen una suma total de 55 cm; el puntal tiene un diámetro de 20 cm y una altura de 379 cm.

El elemento central es idéntico a las piezas que lo circundan pero carece de pilar. En su lugar hay un libro abierto que aprisiona igualmente los almohadones y modela su huella al igual que los pilares.



En la imagen de arriba se ve el libro que se encuentra en la pieza central. Puede observarse los grafismos que tiene realizados con rotuladores "Posca".

En la fotografía de la derecha se muestra el detalle de uno de los seis módulos circundantes que componen la escultura.





Ubicación de la escultura *El lugar de la memoria* en el tramo VII del Jardín del Turia, frente al Museo de Bellas Artes San Pio V.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura *El lugar de la memoria* está ubicada en el tramo VII del Jardín del Turia, comprendido entre el Puente de la Trinidad y el del Real, exactamente frente al mirador semicircular que hay delante de la puerta de acceso al Museo de Bellas Artes San Pio V. La obra se encuentra en el lateral izquierdo del vial central que recorre el viejo cauce del río y la orientación del eje mayor de la elipse forman la disposición de los elementos, es paralela a los viales longitudinales de dicho tramo. La distancia respecto del pretil izquierdo es de 30 m y de 95 m al Puente de la Trinidad. Por cada lado de la escultura pasan dos viales longitudinales que distan de esta 11,5 m y 13,5 m respectivamente. Desde el mirador semicircular del pretil se puede contemplar la obra con un ángulo de visión ligeramente picado, así como su integración en el parque junto a otras esculturas de Gerardo Rueda que se encuentran también en dicho tramo. Todas estas piezas forman parte del supuesto proyecto conocido como *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*.

Relación de acontecimientos y otras referencias.

En el año 2000 concluyeron las obras de rehabilitación del conjunto arquitectónico del Monasterio de San Miguel de los Reyes que se convierte en la sede de la Biblioteca Valenciana. La restauración tuvo como principio armonizar un doble objetivo:

En primer lugar, la recuperación para la memoria de los valencianos de uno de los episodios más brillantes y cultos de su historia; y en segundo lugar la recuperación física de un patrimonio de altísimo valor arquitectónico para el disfrute social, destinándolo a un uso cultural que se vinculará directa o indirectamente con el origen y la trayectoria del propio edificio.²³¹

231.

<http://bv.gva.es/screens/restauracion_val.html>
[Consulta: 22/03/2015]

La inauguración del Monasterio de San Miguel de los Reyes como sede de la Biblioteca Valenciana se realizó bajo el mandato de Eduardo Zaplana como presidente de la Generalitat, siendo conseller de Educació, Cultura i Ciència Manuel Tarancón Fandos. Fue el mismo conseller quien, una vez finalizadas las obras de restauración, promovió y dirigió un proyecto desarrollado por su propia Conselleria para crear un espacio expositivo en la explanada frente al monasterio que recogiera un grupo de esculturas bajo la temática del libro, la lectura y la cultura. Este *Parque escultórico* estaría formado por obras de artistas valencianos de cierta proyección nacional e internacional, y teniendo en cuenta que estuvieran representadas las tres provincias, Alicante, Valencia y Castellón.

Por las averiguaciones que se han podido realizar, parece ser que fueron cinco las esculturas encargadas a tantos artistas valencianos las que llegaron a instalarse en el recinto, aunque solo se ha podido constatar las obras de cuatro de ellos. Las esculturas fueron instalándose conforme iban encargándose y eran acabadas por los artistas. La primera en colocarse en el recinto fue *Mujer leyendo* del artista de Quart de Poblet, José Vento, ubicada inicialmente en el centro de la explanada frente a la fachada de la iglesia. Posteriormente, fueron instalándose las piezas de Manolo Valdés, una biblioteca de madera que fue la única escultura que no estuvo en el exterior sino en el interior del edificio, *Homenaje del libro*, del artista residente en la provincia

de Castellón, Joan Ripollés, que se plantó a la izquierda de la explanada mirando al monasterio. En el año 2003, se instala en el lateral derecho el grupo escultórico *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón que “aunque llegó a estar colocada en su emplazamiento definitivo, no llegó a inaugurarse”²³².

Parece ser que la instalación de las obras del parque escultórico de la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes no encajó demasiado bien en determinados círculos de opinión, que criticaron el carácter moderno y vanguardista de las obras que se exhibían frente a la fachada renacentista del recién restaurado conjunto arquitectónico y de la iglesia barroca.

El mismo año que se instala la obra de Navalón hay elecciones a las Cortes Valencianas. A pesar de renovar el partido del gobierno anterior, hay un cambio de presidencia en la nueva legislatura con Francisco Camps al frente y un cambio también de Conseller de Cultura, Educació i Esport, al ser nombrado Esteban González Pons como responsable de dicha área.

En los meses siguientes a la formación del nuevo gobierno, la misma Conselleria que desarrolló el *Parque escultórico de San Miguel de los Reyes* comienza a realizar trámites para materializar un convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia. El objetivo era ceder temporalmente las esculturas *Homenaje del libro* y *El lugar de la memoria* con el fin de trasladarlas a algún espacio público de propiedad municipal. El motivo argumentado desde la Dirección general del Libro y Bibliotecas, es “la necesidad de realizar obras de ajardinamiento en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes”²³³ donde entonces se encontraban instaladas estas esculturas. El ofrecimiento pretende ser el punto de arranque del proyectado *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*²³⁴.

Esta proposición genera el expediente nº 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, en la sección de Monumentos/Oficina técnica de Monumentos del Ayuntamiento de Valencia. Con el fin de obtener la aprobación de los servicios municipales pertinentes, se informa a la Oficina técnica de Restauración de Monumentos y a la dirección de la Fundación pública Municipal de Parques y Jardines singulares, que acaban emitiendo un informe favorable al respecto.

232. Extraído de la conversación con Natividad Navalón para esta investigación.

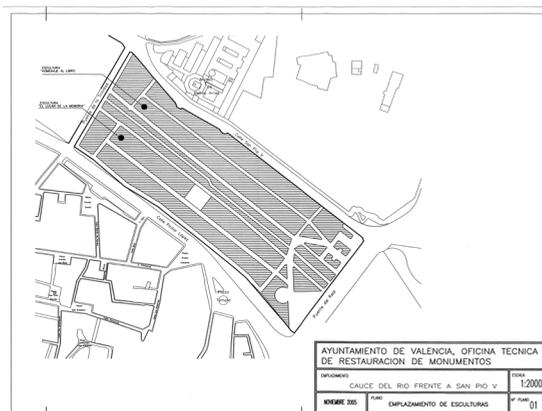
233. Punto primero de la exposición, incluida en el *Convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión temporal de las esculturas “Homenaje del Libro” y “El lugar de la memoria”, instaladas en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana*. Dicho convenio se encuentra incluido en el expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

234. Informe realizado por el Jefe de la Sección de Museos y Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Fechado en Valencia, 10 de marzo de 2004. Incluido en el expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

Sin embargo, revisado meses más tarde el borrador del convenio por los letrados del Área jurídica de la Conselleria de Cultura, Educació i Esport, se introducen ciertas modificaciones con el fin de atender legalmente a las especiales circunstancias concurrentes en el mismo. El cambio más sustancial viene referido al tipo de 'cesión', que en el anterior convenio hacía referencia a una 'cesión temporal de las esculturas' y con el nuevo pasa a una 'cesión en depósito', al resultar más adecuada para el convenio la figura de la 'cesión gratuita de uso de bienes muebles'. Además, se insta a que en el contrato se debe concretar un plazo para dicha cesión.

Al tiempo, desde la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano de la Conselleria de Cultura, Educació i Esport se pide al Ayuntamiento de Valencia, que presente a dicho organismo un proyecto en el que se especifique el lugar, entorno, y condiciones de exhibición en los que se emplazarían dichas esculturas. Atendiendo a esta petición, con fecha 3 de noviembre de 2005, desde la Oficina técnica de Restauración de Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia, se propone que ambas esculturas –*El lugar de la memoria* y *Homenaje del libro*– queden emplazadas cada una de ellas junto a un margen del cauce, en una zona que se encuentra ajardinada y de buena visualización desde el Puente de La Trinidad y los pretiles de ambos márgenes del río, como puede verse grafiado en el plano de emplazamiento que se adjunta al informe. Además se expone, que cuando las esculturas se encuentren una vez ubicadas en su emplazamiento definitivo

Plano de la primera propuesta de situación de las esculturas de Ripollés y Navalón en el tramo VII. Su emplazamiento estaba cerca del Puente de la Trinidad, situándose *Homenaje del libro* en la mitad izquierda del vial central y *El lugar de la memoria* a la derecha.



estarán debidamente señalizadas e iluminadas, respetando las normas de exhibición y conservación, según la vigente legislación sobre Patrimonio Artístico e Histórico.

Cuando parece que el convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia está cerrado a falta de ser firmado, el 20 de diciembre de 2005, desde el Consistorio se da a conocer a la Dirección general de Patrimonio Cultural Valenciano de la Conselleria de Cultura, Educació i Esports una nueva ubicación para la escultura *Homenaje del libro* de Joan Ripollés. El Ayuntamiento desea proponer como nuevo emplazamiento la isleta interior de la rotonda situada en la confluencia de las avenidas de Balears y Eduardo Boscá, alegando que dicho lugar resulta más conveniente para los intereses municipales, así como para el uso y disfrute de los vecinos.

Por otro lado, el Monasterio de San Miguel de los Reyes está declarado desde principios de los años ochenta Bien de Interés Cultural (BIC) con categoría de monumento²³⁵, por lo que desde la Dirección general de Patrimonio Cultural Valenciano de la Conselleria de Cultura, Educació i Esports se realizó una evaluación para averiguar el resultado de la modificación que el traslado de las esculturas ubicadas en la explanada entrañaba en el ámbito ajardinado de San Miguel de los Reyes, en cumplimiento de lo establecido en los artículos 35 y 36 de la Ley 4/98, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, al constituir una actuación que afectaba directamente al entorno del inmueble patrimonialmente protegido. La valoración que se hizo en el informe técnico, atendiendo a lo anteriormente comentado dice:

(...) dichas esculturas son bienes muebles, de carácter independiente, que nunca formaron parte del conjunto monumental del Monasterio de San Miguel de los Reyes. Se trata de obras artísticas de carácter ornamental exentas al edificio, que fueron instaladas con posterioridad a su restauración, cuyo traslado no parece que en principio pueda ocasionar algún perjuicio sobre el Monumento.²³⁶

Finalmente, después de varios borradores más, el 1 de septiembre de 2006, se firma el *Convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión temporal*

235. En octubre de 2008, un nuevo Decreto de la Generalitat Valenciana define las nuevas exigencias de la normativa presente.

236. Informe técnico de la Dirección general de Patrimonio Cultural Valenciano. Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Expediente: 1/06; fecha: 16 de enero de 2006.

237. Convenio incluido en el expediente 02001/2004/110 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

*de las esculturas “Homenaje del Libro” y “El lugar de la memoria” instaladas en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana*²³⁷.

Los motivos que finalmente se exponen en dicho documento, no difieren de los argumentados anteriormente. La primera y principal causa argumentada es la necesidad de realizar obras de ajardinamiento en la explanada del monasterio donde se encontraban instaladas las esculturas, mientras que la otra se refiere al interés que ambas partes muestran y comparten ante el traslado temporal de las obras. Cabe recordar que el Ayuntamiento tiene previsto proyectar el nombrado *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*, por lo que puede extraerse de la información que ofrecen los distintos documentos del expediente.

238. *Ídem*.

El convenio se rige por seis cláusulas²³⁸ de las que cabría destacar:

La primera, que hace referencia a la entrega de las esculturas,

... en calidad de cesión de uso de las mismas y sin que en ningún momento suponga transmisión de la titularidad de estas, cuya propiedad mantiene la Generalitat Valenciana. Asimismo, la presente cesión de uso estará sujeta a las prescripciones establecidas por la Ley 14/2003, de 10 de abril de Patrimonio de la Generalitat Valenciana.

Y en cumplimiento de la conveniencia de que en el contrato queden reflejadas las certificaciones de inventario y el coste de adquisición de las obras para la exigencia de las responsabilidades pertinentes, en caso de extravío pérdida o deterioro, en cuanto a la escultura de Natividad Navalón se refiere, “tiene como certificado de inventario el número 113/03, (...) con un coste de adquisición de 237.577 euros, con fecha 15/04/03”.

La segunda cláusula se refiere a la duración de la cesión en uso que “se efectuará por un plazo de 20 años, contando desde la fecha de la firma de este documento”. Así pues, el depósito tiene como fecha de caducidad el 1 de septiembre de 2026. No obstante se detalla que el contrato puede ser rescindido si “a petición de cualquiera de las partes, mediante comunicación

escrita y con un preaviso de tres meses”, y a instancia de la Generalitat Valenciana en el caso de “incumplimiento de los términos del presente convenio, mediante comunicación escrita y de forma inmediata”.

En el convenio, el Ayuntamiento de Valencia es el responsable de costear todos los gastos generados por el desmontaje, traslado, adecuación del espacio donde se reubiquen las obras, así como el posterior montaje de estas. Además, la cesión no reportará ningún tipo de importe ni contraprestación, ya que la propia naturaleza del convenio es gratuito.

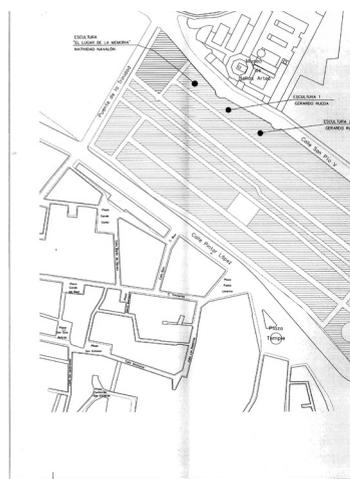
Respecto a qué institución debe velar por la exhibición, custodia y conservación de las piezas, el contrato carga al Ayuntamiento tal responsabilidad, que se compromete a mantenerlas en perfectas condiciones para devolver las esculturas a la Generalitat Valenciana, en el caso de que esta manifieste su voluntad en tal sentido.

Por último, cabe mencionar la sexta y última de las cláusulas donde reza:

Las esculturas “El lugar de la memoria” de Natividad Navalón será ubicada en el jardín escultórico que el Excmo. Ayuntamiento de Valencia tiene previsto instalar en el cauce antiguo del Rio Turia, frente al Museo de Bellas Artes de Valencia. (...) Las esculturas estarán debidamente señalizadas e iluminadas respetando en todo caso las normas de exhibición y conservación que se infieren de la vigente legislación sobre Patrimonio Artístico e Histórico.

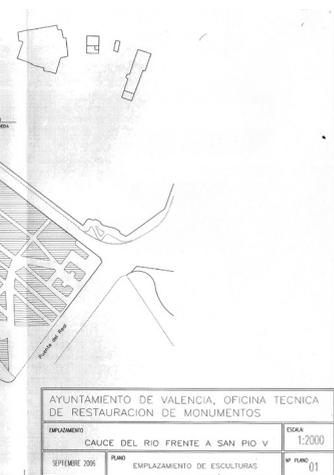
Por lo que se refiere a la ubicación definitiva de la escultura *El lugar de la memoria*, hay que señalar que en el expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia hay un plano fechado en septiembre de 2006, mismo mes en el que se firma el convenio entre ambas instituciones, donde la obra de Navalón se reubica junto al pretil izquierdo, justo frente a la puerta de acceso al Museo San Pio V y en las proximidades del Puente de la Trinidad. Sin embargo, su ubicación definitiva fue en otra localización dentro del mismo tramo. En el plano puede verse

Nueva propuesta de la escultura *El lugar de la memoria*, donde puede apreciarse también la ubicación que tendrían las dos obras de Gerardo Rueda que pasarían a formar parte del futuro jardín escultórico propuesto por el Ayuntamiento para el tramo VII.



239. Impreso del correo electrónico incluido en el expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

Al fondo de la imagen, podemos ver la escultura de Navalón en el momento de su instalación en el viejo cauce del Turia. Se aprecia que todavía se encuentra acordonada ante las obras de instalación de las piezas de arte que se estaban colocando en dicho sector.

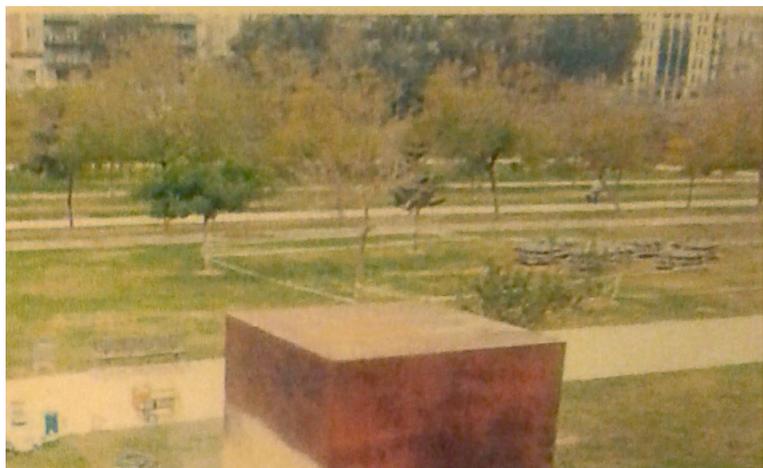


también la ubicación de las dos esculturas de Gerardo Rueda que se ubicarían meses más tarde en el lugar, aunque el sitio indicado no corresponde exactamente al lugar definitivo donde se colocaron y permanecen actualmente.

La semana del 13 de febrero de 2007 se procede a desmontar la escultura de Natividad Navalón de la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes y según reza en el correo electrónico que la empresa adjudicataria del desmontaje, traslado y recolocación de la escultura, esta se colocaría definitivamente el 20 de febrero²³⁹. Para ello y de conformidad con la cláusula tercera del susodicho convenio, el Ayuntamiento de Valencia formaliza un seguro clavo a clavo, poniéndolo en conocimiento del director general del Libro y Bibliotecas de la Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

Es conveniente indicar, que hasta el fin de esta investigación, la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes mantiene el mismo aspecto desde que se finalizó su restauración en 1999, por lo que se deduce que no se han llevado a cabo hasta el momento las obras de remodelación anunciadas.

Aunque la escultura *Homenaje del libro* de Joan Ripollés no es objeto de esta investigación, comparte historia y suerte con la escultura *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón, que sí se analiza en el presente trabajo. Por esta razón, cabe mencionar



por la singularidad del caso, que la obra de Ripollés se trasladó y reubicó en la isleta interior de la rotonda de la avenida de Eduardo Boscá a mediados del mes de abril de 2006, casi un año antes de que lo hiciera la escultura de Navalón, y a falta de cinco meses de la firma del Convenio entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión temporal de dichas esculturas.

Finalmente, el 22 de abril de 2008, el arquitecto técnico municipal de la Oficina técnica de restauración de Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, realiza un informe²⁴⁰ en el que se expone que él mismo ha realizado una visita de inspección al lugar de emplazamiento de las esculturas entre las que se encuentra, *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón con emplazamiento en el tramo VII del Jardín del Turia. El técnico corrobora que las obras inspeccionadas se encuentran en dicho momento, perfectamente instaladas y colocadas en el lugar de emplazamiento acordado por ambas instituciones y para comprobación de ello, adjunta unas fotografías de las obras.

240. Informe incluido en el expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia.

Por otra parte, en relación al desmantelamiento de las esculturas ubicadas en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes, Navalón recuerda que le informaron sobre la intención de trasladar su obra para que pasase a formar parte del proyecto de parque escultórico del tramo del viejo lecho del río recayente al museo de Bellas Artes.

Preguntada a la artista sobre la opinión que le merece la decisión de reubicar su obra en el interior del cauce viejo del río, Navalón responde que:

No me pareció correcto por parte de quien tomó unilateralmente esta decisión. Yo expresé mi disconformidad porque la obra estaba creada para un proyecto concreto, con un tema específico y para un lugar determinado. Sacar la obra de su entorno para la que fue creada, hace que pierda en parte su sentido.²⁴¹

241. Extraído de las declaraciones que Natividad Navalón dio a la entrevista que concedió para la investigación.

Respecto a las opiniones que cuestionaron el lugar expositivo como poco acertado, Natividad Navalón afirma que:

Es una lástima que la razón o una de las razones pudiera ser esta.

El proyecto de Tarancón, que sin ser un erudito, apostaba por el arte contemporáneo valenciano, me pareció muy valiente y arriesgado por su parte. La explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes se convirtió en un lugar para la convivencia y el diálogo entre diferentes estilos artísticos. ¿Qué mal podían hacer esas esculturas en este lugar? Si tantas críticas recibió el proyecto por el choque entre estilos de diferentes épocas, ¿por qué se dejan otras rehabilitaciones donde también existe esta forma de convivencia y en cambio, se decide quitar y reubicar estas esculturas de la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes? Estamos en el siglo XXI y el arte, entre una de sus funciones, es intentar ir más allá de los convencionalismos; siempre ha tenido un aspecto vanguardista y los artistas de hoy no podemos estar haciendo arte del pasado en el presente. Me pregunto ahora ¿por qué razón los responsables de dismantelar tal proyecto escultórico decidieron dejar la obra de Vento? Posiblemente, y es una opinión personal, porque de entre todas las piezas que se realizaron, es la que tiene un corte más clásico y se puede reconocer la figura de una mujer postrada leyendo un libro”.



Detalle de la escultura *El lugar de la memoria* de Navalón en la explanada frente al Monasterio de San Miguel de los Reyes. Imagen cedida por la artista para la investigación.

Informes de restauración y conservación. Intervenciones.

La escultura *El lugar de la memoria* de Natividad Navalón, al encontrarse en suelo de titularidad municipal y según la cláusula quinta del convenio firmado por la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento de Valencia, corresponde a este último exhibir, custodiar y mantener en perfectas condiciones la obra. Además, el Consistorio como depositario, ha de responder a los daños que se ocasionen conforme al procedimiento establecido por la ley.

Hasta el momento de la investigación, no se ha realizado a esta escultura ningún informe ni intervención de conservación que haya precisado la intervención de los servicios competentes del Ayuntamiento o de la Generalitat. Sin embargo, por parte del personal del Organismo autónomo municipal de Parques y Jardines singulares, se realiza periódicamente la limpieza y aseo dentro de sus capacidades y competencias, tanto de la escultura, como de su entorno.

Publicaciones en prensa.

Como se ha comentado anteriormente, la escultura *El lugar de la memoria* no fue inaugurada oficialmente cuando se procedió a su instalación en la explanada del Monasterio de San Miguel de los Reyes. Por esta razón, no se ha encontrado ninguna publicación en la prensa escrita, aunque sí que existe alguna publicación sobre el traslado desde el monasterio a la ciudad de Valencia que hace referencia a la escultura de Joan Ripollés, *Homenaje del libro*.

Bajo una imagen de esta escultura y de fondo la fachada del Monasterio de San Miguel de los Reyes se lee, *Ripollés adorna Valencia*. En el texto se menciona su ubicación en el monasterio, pero no se comenta que la obra fue creada expresamente para dicho lugar. Sin embargo, cabe señalar del artículo, que se

242. Este recorte de prensa se encuentra en los archivos de la Brigada de Monumentos 2007/caja 39/expediente 55. Archivo Histórico Municipal de Valencia. Palacio de Cervelló.

243. Este recorte de prensa se encuentra en los archivos de la Brigada de Monumentos 2007/caja 39/expediente 55. Archivo Histórico Municipal de Valencia. Palacio de Cervelló.

informa de la visita que el artista y autoridades hicieron al lugar donde finalmente se emplazó la escultura, es decir, a la isleta interior de la rotonda de la avenida Eduardo Boscá, por lo que se deduce que Ripollés estuvo al tanto en todo momento de los movimientos y decisiones que se estaban realizando sobre el desmantelamiento y reubicación de las esculturas y además, participaría personalmente en ello²⁴².

Otra publicación sobre el traslado de la escultura *Homenaje del libro*, la encontramos en la portada del diario gratuito Metro, fechada el 21 de abril de 2006. Puede verse una fotografía que ocupa casi la tercera parte de la página, donde se muestra el espectacular montaje de esta pieza en la rotonda en la que se encuentra actualmente ubicada, acompañada del titular que dice: *La obra de Ripollés aterriza en Valencia*²⁴³, cuando curiosamente aunque en otro espacio mucho más discreto, llevaba cinco años exhibiéndose en la ciudad.

Estado actual y condiciones de exhibición.

En general, se puede afirmar que el aspecto de conservación de la escultura *El lugar de la memoria* es bastante bueno, teniendo en consideración las obras *Cubo* y *Rosario* de Gerardo Rueda instaladas en el mismo lugar y al mismo tiempo que la obra de Natividad Navalón y que se encuentran en mal estado por el deterioro del material y la pintada continua de grafitis que soportan. En el capítulo dedicado a estas esculturas de Rueda puede verse que al poco más de un año de su colocación tuvieron que ser restauradas mediante trabajos de limpieza, eliminación de manchas de óxido, de grafitis y una reintegración cromática, además de repintar periódicamente las zonas afectadas por grafitis.

El lugar de la memoria, al estar realizada en bronce resiste bastante bien la corrosión. La pieza se encuentra en un parque ajardinado y colocada sobre un tapiz de césped natural que se riega de forma periódica y esto podría afectar al material, aunque durante la inspección ocular no se han detectado síntomas de corrosión. Respecto a actos vandálicos como grafitis o pintadas, muy frecuentes entre las obras que se encuentran en el Jardín del Turia, hay que destacar que son escasos y muy localizados. Una vez examinados todos los elementos que configuran el conjunto, no se encontraron agresiones de este tipo a destacar. Pero en cambio, cabría señalar unas pintadas que se concentran en el libro que reposa abierto en la pieza central. En su mayoría son grafismos a modo de firma con tonos blanquecinos realizados con rotuladores tipo “Posca”, aunque también hay escrita alguna frase o poema.

Para finalizar, un aspecto que no habría que pasar por alto referido al convenio suscrito entre la Generalitat Valenciana y el Ayuntamiento es que, en contra de lo indicado en la cláusula sexta del mismo donde se recoge que la escultura estará debidamente señalizada e iluminada, actualmente no existe ningún tipo de indicación que informe sobre el título de la obra y autoría, además de no recibir por la noche más iluminación que la de las farolas que existen para alumbrar el parque.

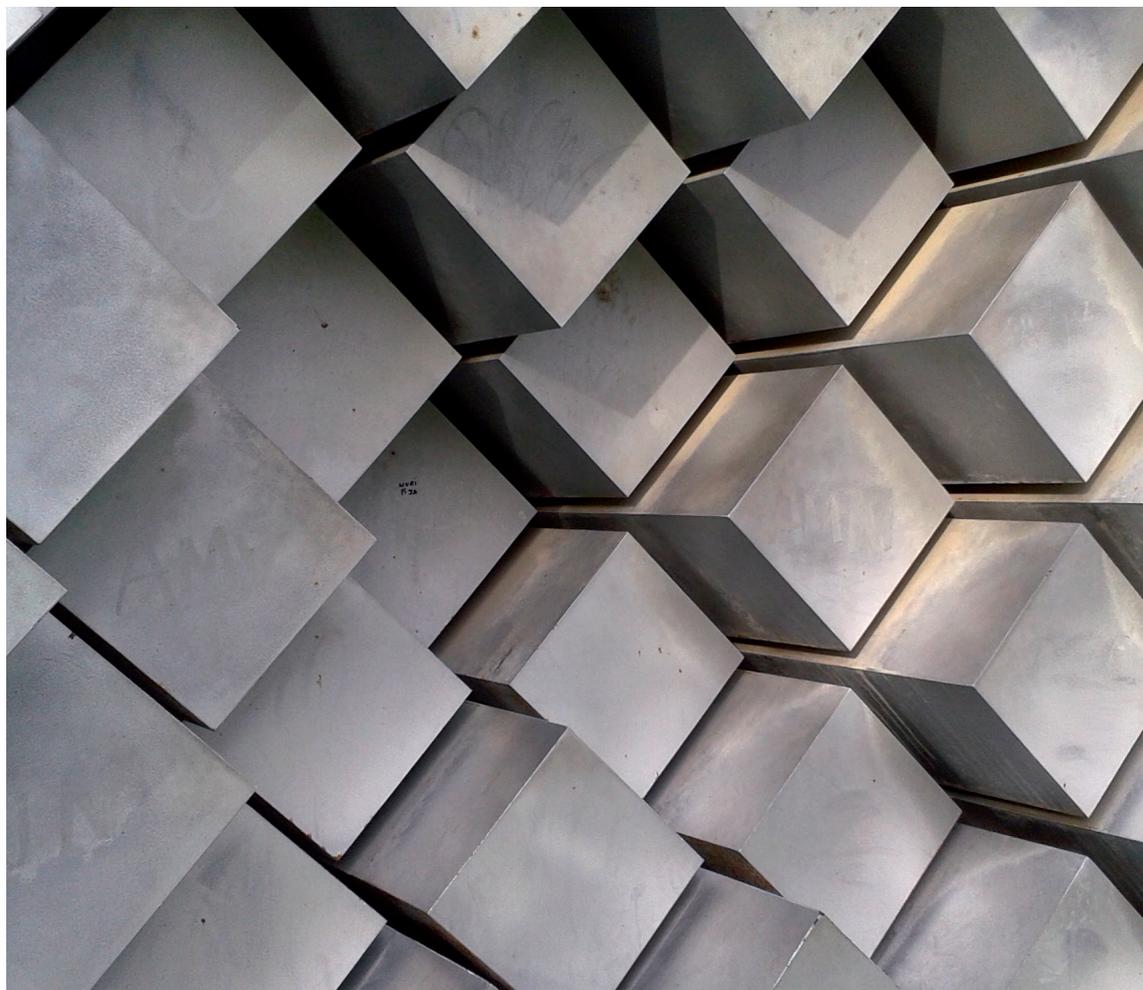
244. Información extraída de:

RUEDA, G. *La poética escultórica de Gerardo Rueda*. Catálogo exposición. IVAM, Valencia, 2006.

RUEDA, G. *La poética de Gerardo Rueda y la tradición en el arte moderno*. Catálogo exposición. IVAM, Valencia, 2006.

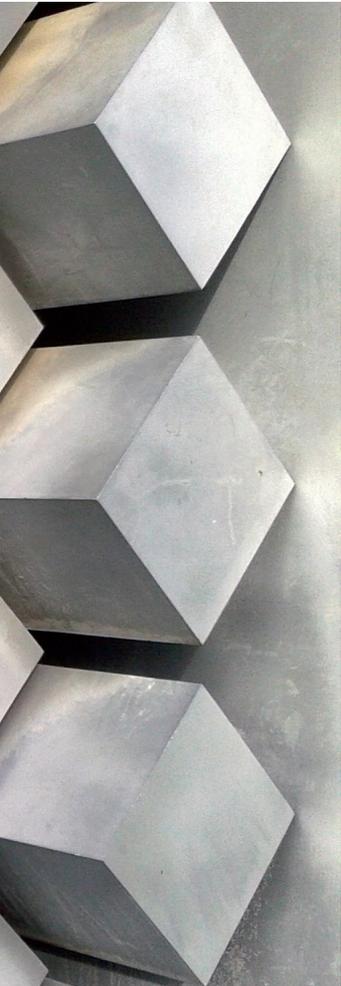
RUEDA, G. *Gerardo Rueda: La escultura monumental en la colección del IVAM*. Catálogo exposición. IVAM, Valencia, 2007.

RUEDA, G. *Gerardo Rueda: escritos y conversaciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.



Capítulo 16

Gerardo Rueda.



Dentro del movimiento de la pintura abstracta española del siglo XX, Gerardo Rueda²⁴⁴ es uno de los artistas de vital importancia. Además de pintor, fue un maestro de la técnica del collage y como escultor adquirió un notable reconocimiento sobre todo en los últimos años de su trayectoria artística dentro y fuera de España. Junto con Fernando Zobel y Gustavo Torner, Rueda se incorporó en las actividades del que más tarde fue llamado el grupo de Cuenca y que en 1996, derivó en la fundación del Museo de Arte Abstracto Español de dicha ciudad.

Desde sus principios como artista, Rueda se ve influenciado por el Cubismo, donde arraiga sus intereses creativos y no se deja influenciar por las corrientes estéticas que se suceden a lo largo del siglo XX en España y Europa. En sus primeras obras, el bodegón es uno de los temas más representados por el artista, junto a paisajes urbanos que centran el interés en los edificios, y en las agrupaciones y volúmenes de casas.

El vínculo entre la obra de Rueda con la arquitectura, a través de sus edificios y la estructura de los mismos, viene dado por las derivaciones del Constructivismo del que se ve atraído por su sencillez, su capacidad de deducir lo esencial y por lo monumental, de ahí que Rueda sea considerado por la crítica como el artista constructivista español. Su obra se caracteriza por su rigor analítico y una búsqueda de la simplicidad que podríamos definir como obsesiva y contundente, donde la organización desvela la estructura propia de una construcción casi arquitectónica. Refiriéndose a la simplicidad que expresa la

obra de Rueda, Bárbara Ros manifiesta que:

... como en el mejor arte minimalista, la reducción hasta llegar a la esencia no consiste en simplificar sino en destilar y economizar. Mediante la eliminación de todas las referencias externas, condensó las formas con el fin de llegar a lo esencial de una obra de arte, que para él era su estructura.²⁴⁵

La tendencia hacia la monocromía es evidente en la obra de Rueda. El color se muestra en su estado más pleno a través de superficies y texturas inalienables a la materia empleada por el artista. Pero sin duda, el instrumento de trabajo que Rueda domina con gran habilidad y astucia en el espacio es el volumen. La tercera dimensión se presenta en las obras del artista a través de ingeniosos juegos de composición y relieve, que van tomando cada vez más presencia y protagonismo conforme evoluciona su trabajo. Este interés por el volumen reside, como afirma el Rueda en que:

... nos da la tercera dimensión del espacio. Nos sirve para potenciarlo, nos lo hace menos simulado y más real. Sumado a la luz que lo hace variable, que lo transpone, nos da el valor tectónico, táctil y sensible del cuadro.²⁴⁶

En cuanto a las técnicas utilizadas por Rueda, el artista se ve atraído por la naturaleza constructiva del collage, que le permite aunar diferentes materiales de desecho como papeles, maderas, cueros, telas o hierros entre otros. El resultado son unas obras que han ido construyéndose con el devenir del tiempo, reformulando y reflexionando cada una de sus acciones. Sus collages se convierten en un campo de experimentación donde Rueda elude los materiales típicos de la pintura para crear sus obras pictóricas.

Mediante la exploración de las propiedades y virtudes que el collage brinda a Rueda, a finales de la década de los setenta incorpora trozos de madera que adhiere a las superficies de sus obras con lo que consigue potenciar la tridimensionalidad. Pero no es este motivo lo único que le interesa al artista, sino también los contrastes de materia, texturas y color de estos restos de material con los que se recrea e incorpora también en

245. ROS, B. (2006). "Gerardo Rueda y la tradición moderna" en *La poética de Gerardo Rueda y la tradición moderna*. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, p. 65-85.

246. RUEDA, G. *Escritos y conversaciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999, p. 31.

sus esculturas.

Las primeras piezas escultóricas que Gerardo Rueda realiza se caracterizan por sus formas geométricas y arquitectónicas, donde los materiales varían entre el metal y la piedra, aunque pronto el artista se centra en la madera de forma casi exclusiva. Es tal el dominio y destreza con este material, que José Guirao Cabrera describe que Rueda lo trabaja:

... con gran habilidad, modelándola a su antojo con la ductilidad que el alfarero experimentado moldea el barro. (...) desarrolló el conocimiento y el amor por esta materia hasta tal punto que toda su obra posterior, realizada en cualquier otro material, parece contaminada por la misma. No ejerce casi ningún tratamiento sobre la materia, trabajando con las texturas originales y dando al color una aplicación más parecida a los tintes vegetales frente a los pigmentos industriales del presente. El resultado es una naturalidad inobjetable, como si el color de sus esculturas estuviera en el origen vegetal de su materia prima (2006, 47).

Rueda trabaja sus esculturas como si de un collage se tratase, integrando diversos materiales y objetos casuales tratados de un modo similar al llevado a cabo con la madera. Ante una búsqueda de texturas que no muestren una manipulación artificiosa, los materiales de desecho se exhiben bajo la impronta indefinible que adquieren de forma natural con el paso del tiempo, al desvanecerse los acabados industriales que lucieron originalmente. Rueda gusta de reunir estos objetos junto a otros de apariencia industrial para contrastar formas y texturas y en cambio, como atestigua José Guirao:

El resultado conseguido es muy distinto a los collages de papel, sino más bien casi lo contrario. El resultado no funciona por adición sino por antagonismo. (...) la suma de diferencias establece una separación de jerarquías formales pero no de significación plástica entre los distintos elementos de la composición (*ibídem*, 49).

La escultura monumental en la obra de Rueda aparece en la última etapa de su vida con proyectos como el relieve mural

para la ONCE, 1988; las puertas del Pabellón de España de la Exposición Universal de Sevilla 1992, tituladas *Homenaje a Paul Klee*; las vidrieras de la nave central de la Catedral de Cuenca, 1989-1992; la serie de murales para Hacienda, *Homenaje a José Luis Borges*, 1992; el mural *Deconstrucción* para la Comunidad de Madrid, 1994 y otros más.

Pero según afirmaciones de José Luis Rueda, heredero del artista y presidente de la fundación, Gerardo Rueda obró y pensó en la escultura pública a la hora de realizar piezas de menor tamaño que le servían a modo de maquetas. En el texto *Gerardo Rueda: retrato de un genio discreto y secreto*²⁴⁷ escrito José Luis Rueda, este hace una exposición de los orígenes del arte público de principios del siglo XX, donde los constructivistas jugaron un papel muy importante, tanto a nivel formal, como en la función social del arte. Pero aquellas maquetas difíciles de ser una realidad en aquellos momentos, gracias a la evolución de la técnica pudieron ser ejecutadas posteriormente, como es el caso de la *Columna infinita* de Constantin Brancusi desarrollado 20 años después de su concepción. José Luis Rueda continúa su escrito, exponiendo a dos artistas españoles del siglo XX, Miró del que dice “supo entender el arte público con el espíritu de los constructivistas rusos” (2006, 21), y Picasso, al que “le gustó la idea de crear una obra de arte que llegara a representar a Chicago, de la misma forma en que la Torre Eiffel representa a París” (*idem*). Cada artista realizó una maqueta que posteriormente fue desarrollada a gran escala. Una vez argumentado el legado constructivista en el arte público y traídas las inclusiones de Picasso y Miró en la escultura pública, José Luis Rueda afirma que:

Gerardo Rueda era muy consciente de estos precedentes de la escultura pública monumental. Empezó a hacer maquetas en madera y, posteriormente, en metal para esculturas geométricas y arquitectónicas. (...) Personalmente soy testigo del crecimiento de su interés por la escultura en sus últimos años, cuando buscaba nuevas formas (*ibidem*, 23).

Después de la muerte del artista en 1996, son varias las esculturas

247. RUEDA, J. L. *Gerardo Rueda: retrato de un genio discreto y secreto. La poética escultórica de Gerardo Rueda*. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2006, p. 19-25.



Cubo, 1970. Gerardo Rueda. Escultura de hierro cromado. 18 x 18 x 18 cm. Colección José Luis Rueda.



Rosario, 1992. Gerardo Rueda. Escultura de madera pintada. 34 x 25 x 25 cm. Colección José Luis Rueda.

248.
<<http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-ivam-lleva-escultura-monumental-gerardo-rueda-playa-da-ribeira-cascais-portugal-2007%E2%80%A6>>

de Rueda en pequeño formato, la mayoría realizadas en madera, que han pasado a la escala monumental construidas en metal y que en los últimos años se han exhibido en varias exposiciones²⁴⁸ en ciudades españolas como Madrid, Valencia o en ciudades de otros países europeos como Portugal o Italia.



Cubo de Gerardo Rueda
en el tramo VII del viejo
cauce. Fotografía 2014.

16.1 *Cubo*, 2006.

Cubo es una de las dos esculturas del artista Gerardo Rueda ubicadas en el tramo VII de los Jardines del Turia, frente al Museo de Bellas Artes San Pío V. Es una pieza realizada en bronce y acero corten, cuyo juego de volúmenes sugieren movimiento a través de la seriación y la repetición en secuencia. Esta obra es un claro ejemplo de la sensibilidad cinética existente en las corrientes artísticas de mediados de la década de los 60 y los 70 en España y el resto de Europa.

249. Expediente
02001/2006/530 del
Servicio de Patrimonio
histórico y cultural
del Ayuntamiento de
Valencia.

La pieza es propiedad del Institut Valencià d'Art Modern, que la adquiriere a través de una donación de la Fundación Gerardo Rueda en el año 2006 y su valor estimado es de 300.000 €²⁴⁹. Se trata de una reproducción a gran escala construida el mismo año que la adquiere el museo valenciano, de una obra de mismo título realizada por el artista en 1970 en hierro cromado.

Durante los primeros meses después de la adquisición de *Cubo*, la escultura estuvo expuesta en la explanada del IVAM, donde formó parte de la exposición dedicada a Gerardo Rueda y que pudo verse durante los meses de mayo y junio de 2006.

Una vez acabada la muestra, el IVAM hace una propuesta a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Valencia para que *Cubo* y otra obra de Gerardo Rueda titulada *Rosario*, pasen a formar parte del futuro proyecto del *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia* que se va a ubicar en el tramo VII de los Jardines del Turia, frente al Museo San Pío V. Después de varios meses de trámites, en febrero de 2007 ambas esculturas son trasladadas desde la explanada del IVAM a dicho lugar²⁵⁰.

250. *Ídem*

La información que facilitó el IVAM cuando se le consultó sobre el desplazamiento de las esculturas al viejo cauce, este argumentó que al tratarse de piezas monumentales de gran tamaño y no haber espacio en el museo para exponerlas de forma permanente, ni en sus almacenes para guardarlas, se decidió que pasaran a formar parte del futuro *Parque escultórico del antiguo*

Cubo y *Rosario* de Gerardo Rueda en la explanada del Centre Julio González del IVAM durante la exposición dedicada al artista en mayo de 2006.



cauce del río Turia que estaba en desarrollo por aquel entonces. A dicha causa, desde el IVAM se recalca que entre los fines de la Institución, se encuentra también la divulgación del arte entre la sociedad valenciana y por lo tanto, colocar aquellas esculturas en el viejo cauce del río entra dentro de dicha labor.

Descripción de la obra.

La escultura es un cubo de 300 cm de lado, realizado en bronce y acero corten, con un peso de 3.100 kg. Las caras del cubo son lisas, excepto una de ellas, que muestra el interior de la pieza formado por hexaedros seriados y colocados a cartabón respecto a la base del cubo. Estas piezas modulares se repiten periódicamente a diferente profundidad, por lo que producen una impresión de movimiento basado en el ritmo, donde los módulos parecen entrar y asomarse a la cara exterior de la escultura.

Este frontal abierto del cubo contenedor tiene un marco de 26 cm de grosor, y las piezas modulares hexaédricas del interior están dispuestas en 5 filas de 5 módulos y 4 de 4, sumando un total de 41 módulos. El valor del lado es de 31,5 cm en la cara frontal, y aquellas piezas que tocan con una de sus aristas las paredes del cubo contenedor, están desplazadas a 23 cm hacia el interior, respecto de la cara abierta. El resto de módulos van retrocediendo de forma concéntrica y uniforme a un ritmo de 24,5 cm. Mediante este recurso compositivo típico del arte cinético, Rueda consigue la impresión de movimiento que contrasta con un contundente estatismo de las otras cuatro caras visibles del hexaedro que se muestran herméticas y lisas, dotadas de un carácter sólido y pesado.

Ubicación de la escultura *Cubo* en el tramo VII de los Jardines del Turia, frente al Museo de Bellas Artes San Pio V.



Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura *Cubo* se encuentra en el tramo VII del Jardín del Turia, comprendido entre el Puente de la Trinidad y el Puente del Real, bajo el pretil izquierdo del viejo cauce del río y exactamente, frente al Museo de Bellas Artes San Pio V. Su orientación es ortogonal respecto al sentido del cauce y la cara abierta de la pieza está orientada hacia el eje central del jardín. La distancia respecto del pretil izquierdo es de 7 m y entre ambos, transcurre un carril bici a tan solo medio metro de la escultura. Cabe señalar, que dicha vía se construyó posteriormente a la ubicación de la obra, a diferencia de otra travesía que pasa por delante de la escultura a una distancia de 5,5 m que ya existía. Además, sobre el pretil, a unos 20 m de distancia hay un mirador semicircular que se introduce en el cauce y que servía para contemplar el río y descansar, pues tiene un banco corrido en su perímetro circular. Hoy en día sigue teniendo la misma función, pero en vez de mirar al río Turia se puede disfrutar de las vistas del jardín, además de las esculturas que se encuentran en dicho tramo. No obstante, la escultura *Cubo* es una pieza con un marcado punto de observación a modo de cuadro, y la orientación que tiene, impide ver la cara principal desde dicho mirador, por lo que desde este lugar únicamente se ve un contundente y enorme cubo metálico.



Rosario de Gerardo Rueda en el tramo VII del viejo cauce. Fotografía 2014.

16.2 Rosario, 2006.

Esta escultura es, junto a la anteriormente comentada *Cubo*, la segunda pieza que Gerardo Rueda tiene instalada en el tramo VII del viejo cauce del río Turia. Construida en acero corten y bronce, pertenece a la temática de bodegones realizados a partir de elementos geométricos, que en las piezas de pequeño formato se trata de material de desecho o fortuitos, donde se hace evidente la influencia constructivista en el artista. En su composición pueden verse formas geométricas que recuerdan

arquitecturas urbanas y que contrastan con otras de imagen orgánica y textura aparentemente carnosa. El bodegón es uno de los temas más recurridos por Rueda, tanto en su obra pictórica como en la escultórica. En ellos el artista investiga en la estructura del espacio a través del interés que tiene por el Barroco español, sobre todo le fascinan figuras de la pintura como Velázquez y Zurbarán, a los que admira y en especial a este último, que es un referente en su obra con los diversos homenajes que le dedica.

Rosario es una escultura propiedad del Institut Valencià d'Art Modern, adquirida a través de la donación que la Fundación Gerardo Rueda hace en el año 2006 y su valor está estimado en 300.000€. Se trata también de otra pieza llevada a gran escala el mismo año de la donación y que sigue el modelo de la obra original realizada en madera por el artista en el año 1992 bajo el mismo título. Al igual que con la escultura anterior, *Rosario* también se expuso en la explanada del IVAM formando parte de la exposición dedicada a Rueda entre los meses de mayo y junio de 2006. Permaneció en dicho lugar hasta su traslado junto con *Cubo* al tramo VII del Jardín del Turia a finales de febrero de 2007.

Descripción de la obra.

Como se ha comentado anteriormente, *Rosario* es una escultura-bodegón desarrollada a gran escala de la original realizada por Rueda en madera pintada. Con un peso de 2.220 kg y unas medidas totales de 442 x 333 x 300 cm, está hecha de acero corten y bronce.

Sobre una peana cúbica de acero de 62 x 333 x 300 cm, hay colocados una serie de elementos geométricos más otros dos con forma de pera. A pesar de ser una escultura que tendría múltiples puntos de vista, se impone uno al resto, como si de una obra pictórica se tratase. En la escultura podemos encontrar tres niveles de profundidad bien diferenciados: en primer plano, un elemento que representa media pera cortada verticalmente y colocada en el centro respecto a la anchura de

la peana. Este elemento periforme tiene una marcada línea de contorno generada por el contraste entre el color blanquecino del interior de la fruta y los tonos más oscuros de los elementos que se encuentran por detrás. En segundo plano, a la izquierda se coloca otro elemento que representa una segunda pera entera, y contiguo a esta un cilindro. En el tercer y último plano, dispuestos linealmente a manera de un fondo o telón, se hallan cuatro prismas de base rectangular y en orientación vertical. Los tres de la derecha tienen el mismo corte transversal inclinado, pero el del extremo lo tiene más alto que las dos piezas del centro, por lo que se genera una línea visual ascendente de izquierda a derecha que abre el espacio de la composición. Tanto la disposición de los elementos como su forma recuerdan a la arquitectura, pues podría evocar un skyline de una ciudad. Sus formas geométricas y puntiagudas contrastan con las masas redondeadas y voluptuosas de las frutas.



Vista de la escultura *Rosario* desde la rampa de acceso al cauce que se halla frente al Museo de Bellas Artes San Pio V.

Ubicación de la escultura *Rosario* en el tramo VII del Jardín del Turia, frente al Museo de Bellas Artes San Pio V.



Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura-bodegón *Rosario* está ubicada en el tramo VII del Jardín del Turia, comprendido entre el Puente de la Trinidad y el Puente del Real, bajo el pretil izquierdo del viejo cauce y exactamente frente al Museo de Bellas Artes San Pio V. Su orientación es ortogonal respecto al sentido del cauce y la vista principal de la pieza está orientada hacia el eje central del jardín. La distancia de la pieza al pretil izquierdo es de 11,5 m y entre ambos, existe una rampa de acceso desde la calzada al cauce y un carril bici que transcurre a tan solo medio metro de la escultura. Cabría mencionar, que ambos elementos se construyeron posteriormente a la ubicación de la obra. En cambio, la travesía que pasa por delante de la escultura a una distancia de escasos 2 m existía en el momento de su colocación. Asimismo, sobre el pretil, a algo más de 22 m de distancia, se encuentra un mirador de forma semicircular que se introduce en el cauce y que servía para contemplar el río y descansar, pues tiene un banco corrido en su perímetro circular. Su función sigue siendo la misma, pero en vez del mirar al río Turia, hoy en día se puede disfrutar de las vistas al jardín, además de las esculturas que se encuentran en dicho tramo. Respecto a *Rosario*, al ser una pieza que tiende a ser observada desde un punto de vista como si de una obra pictórica se tratase, su orientación respecto a este mirador y a la rampa de acceso no deja contemplar la vista principal, ofreciendo al observador su cara opuesta.

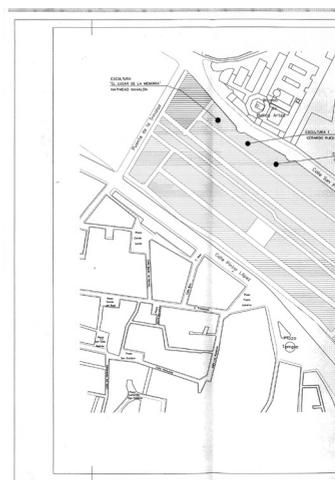
Cubo y Rosario: Relación de los acontecimientos y otras referencias.

Las esculturas *Cubo* y *Rosario* fueron adquiridas por el IVAM gracias a la donación realizada por la Fundación Gerardo Rueda al museo valenciano junto con un gran número de obras del artista. Estas dos piezas estuvieron expuestas en la explanada que hay frente al IVAM con motivo de la muestra conmemorativa que se le hizo a Rueda en el año 2006. Una vez finalizada la exposición, el IVAM hizo una propuesta al Ayuntamiento de Valencia para que se ubicasen en el Jardín del Turia y pasasen a formar parte del proyecto del *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia* que en esos momentos estaba en desarrollo. Este tenía como propósito convertir el tramo VII del Jardín del Turia, comprendido entre el Puente de la Trinidad y el Puente del Real, en la zona recayente al Museo de Bellas Artes San Pío V en un espacio expositivo, donde se exhibirían de forma permanente esculturas de diversos artistas. Después de varios meses de trámites, el 2 de enero de 2007, ambas instituciones firmaron un acuerdo para la cesión en depósito de dichas piezas.²⁵¹

En un principio, la propuesta que se hizo desde el IVAM para emplazar las dos esculturas al interior del viejo cauce en el tramo VII estaba en las inmediaciones del Puente de la Trinidad. Cada escultura se colocaría a un lado del camino central que recorre el tramo en el mismo sentido que lo hacía el río. A partir de este momento, se dio conocimiento a la Oficina técnica de Restauración de Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, que emitió un informe favorable. Acto seguido, se pasó expediente a la dirección de la Fundación pública de Parques y Jardines singulares con el objeto de que informase sobre los aspectos relativos a la propuesta que afectasen al ámbito de su competencia. La Fundación, después de analizar la proposición comunicó la inexistencia de inconvenientes en la ubicación de susodichas esculturas. Finalmente, a mediados de diciembre de 2006 se redacta el acuerdo de colaboración entre el Ayuntamiento de Valencia y el IVAM, que terminó consumándose el 2 de enero de 2007. En el acuerdo hay un cambio en la ubicación de las obras respecto a la idea inicial y que las recoloca en la misma zona donde se encuentran actualmente

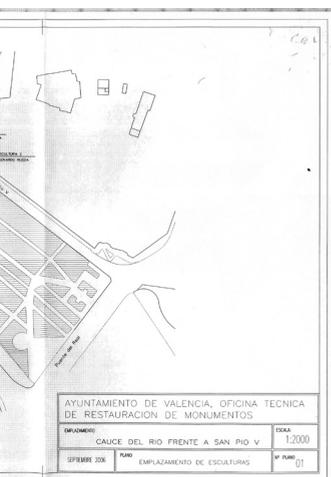
251. Documentación extraída del expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio histórico y cultural del Ayuntamiento de Valencia.

Mapa sobre la propuesta de ubicación de las dos esculturas de Gerardo Rueda en el tramo VII. En el plano puede verse también la ubicación para la obra de Navalón que se incorporaría en las mismas fechas al supuesto proyecto de parque escultórico del viejo cauce del Turia



252. "Nota interior nº J162 de 29 de enero de 2007" en Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, sección Monumentos, del Ayuntamiento de Valencia.

253. Datos extraídos del Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, sección Monumentos, del Ayuntamiento de Valencia.



pero en una localización distinta. Como puede verse en el plano, las esculturas se ubican junto al pretil izquierdo del cauce entre los dos miradores semicirculares que hay frente al museo. En cambio, terminaron colocándose cada una de las obras a un lado del mirador semicircular que se encuentra frente a la entrada del Museo San Pio V. En el plano también está señalada la ubicación que se propone para otra escultura que se encuentra en el mismo tramo titulada, *El lugar de la memoria* de la artista valenciana Natividad Navalón, pero que al igual que las obras de Rueda, su localización finalmente es distinta a la expresada en el plano.

En otro orden de cosas, el 19 de enero del mismo año, desde el Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural se solicita a la Fundación municipal de Parques y Jardines singulares, en relación al acuerdo y aceptación del mismo, un informe relativo a las medidas de seguridad (vigilancia, cámaras, etc.) que existían en aquel entonces en el recinto donde iban a exponerse las esculturas, a lo que dicho organismo responde que "no existe más vigilancia que la que realiza la Policía Local, y que no existen cámaras de seguridad. El Jardín del Turia no es un recinto cerrado, es un jardín abierto sin puertas ni horarios".²⁵²

Expresadas las medidas de seguridad y realizados los trámites de supervisión oportunos por los servicios municipales, se contrata a la empresa encargada de la desinstalación, traslado y ubicación de las esculturas. Esta informa a las partes implicadas en la operación, que el día 19 de febrero se procedería al pintado de las obras y a su transporte y colocación definitiva el 20 de dicho mes.²⁵³

Con respecto a la mención que se hace en dicho documento perteneciente al expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia sobre el pintado de las obras de Rueda, este hace referencia a la intención por parte de las instituciones implicadas por cambiar el cromatismo de las esculturas y por ende, el acabado que tenían originalmente y que derivó en una alteración en el aspecto visual de las esculturas muy distinto al que presentan cuando se exhibieron en 2006 en la muestra de Gerardo Rueda en el IVAM.

En el caso de la obra *Cubo*, la parte externa del hexaedro

tenía originalmente un acabado de acero corten, que le daba una apariencia de óxido color rojizo anaranjado típico de este tratamiento químico. En cambio, las piezas cúbicas que conforman el interior de la escultura son de bronce y presentaban una pátina, que imitaba el óxido de las caras exteriores del cubo que las contiene.

Sin embargo, cuando en febrero del 2007 se coloca la escultura en los Jardines del Turia, se procede a pintarla de un color gris metálico luminoso, color que conserva hasta hoy en día.

Por otro lado, a diferencia de *Cubo* que modifica su color desde su colocación en el Jardín del Turia, la escultura *Rosario* ha ido alterando poco a poco su tonalidad cromática con el paso del tiempo.

Aunque no se han encontrado imágenes sobre el pintado de la escultura *Rosario* cuando se instaló en el viejo cauce, gracias a una fotografía que acompaña a un presupuesto de restauración de la pieza realizado por la empresa Estudios Métodos de la Restauración, S.L., fechado un año después de la colocación, se puede deducir que en aquel momento se pintó la peana del bodegón del mismo color gris metálico luminoso que la escultura *Cubo*. Las dos mitades de la fruta conservaron su color verde y blanco que tuvieron originalmente, mientras que el resto de elementos geométricos que conforman el bodegón mantuvieron el acabado de acero corten menos el cilindro que se le dio un tono gris marengo.

Se ha intentado averiguar por qué motivo se decide pintar las esculturas *Rosario* y *Cubo* y cuál fue la razón de elegir dicho color, pero al final no se ha podido encontrar ningún documento que contenga dicha decisión, ni personal implicado en esa época en el proyecto que responda a estas cuestiones. Sí en cambio, hay un documento que pertenece al expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia, un correo electrónico emitido por la empresa de transporte que realiza el traslado de las esculturas, en el que se comenta entre otros temas que las piezas serán pintadas el lunes 19/02/07 por la empresa que las construyó y al día siguiente se procederá a su transporte y colocación en el lugar definitivo en

el cauce del río. Sin embargo, las esculturas no fueron pintadas antes de su traslado, sino en su ubicación definitiva en el tramo VII, como se desprende de las fotografías que se toman de dichos trabajos de traslado.

En la imagen puede verse las tareas de pintado de la escultura *Cubo* en el momento de su instalación en el interior del viejo cauce.

Imagen cedida por el IVAM para la investigación.



En la imagen de la izquierda vemos el acabado en acero corten de la escultura *Cubo* durante la muestra dedicada a Gerardo Rueda en los meses de mayo y junio de 2006 en el IVAM. Imagen incluida en el Expediente 02001/2006/530.

A la derecha se ve el color gris claro que muestra la obra en la actualidad.



La imagen de la izquierda muestra escultura Rosario durante la exposición dedicada a Rueda en los meses de mayo y junio de 2006 en el IVAM. Se puede observar que los únicos elementos pintados corresponden a los de las frutas, mientras que el resto de la pieza tiene el acabado del acero corten. Imagen incluida en el Expediente 02001/2006/530.

En la foto de la derecha se observa el cromatismo que muestra actualmente, donde los elementos de acero corten finalmente han sido pintados.



Por lo que se refiere al vencimiento de la anualidad del contrato, la cláusula octava del mismo dice que:

La duración del depósito se establece en un plazo de un año ininterrumpido que se prolongará tácticamente por periodos iguales, si un mes antes de finalizar el plazo acordado o de cualquiera de las prórrogas, alguna de las partes no expresa por escrito su voluntad de cancelación.”²⁵⁴

Como ha venido ocurriendo desde que se instalaron las esculturas en el viejo cauce del río, cada año se ha ido renovando el depósito dado que ninguna de las partes ha manifestado su intención de anular el mismo, como consta en los respectivos documentos adjuntos al expediente 02001/2006/530.

A su vez, la cláusula tercera del acuerdo recoge la responsabilidad del Ayuntamiento de Valencia, que está obligado a “mantener las esculturas en buen estado y devolverlas tal y como se encontraban en el momento de la constitución del depósito”. Conforme a dicha cláusula, en abril de 2008, la Oficina técnica de restauración de monumentos emite un informe donde se detallan los deterioros que han sufrido las esculturas causados por agentes atmosféricos y actos vandálicos, en poco más de un año que están instaladas en el Jardín del Turia. Es por esto que desde esta oficina se considera necesaria una intervención que devuelva las esculturas a su estado original. En los meses siguientes se inician los trámites pertinentes para la licitación de la realización de los trabajos de limpieza y adecuación cromática de las esculturas *Rosario* y *Cubo*, que debió realizarse entre los meses de julio y agosto de 2008.

No obstante, cabría señalar que después de la documentada restauración hasta la fecha, se han realizado a estas esculturas diversas intervenciones de mantenimiento y conservación de menor calado que se han centrado en cubrir las áreas de grafitis hechos sobre las esculturas.

En último lugar, apuntar que para el traslado y montaje de las esculturas desde el IVAM al sitio donde se ubicaron en el Jardín del Turia se contrató un seguro de modalidad “clavo a clavo”. Posteriormente, con fecha 20 de febrero de 2013, y

254. Acuerdo de colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de Valencia y el Institut Valencià d'Art Modern para la cesión en depósito de obras de arte de la colección del IVAM. *Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, sección Monumentos, del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.*

ante la comunicación remitida por el Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Valencia, se dan de alta las esculturas de Gerardo Rueda, *Cubo* y *Rosario*, en conformidad al Pliego de prescripciones técnicas que rige el contrato de la póliza de seguro de daños de MAPFRE Seguros de empresas.

Informes de restauración y conservación. Intervenciones.

Como se afirmó en el punto anterior, examinaremos ahora el único informe de restauración y conservación de las esculturas *Cubo* y *Rosario* de Gerardo Rueda que se conoce hasta la fecha.

El 21 de abril de 2008, la Oficina técnica de Restauración de Monumentos perteneciente al Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia, emitió un informe donde se detalla el estado de conservación en el que se encontraban dichas esculturas. El documento firmado por el arquitecto municipal de dicho servicio, dice que:

Debido al efecto de los agentes atmosféricos que ha producido que se oxiden las esculturas, y a la ejecución de actos vandálicos que han producido pintadas en los mismos, se considera que es necesaria una intervención sobre éstas que las devuelvan a su estado original.²⁵⁵

Así pues, en virtud del convenio de colaboración firmado por ambas entidades, y en cumplimiento de la cláusula tercera del acuerdo, en el que se obliga al Ayuntamiento a comunicar inmediatamente al IVAM y por escrito cualquier alteración o accidente que pudieran sufrir las obras, esta oficina técnica municipal se puso en contacto con la jefa del Departamento de Restauración del IVAM, que remite un presupuesto realizado por la empresa EMR –Estudio Métodos de la Restauración- y que finalmente llevó a cabo las siguientes acciones que se detallan a continuación²⁵⁶:

255. Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, sección Monumentos, Ayuntamiento de Valencia.

256. Informe incluido en el Expediente 02001/2006/530 del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural, sección Monumentos, del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

Para los trabajos de limpieza y adecuación cromática de la escultura *Cubo*:

- Eliminación de los diferentes grafitis realizados con espráis sintéticos mediante antigrafitis y diversos productos químicos.
- Trabajos de eliminación de manchas de óxido mediante proyección de silicato de alúmina.
- Pasivado del óxido y de la superficie metálica.
- Reintegración cromática general de la escultura completa.

Estos trabajos sumaron un importe de 5.805,80 €.

Los trabajos de limpieza y adecuación cromática realizados a la escultura *Rosario* consistieron en:

- Eliminación de los diferentes grafitis realizados con espráis sintéticos mediante antigrafitis y diversos productos químicos.
- Trabajos de eliminación de manchas de óxido mediante proyección de silicato de alúmina.
- Pasivado del óxido y de la superficie metálica.
- Reintegración volumétrica puntual sobre las superficies con faltantes de materia pictórica.
- Reintegración cromática general de la escultura completa.

El importe de los trabajos realizados a esta escultura fueron por un valor de 5.847,56€.

Por lo tanto, la suma total de dichos trabajos tuvo un montante de 11.653,36 € que se satisficieron con cargo a la partida de conservación de monumentos del Presupuesto de gastos para el 2008. Al igual que se comenta en el punto anterior, dichos trabajos debieron realizarse entre los meses de julio y agosto.

Publicaciones en prensa.

La versión digital de El Mundo recoge el 2 de abril de 2008, la denuncia que el Grupo municipal socialista hace sobre el estado de abandono de las esculturas instaladas en el Jardín del Turia. El artículo hace hincapié sobre el compromiso que el Ayuntamiento de Valencia adquirió mediante el convenio de colaboración con el IVAM que cedía las esculturas, a cambio de “prestar a las obras las máximas condiciones de protección y seguridad y se obliga a mantenerlas en buen estado”. El concejal socialista recuerda en sus declaraciones la posibilidad de que la Institución museística valenciana rompa el acuerdo por incumplimiento del mismo y recupere las piezas que “se encuentran llenas de pintadas y de óxido”. Aun así, el representante de la oposición muestra su deseo de que no se llegue a esta situación e insta al Ayuntamiento para que se complete el proyecto del *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*.²⁵⁷

257. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/02/valencia/1207146930.html>>
[Consulta: 28/06/2014]

Así mismo, el artículo recoge también las declaraciones hechas por la concejal de Cultura del Ayuntamiento de Valencia María José Alcón, que señala los actos cometidos a estas esculturas como una falta de sensibilidad de algunos ciudadanos hacia un patrimonio que pertenece a todos. No obstante, la edil hace unas declaraciones en las que viene a afirmar que se conocía el estado de las obras y que se trabaja para que las esculturas vuelvan a su estado original, a lo que termina incidiendo en que es una cuestión que afecta al conjunto de la ciudadanía y hace una llamada a “la necesidad de una mayor concienciación cívica”.²⁵⁸

258. *idem*

Dos días después de la publicación en periódico El Mundo de la denuncia hecha por el Grupo municipal socialista, el diario Las Provincias también se hace eco de la noticia. Si bien, cabe destacar en este artículo la defensa que supuestamente la responsable de Cultura del Ayuntamiento hace del lugar elegido para crear el susodicho parque escultórico, que bajo el subtítulo “*Corte clásico y contemporáneo*” se puede leer: “*Desde el primer momento la responsable de Cultura destacó la ‘conveniencia’ del emplazamiento escogido, ya que la proximidad al Museo de Bellas Artes creará un contraste cultural entre ‘lo clásico y lo contemporáneo’, dijo*”.²⁵⁹

259. <<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080403/valencia/esculturas-cedidas-ivam-estan-20080403.html>>
[Consulta: 28/06/2014]

El día 11 de diciembre de 2011 en el diario digital elperiodic.es se publica la noticia sobre la denuncia que el grupo municipal Compromís hace en referencia al deterioro que continúan sufriendo las esculturas cedidas por el IVAM en el viejo cauce del Turia. En ella, la concejal de dicho grupo, acusa al Gobierno municipal de la situación lamentable de las obras y la falta de interés y preocupación por “el patrimonio, del arte y de la cultura en general”. En su declaración afirma hace enumeración de los numerosos signos de deterioro que presentan las esculturas y afirma que “les importa muy poco a nuestros gobernantes como se encuentran las esculturas o donde se ubican”. En el artículo se nombran otras esculturas que se encuentran en el Jardín del Turia y también denuncia su estado de conservación y abandono en algunos casos. La portavoz del grupo municipal Compromís termina destacando en sus declaraciones que:

No solo hay que preocuparse por el cuidado de las piezas expuestas, sino que hay que ver el lugar más idóneo para ubicarla, aumentar la vigilancia, y lo más importante adquirir más esculturas contemporáneas y con ello hacer realidad el Jardín de las esculturas. (...) Es necesario indicar la ruta donde se encuentran las esculturas y señalarlas con sus respectivas fichas técnicas, porque no existe ni una miserable nota que indique lo que estamos viendo.²⁶⁰

260.

<http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/149751_compromis-denuncia-deterioro-esculturas-cedidas-ivam-viejo-cauce-turia.html>
[Consulta; 06/01/2015]

Estado actual de conservación y exhibición.

Como se ha comentado anteriormente, las esculturas *Cubo* y *Rosario* pierden el acabado que tiene el acero corten con el que están construidas y por lo tanto, el matiz cromático característico de este tipo de material cuando se procedió a pintar las piezas en el momento en el que se colocan en el Jardín del Turia, para formar parte del *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*.

El cambio cromático de la escultura *Cubo*, pasa de un color rojizo anaranjado que da el acero corten a un gris metálico luminoso, es decir, de una tonalidad más oscura a otra más brillante. En

tal caso, se podría afirmar que se evidencia, si cabe más, la composición modular del interior del cubo al potenciarse sin lugar a dudas el claroscuro de la estructura y puede que este hecho acentúe la ilusión de movimiento.

En cuanto a *Rosario*, como se ha comentado anteriormente, se sabe que cuando se colocó en febrero de 2007 en el viejo cauce, se procedió a pintar la peana de color gris brillante y el cilindro de color gris marengo, mientras que las dos piezas que representan fruta mantuvieron su cromatismo original al igual que el resto de formas geométricas verticales en acabado de acero corten. Pasado un año y medio de su traslado, se le realiza una restauración integral y adecuación cromática a cargo de una empresa especializada y se procede a pintar también de color gris brillante las piezas geométricas que quedaron en acero corten. Desde entonces, el color predominante de la pieza es del mismo color gris con el que está pintada la escultura Cubo, mostrando ambas obras una tonalidad prácticamente idéntica.

No obstante, cabe tener en cuenta la siguiente reflexión. El acero corten es un tratamiento químico que se da a este metal con el fin de evitar la corrosión atmosférica sin perder prácticamente sus características mecánicas. La capa de óxido que se forma es impermeable al agua y al vapor de agua, impidiendo que la oxidación del acero prosiga hacia el interior de la pieza, por lo que no es necesario aplicar ningún otro tipo de protección como la galvanizada o el pintado. Pero a pesar de ello, el acero corten es muy sensible a los climas subtropicales como es el caso de Valencia, que sumado a ambientes agresivos –como zonas costeras– se puede corroer a mayor velocidad. Además de esto, si existe la posibilidad de que el agua se acumule en concavidades o hendiduras, estas áreas experimentarán mayores tasas de corrosión, por lo que hay que prevenir el correcto drenaje de dichas zonas y aplicar un tratamiento anticorrosivo. Es posible que por un lado, para prevenir la corrosión de la pieza, recurrir al pintado sea una solución rápida y más barata que los tratamientos anticorrosivos. Mientras que por otro lado, el hecho de estar ubicada en un lugar abierto y sin la menor vigilancia, la pintura sea la restauración menos costosa y eficaz frente a pintadas y grafitis que sufren las obras de forma continuada.

El estado en el que se encuentra la escultura *Cubo* a fecha de la investigación se puede calificar de bueno. El deterioro de la pieza por oxidación es poco, a pesar de mojarse de forma regular con el regado del césped del jardín. Además, las piezas de hormigón que se colocaron de base protegen a la escultura de la humedad que recibiría procedente del suelo. Ciertamente, la agresión más común que sufre la pieza son las pintadas y grafitis realizados en sus paredes lisas con aerosoles y rotuladores tipo “Posca”, al igual que los módulos interiores de la escultura, aunque estos en menor medida. Sin embargo, el interior de la pieza es la parte más susceptible al deterioro, sobre todo por el óxido, ya que es más fácil que se acumule agua y humedad, además de que por su característica de cubo cerrado por cinco de sus seis caras, no tiene ventilación ni entra el sol para que facilite el secado. Además, en los huecos y hendiduras existentes entre los módulos, se acumulan restos de basura –envoltorios, papeles o colillas de cigarrillos– depositados intencionadamente por ciertas personas carentes de civismo.

Respecto al estado de conservación de la escultura-bodegón *Rosario*, podemos calificarlo de preocupante. Tiene varias zonas en avanzado estado de oxidación donde comienza a verse una pérdida de material por desconchamiento de la plancha de acero, sobre todo en la peana, ya que en dichas zonas se encharca el agua procedente tanto de la lluvia como del regado del césped. Esto se debe a que no tiene un buen sistema de drenaje y está provocando que la oxidación también se extienda por la base de las piezas de acero colocadas encima de la peana. También pueden verse otras áreas de óxido en algunas zonas de los elementos que componen el bodegón, pero en este caso es a causa del desprendimiento de la pintura o por ralladuras a modo de grafismo, realizadas sobre la superficie con elementos punzantes. Tampoco se libra de padecer continuamente el pintado de grafitis o grafismos realizados tanto con aerosoles como con rotuladores tipo “Posca”.

En la foto 1 se observa des-
conchados de la pintura.
Las fotos 2 y 3 que perte-
necen a la obra *Rosario*
puede verse la corrosión
producida por el agua que
se acumula.



Foto 1



Foto 2



Foto 3

Las fotos 4 y 5 pertenecen
a la obra *Cubo*. En la 4 pue-
de verse la acumulación de
basura entre las oquedades
de la escultura.
En la imagen 5 el reverso
de la obra es una zona
que sufre con frecuencia
pintadas y grafitis.



Foto 4



Foto 5

261. Información extraída
de <<http://albaodeh.blogspot.com.es/>>
[Consulta: 15/06/2015]

262. Información extraída
<<http://patxaibarzgil.com/bio/>>
[Consulta: 15/06/ 2015]



Capítulo 17

Alba Odeh y Patxa Ibarz.



En el tramo VII del Jardín del Turia se encuentra el monumento titulado *El principio del fin del cáncer de cuello de útero*, 2008. Esta escultura formó parte de una campaña publicitaria que tuvo como finalidad, dar a conocer el desarrollo de una vacuna que prevenía la infección del virus del papiloma humano VPH, uno de los causantes del cáncer de cuello de útero. La campaña fue promovida por un colectivo de entidades relacionadas con el mundo de la sanidad y la medicina que encargó a la agencia publicitaria Shackleton, el desarrollo y la puesta en marcha de la misma. Dicha agencia tuvo la idea de crear un monumento que formara parte de la primera etapa de la campaña publicitaria. La obra sirvió de reclamo y pretexto para la fase de divulgación del mensaje del cometido. La escultura es obra de las artistas Alba Odeh y Patxa Ibarz que trabajaron en conjunto con la agencia Shackleton.

Sobre las artistas, su trayectoria y obra, no se ha podido disponer de mucha información. Alba Odeh Tavio²⁶¹ es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en la especialidad de escultura. A lo largo de su trayectoria como artista ha trabajado la fundición en bronce, la dirección y producción escultórica y ha hecho escenografía para teatro. Odeh también ha experimentado en otros campos artísticos como la pintura mural y el diseño de interiores.

Respecto a Patxa Ibarz Gil²⁶², nació en 1975 en Zaragoza. Estudió Bellas Artes en Madrid, donde se licenció en 2002 en la especialidad de escultura, ampliando posteriormente sus estudios en técnicas de fundición, talla en piedra, arquitectura

y arte público. Ibarz investiga a través de su trabajo los vínculos de la memoria y las experiencias a la hora de construir nuestra consciencia. Su trabajo se relaciona directamente con el espacio, interior-exterior, la presencia y la ausencia, con la intención de, a través del arte, crear un lugar para las emociones y la reflexión.



Imagen superior:
Interfaz de la página web para la propagación del mensaje de la noticia sobre la vacuna contra el virus del papiloma humano. La persona que reenviara a otras diez esta información optaba a tener su nombre impreso sobre una de las columnas de las que componía la escultura.

Imagen inferior:
Cartel conmemorativo de la elección de Valencia como sede para albergar el monumento de *El principio del fin del cáncer de cuello de útero*.

Imágenes de la web de la empresa de máquetin a la que se le encargó el proyecto de difusión:
<<http://www.shackletongroup.com/es/campanya/el-monumento>>
[Consulta: 10/02/2015]



*El principio del fin del
cáncer de cuello de útero.*
A. Odeh y P. Ibarz, 2008.
Jardines del Turia, tramo VII.

17.1 *El principio del fin del cáncer de cuello de útero, 2008.*

A finales del siglo XX se descubrió la relación entre el cáncer de cuello de útero²⁶³ y el virus del papiloma humano (VPH), que es el causante de casi la totalidad de los diferentes tipos de esta enfermedad. Conocido también como cáncer de cérvix, a principios del siglo XXI era, después del de mama, la segunda causa de muerte entre las mujeres en el mundo y la primera en los países en desarrollo con cerca de 400.000 muertes anuales.

263. CEMAV "Un monumento contra el cáncer" en *Canal UNED* para TVE-2, fecha de emisión: 6/06/2008. <<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12028>> [Consulta: 13/10/2014]

El descubrimiento del agente que causaba la aparición de la enfermedad fue todo un hito científico, ya que al tratarse de un virus, pudo desarrollarse una vacuna que inmunizara a las mujeres, previniendo su infección y por lo tanto, el desarrollo de la enfermedad. El gran avance supuso que por primera vez se dispusiese de una vacuna contra un cáncer, es decir, que existía una cura médica. Esto abría las puertas a nuevas vías de investigación que llevarían al camino para estar cerca de poder vencer definitivamente la enfermedad. Por lo que podríamos decir que este sería el principio del fin del cáncer cuello de útero.

Ante tal hito científico, la SEGO (Sociedad Española de Ginecología y Obstetricia) y otras cinco sociedades relacionadas con la enfermedad ven la necesidad de divulgar ese descubrimiento de la ciencia entre la sociedad. Para ello deciden dar a conocer la noticia con el propósito de que los ciudadanos sepan el alcance de la misma. Para conseguir su objetivo se pusieron en contacto con la agencia publicitaria Shackleton events con el encargo de ayudarles a trasladar la noticia del avance científico a la sociedad. Los encargados de la campaña deciden emplear un lenguaje cercano a la gente para que fuera entendible el mensaje.

El primer objetivo fue sensibilizar a la opinión pública sobre la necesidad de prevenir el cáncer de cuello de útero con la vacuna desarrollada y para ello, promueven la creación de un monumento que se enmarcaría dentro de una campaña de concienciación más ambiciosa.

La agencia publicitaria tuvo claro desde un principio, que si su encargo era llegar al máximo de gente posible, la escultura tenía que tener naturaleza de monumento para que estuviese instalada dentro del espacio público. Ante esta condición, las artistas que van a crearlo trabajan desde sus primeros bocetos con la idea de concebir un lugar y no una escultura objeto, para que los ciudadanos pudieran transitar por la obra e interactuar con ella.

Según Alba Odeh, intentaron “traducir el sentimiento que les produjo el concepto a través de volúmenes”²⁶⁴. La columna es el elemento elegido por las autoras por su apariencia formal, ya que les permite representar la verticalidad que a su juicio, juega un papel básico en el concepto de la obra y les sirve para

264. *Ídem*

simbolizar a la mujer y su triunfo a la enfermedad. Además, las artistas asocian la verticalidad con el concepto de lucha, un término muy relacionado con la enfermedad, pero sobre todo con este tipo de males.

El monumento se compone de dieciséis columnas cuya distribución en el espacio conforman un área de base cuadrada. Las columnas se agrupan dentro de esta forma que pretendieron que fuese coherente y rotunda.

Las columnas son de base cuadrada y en cada una de sus caras hay grabados más de 25.000 nombres de personas que por diversas razones han querido participar en el proyecto. Las autoras desestimaron que los nombres que aparecieran en los pilares fueran únicamente de personas afectadas por la enfermedad. Se intentó evitar que el resultado fuese una escultura memorial o funeraria más que un monumento al triunfo o a la vida. El procedimiento que se siguió para recoger los nombres se basó en el marketing usado en los medios electrónicos y redes sociales. Según informó la propia agencia²⁶⁵ “queríamos ser más virales que el virus” para propagar la noticia. Se basaron en esta técnica para crear el portal web *formapartedelahistoria.org*, con el propósito de que todo el que quisiera colaborar a la difusión del mensaje se inscribiera en dicha página y si seguidamente enviaba la información a dos personas, su nombre aparecería escrito sobre las columnas del monumento. Además, hicieron una simulación en 3D del mismo y desarrollaron una herramienta de búsqueda para que todo el mundo que había participado pudiera saber en qué parte de la escultura estaba su nombre. De esta forma si alguien tenía la oportunidad de visitar el monumento podía encontrarlo más fácilmente. Además el visitante de la web podía recorrer virtualmente la pieza, leer todos sus nombres y verla desde cualquier perspectiva.

265. *Ídem*

266. “Valencia inaugura en el Parque del Turia un monumento que celebra el fin del cáncer de cérvix” en *lasprovincias.es* <<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080506/local/valencia/valenciainauguraparqueturia200805061355.html>> [Consulta: 16/06/2015]

La fecha prevista en las bases del concurso para la inauguración del monumento era el 9 de abril de 2008. En cambio, por las publicaciones que la prensa hizo en referencia al evento, este fue inaugurado un 6 de mayo²⁶⁶. Hasta la fecha de la investigación, el monumento *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* es la última escultura de carácter permanente instalada en el Jardín del Turia.

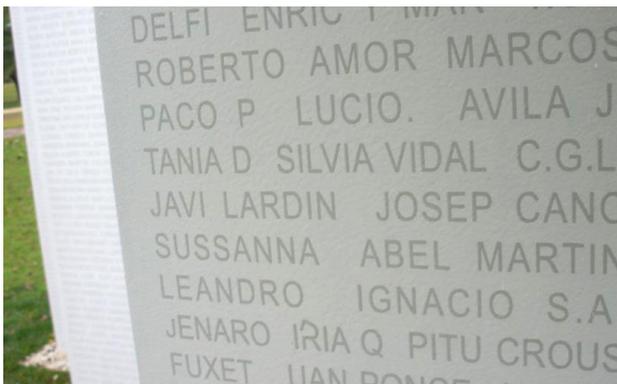
Descripción de la obra.

La escultura está formada por dieciséis columnas de hierro lacadas en blanco, de base cuadrada de 0,30 m de lado y una altura de 4,90 m. Se disponen ordenadamente formando una cuadrícula de 4x4 pilares, generando una planta cuadrangular de 3,88 m de lado. El conjunto de columnas origina un volumen de forma cúbica. La distancia que hay entre los pilares permite el acceso a su interior y el visitante puede interactuar con la escultura a través del espacio generado.

Sobre la superficie blanca de las columnas hay grabados en color gris claro los nombres y apellidos de las personas que colaboraron en la campaña de difusión del mensaje.



Base sobre la que se asienta cada una de las 16 columnas que conforman la escultura.



Detalle de una de las columnas donde puede apreciarse la impresión de los nombres de las personas que participaron en la campaña de difusión de la noticia sobre la vacuna del VPH.

Ubicación de la escultura *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* en el tramo VII del Jardín del Turia, frente a los Jardines de Viveros.



Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

El monumento *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* se encuentra en el tramo VII del Jardín del Turia, comprendido entre el Puente de la Trinidad y el Puente del Real, en el margen izquierdo del viejo cauce y en la zona recayente a los Jardines de Viveros. El monumento es de planta cuadrangular y su orientación es paralela a la dirección lineal del parque. Se sitúa en un cuadro verde delimitado por los viales que atraviesan longitudinalmente este tramo, estando a poco más de 7 metros del que pasa por su izquierda y 16 m del que queda a su derecha. La distancia con respecto al pretil izquierdo es de 38 m, siendo su visibilidad desde arriba del cauce relativamente buena. A escasos 20 m, entre el susodicho pretil y el monumento, existe una zona deportiva con diversos aparatos de fisio para mayores.

En el mismo tramo existen otras tres esculturas que se instalaron con el fin de que formasen parte del proyecto del *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*. Estas piezas están colocadas próximas entre sí y pueden divisarse con un solo vistazo, mientras que el monumento contra el cáncer se encuentra a más de 150 m en dirección este de la escultura *Cubo*, que es la más cercana, quedando algo apartada respecto al grupo escultórico.

Relación de los acontecimientos y otras referencias.

La agencia de publicidad Shackleton aprovechó la campaña que puso en marcha para convocar un concurso entre ayuntamientos de todo el territorio nacional. El objetivo era que todas aquellas ciudades que quisiesen, pudieran optar a tener dicho monumento. Con fecha 7 de febrero de 2008, se recibe por escrito la invitación formal para la participación del Ayuntamiento de Valencia hecha por el presidente de la SEGO y portavoz de las entidades que convocan el concurso. En la carta se animaba a concurrir alegando sobre el honor que tendría el municipio que albergase el monumento al convertirse en un referente en la lucha contra el cáncer.

La recepción de la carta de invitación de la SEGO genera en el Servicio de Sanidad del Ayuntamiento de Valencia la apertura del expediente nº 02401/2008/468, en el que se recogerían todos los documentos concernientes al asunto, “Invitación a participar en el concurso para selección de emplazamiento a monumento referido al cáncer de útero”.

Desde la Jefatura del Servicio de Sanidad se informó favorablemente a la participación del citado concurso aduciendo el fuerte carácter simbólico del monumento y todo lo que representaba en la lucha contra el cáncer.

En las bases²⁶⁷ de participación del concurso se hace constar que el coste del monumento corre a cargo de las sociedades convocantes del mismo y no del ayuntamiento seleccionado. No obstante este deberá asumir los gastos de transporte de las columnas, el ajardinamiento del espacio que ocupe el monumento, la tramitación de las licencias oportunas y otros importes derivados del propio emplazamiento. Así mismo se informa sobre la divulgación en los medios de comunicación a través de una campaña publicitaria que redundaría en beneficio del ayuntamiento ganador en cuanto a su imagen. El concurso es abierto y tiene la intención de llegar al mayor número posible de ayuntamientos, pero aun así se establecen cinco requisitos para poder participar que fueron los siguientes:

267. Las bases del concurso se encuentran incluidas en el expediente 02401/2008/468 del Servicio de Sanidad del Ayuntamiento de Valencia.

1-Los ayuntamientos deberán poder demostrar que su censo de población supera los 20.000 habitantes.

2-Que cuentan con una zona ajardinada de al menos 30 metros cuadrados en el recinto de un parque público que deberá permanecer abierto durante el día.

3-Que dicho espacio deberá permitir la cimentación del monumento exigido en el proyecto que se adjudica como ANEXO I.

4-Que las aportaciones económicas a cargo del ayuntamiento serán las mencionadas en el punto 7 "PRESUPUESTOS2 de estas bases ya que la construcción del monumento correrá a cargo de las asociaciones convocantes.

5-Una vez concluida la obra del monumento, éste formará parte del patrimonio monumental del ayuntamiento adjudicatario, quien se ocupará de su mantenimiento y conservación.

Las propuestas tenían que incluir entre la documentación requerida "cuantos documentos se consideren oportunos para la valoración de la propuesta conforme a los criterios de adjudicación que se recogen en el apartado 5 de estas bases".²⁶⁸

268. *idem*

Los criterios de adjudicación se basaron en los siguientes ítems:

Lugar: valorándose especialmente su localización en el centro de la población.

Accesibilidad: valorándose en aquellos ayuntamientos extensos y muy poblados la existencia de un transporte público con frecuencia y calidad suficiente.

Espacio: valorándose tanto el destinado al propio monumento (siempre superior a 30 metros cuadrados) como a la zona ajardinada que lo acoja.

Relevancia: valorándose la importancia del lugar elegido medida en virtud de su monumentalidad, valor histórico, número de visitantes, etc.

Mejoras: todas aquellas que proponga el ayuntamiento para mejorar tanto el emplazamiento como la exposición del monumento.

En las bases también quedaban expresadas las fechas de presentación de solicitudes, apertura de proposiciones y selección del ganador, así como los plazos de ejecución de la obra y día de inauguración del monumento previsto para el 9 de abril.

En el expediente 02401/2008/468 no se recoge ninguna información y/o documento de los que supuestamente el Ayuntamiento presentó a la sede de la SEGO para competir en el concurso que acabó ganando, por lo que se desconoce su contenido y sus propuestas en el supuesto de que las hubiera habido. Preguntado al personal del Servicio de Sanidad sobre este asunto y la respuesta obtenida fue, que las personas que llevaron el tema del concurso no recordaban qué contenían y en qué consistieron los documentos que se enviaron a la convocatoria. Se intentó también averiguar esta información desde la parte convocante del concurso, pero no se obtuvo respuesta alguna.

A la hora de narrar el desarrollo de los acontecimientos sobre el tema del concurso y la posterior instalación de la escultura, nos basaremos en las informaciones existentes en los documentos recogidos en el expediente. Se ha hecho de forma cronológica atendiendo a la fecha que reza en dichos escritos, decisión que va a causar cierta disparidad en los tiempos y descoordinación de los acontecimientos, pero se hace con la intención de trasladar la realidad que contiene el expediente a la crónica de los sucesos.

Diez días más tarde de la recepción en el Ayuntamiento de la invitación a participar en el concurso, con fecha 17 de febrero la empresa Shackleton envía por escrito una valoración económica, a modo de presupuesto del coste total del monumento, transporte, instalación y gastos de presentación y difusión del mismo, que tienen un montante total de 121.377 euros. Según puede leerse en el documento, el lugar donde va a instalarse la escultura es el “tramo VII del Jardín del Turia (Paseo de las Estaturas), Valencia”.

Según está especificado por escrito en las bases del concurso, la presentación de solicitudes es hasta el 29 de febrero y la apertura de las proposiciones se haría el 3 de marzo.

Con fecha 7 de marzo de 2008, el Servicio de Proyectos Urbanos redacta un informe en el que responde a la propuesta hecha

269. Este informe se encuentra en el expediente 02401/2008/468 del Servicio de Sanidad del Ayuntamiento de Valencia.

por el Jefe de Servicio de Sanidad respecto a la ubicación del monumento. Este pretende que se coloque en lo alto de la colina “plataforma-mirador” del Parque de Cabecera. Desde Proyectos urbanos responden que no se considera adecuada la propuesta al estimar, que dicha colina constituye “un hito de referencia y un accidente topográfico que actúa como elemento señalizador, y que cualquier tipo de construcción o escultura cambiaría de forma sustancial las referencias visuales y el concepto de mirador para el que fue proyectado”²⁶⁹. Asimismo el informe propone como alternativa a esta propuesta un espacio ajardinado entre el puente *Nou d’Octubre* y el Parque de Cabecera.

El día 10 de marzo es la fecha prevista según las bases del concurso para la selección por parte del jurado de la candidatura ganadora. Según las mismas bases, el veredicto es inapelable y se designaría un primer, segundo y tercer ayuntamiento. El segundo y tercer puesto quedaría en reserva y serían llamados en el mismo orden, en el supuesto de que al ayuntamiento seleccionado tuviera o le surgiera algún contratiempo que impidiera la instalación del monumento.

El 13 de marzo, el Servicio de Sanidad redacta una carta donde se informa, que una vez seleccionada Valencia para la instalación del monumento en el tramo VII del Jardín del Turia, se procede a pasar el expediente al Servicio de Patrimonio Histórico con el objeto de que elabore un informe sobre el valor de la escultura donada a fin de que sea incluida en el inventario municipal. A la solicitud de Sanidad se adjunta también una valoración económica realizada por la agencia Shacklenton y un reportaje fotográfico del monumento. Al mes siguiente, Patrimonio Histórico y Cultural emite un informe en el que su técnico facultativo notifica que el valor estimado del monumento asciende a 15.000 euros. Esta solicitud del Servicio de Sanidad genera en el de Patrimonio Histórico y Cultural un expediente con el nº 02001/2008/000114.

El día 14 de marzo de 2008, la Fundación pública municipal de Parques y Jardines singulares emite un informe en el que trata el asunto sobre la ubicación e instalación del monumento. En el escrito se expone que no existe inconveniente técnico para la instalación de la escultura en el tramo VII del Jardín del Turia y que se llevaría a cabo en los plazos previstos según solicitud.

Con fecha 24 de abril, el presidente de la SEGO como portavoz de las entidades convocantes del concurso, comunica por escrito al Ayuntamiento que:

El jurado reunido en Madrid, el 10 de marzo de 2008, ha acordado conforme a los criterios de adjudicación, la propuesta realizada por el Ayuntamiento de Valencia para situar el monumento en el JARDÍN DEL TURIA, tramo VII, ubicado en el antiguo cauce del Turia (...), reúne todas las condiciones exigidas en las bases del concurso.

Por lo que nos complace anunciarle que su ayuntamiento ha sido seleccionado para albergar el monumento “El principio del fin del cáncer de cuello de útero”.

En la sesión ordinaria nº 21 E de la Junta de Gobierno Local celebrada el 2 de mayo, acuerda aceptar la adjudicación del monumento que se hace de forma gratuita y sin contraprestación o título oneroso alguno. Además se insta a dar conocimiento de la adquisición al Servido de Inventario y Derechos Reales, órgano dependiente del Servicio de Patrimonio, para que cause alta en el Inventario municipal de Bienes. Para acabar la Junta de Gobierno, el Consistorio da su agradecimiento a las entidades convocantes del concurso la donación del monumento.

Un último documento que se incluye en el expediente del Servicio de Sanidad, es una moción presentada por un concejal del grupo socialista en la que se interesa por la conversión del tramo del Jardín del Turia situado frente al Museo de Bellas Artes en un museo de Esculturas al aire libre. En la contestación hecha por la Concejala delegada de Cultura, esta informa que desde su inicio, con la instalación de las esculturas de Natividad Navalón y Gerardo Rueda, el monumento obra de Alba Odeh es la última incorporación que se hace a dicho proyecto del parque escultórico.



Imágenes sobre el montaje del monumento, *El principio del fin del cáncer de cuello de útero* durante el mes de abril de 2008. Imágenes extraídas del video promocional <<https://www.youtube.com/watch?v=qMUcTpKZ4g>>

Publicaciones en prensa y otros medios de comunicación.

270. “Valencia tendrá un monumento que reconoce la lucha contra el cáncer de cuello de útero” en *elmundo.es*, 25 de marzo de 2008.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/25/valencia/1206475974.html>>
[Consulta: 16/06/2015]

271. “Valencia, elegida para acoger un monumento que será símbolo de la lucha contra el cáncer de cuello de útero” en *lasprovincias.es*, 25 de marzo de 2008.
<<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080325/local/valencia/valenciaelegidaparaacoger200803251751.html>>
[Consulta: 16/06/2015]

272. *Ídem*

273. *Ídem*

274. “Valencia inaugura en el Parque del Turia un monumento que celebra el fin del cáncer de cervix” en *lasprovincias.es*, 6 de mayo de 2008.
<<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080506/local/valencia/valenciainauguraparqueturia200805061355.html>>
[Consulta: 16/06/2015]

El día 25 de abril de 2008, el *elmundo.es*²⁷⁰ y el diario *las provincias*²⁷¹ se hacían eco de la noticia sobre la elección de Valencia para “acoger un monumento que será símbolo de la lucha contra el cáncer de cuello de útero”²⁷². También recogió las declaraciones que la Concejala de Sanidad hizo al respecto, donde resaltó que “para nuestra ciudad es un orgullo y un privilegio haber sido distinguida con esta elección y nos sentimos muy honrados al poder colaborar en la difusión de las medidas preventivas para luchar contra el cáncer”²⁷³. La concejala remarcó el lugar donde se iba a instalar el monumento, poniendo en valor el Jardín del Turia como un espacio verde donde los ciudadanos pueden recrearse, disfrutar y practicar deporte en las instalaciones preparadas para ello repartidas a lo largo del viejo cauce. Además, señala que cercano al Jardín del Turia están algunos de los museos y monumentos más importantes de la ciudad, por lo que puede considerarse este gran parque urbano como “un auténtico río de cultura”. La noticia no hace referencia alguna al proyecto del *Parque de las esculturas del viejo cauce del Turia* que supuestamente se estaba desarrollando por aquel entonces, ni de que el monumento contra el cáncer vaya a compartir espacio con otras esculturas de artistas españoles ya ubicadas en el mismo tramo.

El día 6 de mayo de 2008, el portal web de *lasprovincias.es*²⁷⁴ publica la noticia sobre la inauguración que había tenido lugar en los Jardines del Turia del monumento que celebra el fin del cáncer de cuello de útero, que formaba parte de una ambiciosa campaña de concienciación pública. También informa de una segunda fase de la campaña publicitaria en la que se incluyen spots para televisión e Internet. Según declaraciones que hizo a la prensa el presidente de Shackleton, una noticia con una trascendencia como esta “necesita algo más que no se limitase a la publicidad convencional” haciendo referencia al monumento.

Durante el 2008 pudo verse el spot de televisión bajo el título “Monumento” en el que se anunciaba el descubrimiento de la vacuna para combatir el cáncer de cuello de útero y la necesidad

de ponérsela. En el spot se pudo ver el monumento en el viejo cauce del Turia que hacía de soporte donde iban proyectandose rostros de mujeres que transmitían el mensaje.

Es interesante mencionar la repercusión que tuvo la campaña en medios relacionados con el mundo de la publicidad y el márketing. El portal *marquetindirecto.com* publica el 10 de mayo la noticia sobre la inauguración del monumento contra el cáncer y señala que este se enmarca dentro de una campaña publicitaria.

Unos días más tarde, el 13 de mayo la web sobre negocios de la publicidad y la comunicación *adlatina.com* también se hace eco de la estrategia de campaña, que empezó con la iniciativa de crear un monumento donde estarían representados todos aquellos que difundieran el mensaje.

La agencia Shackleton creó para la segunda fase de la campaña publicitaria unos videos-spot, donde el monumento levantado en Valencia tiene un fuerte carácter simbólico. Hasta la fecha pueden verse en Internet en las siguientes direcciones:

Título: “Vídeo resumen de campaña”

<<https://www.youtube.com/watch?v=qMUcTpKZ-4g>>

Título: “Cuenta atrás”

<<https://www.youtube.com/watch?v=LEOHdsUyBsY>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=QPPSEM510SY>>

Título: “El principio del fin”

<<https://www.youtube.com/watch?v=fo8QqH6F6Ro>>

Video UNED en TVE-2. Título: “Un monumento contra el cáncer”

<<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12028>>

Según se publica en la web de *shackletongroup.com*²⁷⁵ la campaña publicitaria titulada “El Monumento” sobre la divulgación del descubrimiento de la vacuna contra el VPH y la necesidad prevenir el cáncer de cuello de útero con la vacunación, obtuvo varios premios y reconocimientos en festivales nacionales e internacionales de comunicación publicitaria como el Cannes Lions o el Sol (Festival Iberoamericano de la Comunicación Publicitaria).



En la imagen se muestra el expositor diseñado para enviar a los ginecólogos con los folletos informativos.

Imagen:

<<http://www.shackletongroup.com/es/campanya/el-monumento>>
[Consulta: 10/02/2015]



La imagen muestra una secuencia de la campaña para TV “Cuenta atrás” donde se reflejan imágenes de personas sobre las columnas del monumento. <<https://www.youtube.com/watch?v=QPPSEM510SY>>

275. <<http://www.shackletongroup.com/es/campanya/el-monumento&chrome=1>>

Estado actual de conservación y exhibición.

El monumento *El principio del fin del cáncer de útero* se encuentra en un estado de conservación que empieza a ser crítico. Los pilares de hierro lacado en blanco muestran por toda la superficie multitud de puntos de óxido de unos 2 o 3 milímetros de diámetro, que se concentran en la parte inferior. Por la distancia de estas zonas corroídas respecto al suelo, se deduce que el incremento en la parte baja del pilar viene dado por el riego en aspersión que existe en el jardín. Las columnas se erigen directamente del suelo que está cubierto por un tapiz de césped natural, incluso los espacios entre pilares. A pesar de que se tomaron medidas para aislar las columnas de la humedad procedente de la tierra, no se ha tenido en cuenta evitar en esta zona el riego por aspersión. La cantidad de estos puntos de óxido es importante, a lo que habría que sumar el rastro de mancha que las partículas de óxido dejan al ser arrastradas por el agua, tiñendo de un color anaranjado el blanco del lacado de las columnas. Además, este deterioro comienza a afectar al grabado de los nombres que hay en los pilares dificultando su legibilidad.

En las inspecciones oculares hechas durante la investigación, no se han detectado pintadas ni grafitis sobre las columnas y el entorno del monumento se encuentra normalmente limpio y bien cuidado.



Imágenes en las que se puede apreciar la oxidación de las columnas con una mayor incidencia en la parte inferior del monumento.



276. Memoria proyecto
básico y de ejecución
Jardín del Turia. Sector
XIV-Fase II



Capítulo 18

Las esculturas de Karrvaz y Marí ubicadas en los tramos XIII y XIV del Jardín del Turia.



En el año 1999 se inician las obras de ajardinamiento de los tramos XIII y XIV que se desarrollaron en tres fases. Todo el sector abarcaba desde el final de la zona del Gulliver correspondiente al tramo XII hasta el puente del Ferrocarril. El proyecto²⁷⁶ es obra del arquitecto Jacobo Ríos, el ingeniero técnico agrícola Ángel Palomar y otros. Las obras se sufragan con las cargas urbanísticas que afrontaron los propietarios de la Junta de Compensación PAU avenida de Francia para poder desarrollar las promociones en dicho lugar.

Según los autores del proyecto, a la hora de diseñar los jardines correspondientes a dichos tramos, el objetivo propuesto fue recuperar la memoria del río. El espacio resultante tenía que ser coherente y unitario y para ello, pensaron en la integración de todos los elementos que configurarían el lugar como el agua, los vegetales, los constructivos, el mobiliario e incluso en la escultura, que tendría que contribuir a dar sentido al proyecto y que no adoptara un rol meramente decorativo.

La temática de las esculturas fue elegida por los propios autores del proyecto que para la realización de las piezas, buscaron a los escultores que mejor pudiesen materializar sus ideas. Las esculturas debían de dar respuesta a las necesidades de cada una de las áreas y los espacios que conforman el proyecto. La finalidad era “crear perspectivas, sensaciones y juegos de lectura y de escala allí donde se integran”. Para los diseñadores del



Vista panorámica de la Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias en el tramo XIV del Jardín del Turia. En la imagen se puede apreciar algunas de las obras que se encuentran en el lugar.

proyecto, estas premisas eran fundamentales, pues su intención no era rellenar el espacio con una escultura, sino que esta “formase parte de la esencia del diseño del jardín”.²⁷⁷

Para dar con los escultores que construyesen las obras, los autores del proyecto partieron de las siguientes premisas: el artista se caracterizaría por un uso del lenguaje moderno en la forma; el material con el que se construyesen las esculturas debía ser compatible con la intemperie; y por último la dotación económica, pues no se disponía de presupuesto suficiente para pagar escultores de cierta reputación y proyección artística. Los artistas elegidos fueron Lucas Karrvaz y Toni Marí, dos escultores valencianos que trabajan el hierro como único material. Los autores del proyecto valoraron la disposición de los artistas a escuchar sus propuestas, mostrándose receptivos a todo aquello que se les expuso. Además, se consideró el compromiso que adquirieron Karrvaz y Marí a finalizar las esculturas en el plazo fijado, pues las obras de ajardinamiento estaban en marcha y no se disponía de mucho tiempo.

Como acabamos de comentar, la temática a representar en las esculturas fue escogida por los autores del proyecto, quienes recibieron de buen grado las sugerencias planteadas por los artistas al respecto.

277. Información extraída de la entrevista realizada a Jacobo Ríos para la investigación.

Los escultores fueron contratados por la contrata encargada de la construcción en cada tramo, y el trabajo de los mismos se pagó con el dinero que se destinó del proyecto a tal fin. Las esculturas fueron instalándose en los tramos conforme se realizaban los trabajos de ajardinamiento que se llevaron a cabo entre el año 1999 y 2005.

La descripción facilitada por los autores del proyecto de ajardinamiento sobre la intervención escultórica en los tramos XIII y XIV es la siguiente:

Al principio aparece el dios Neptuno, -que lo es de las aguas-, presidiendo el renacimiento del río Turia. En la parte frente a la ópera, los espacios están dedicados al eco de la música. Dos accesos en la Alameda están flanqueados por dos bailarines sobre pedestal, y por dos cantantes. Más allá aparecen el director y el piano. En la rosaleta se hallan dos rosas espectaculares.

En el tramo frente al Museo de las Ciencias y la Tecnología se decidió crear una isla rodeada por sendos brazos del río: la isla de la pretecnología. Esta isla se estructura con un recorrido museístico al aire libre para la visita de 10 esculturas, todas ellas relacionadas con las actividades humanas o artes que se pueden considerar las antecesoras de la tecnología: la agricultura, la caza, la ganadería, la literatura, etc.

Más allá, en el tramo frente al Oceanográfico, aparecen esculturas sobre pedestal relativas a especies marinas en los accesos a la Alameda²⁷⁸.

278. Descripción ofrecida por Jacobo Ríos para la investigación.

Cómo comentamos anteriormente, el proyecto de ajardinamiento de este sector se fundamentó en la recuperación de la memoria del río. Este fue el eje primordial en torno al cual se diseñó el resto de elementos que configuraron el paisaje. El río, aunque artificial, debía parecer un río y para conseguir esta imagen, los autores recrearon el curso del Turia inspirándose en las representaciones de la cartografía histórica de la ciudad de Valencia. En estos dibujos el Turia se caracterizaba por un recorrido sinuoso al abrirse camino entre los sedimentos que se depositaban en su cauce y que en ocasiones, las aguas rodeaban completamente

formando islas. Uno de estos accidentes fluviales fue recreado en el tramo que se encuentra frente al Museo de la Ciencia, y que se le dio el nombre de *Isla de las esculturas*. Actualmente, este lugar ha dejado de ser una isla a consecuencia de unas remodelaciones que se hicieron posteriormente en este sector del jardín. Según puede leerse en la memoria del proyecto²⁷⁹:

La isla pretende albergar una colección artística a base de esculturas, con referencia a la tecnología histórica valenciana relacionada con los temas de cultivo, regadío y artesanales, y todo ello rodeado de frutales. Los accesos son los comienzos y finales del recorrido peatonal previsto en el interior de la isla. Se trata de un recorrido “dirigido” sinuoso entre la vegetación existente, que intenta conducir al visitante por el sendero museístico establecido.

La memoria añade que el hecho de colocar el grupo escultórico en una isla tenía como intención conseguir cierta privacidad, la cual se consideraba necesaria para su “mejor uso y disfrute”. Actualmente, la filosofía del proyecto se ha desvanecido al perder este sitio su condición de lugar apartado.

279. Memoria proyecto básico y de ejecución Jardín del Turia. Sector XIV-Fase II, pp 16-17

18.1 Lucas Karrvaz.

280. Información extraída:

<<http://www.karrvaz.com/page-1.html>>
[Consulta: 25/10/2014]

<<https://esculturapublicavalencia.wordpress.com/lucas-karrvaz/>>
[Consulta: 16/06/2015]

<<http://sanchezgarzonalfredo.blogspot.com.es/2012/08/lucas-carrion-vazquez-lucas-karrvaz-i.html>>
[Consulta: 25/10/2014]

<<http://www.desdeelrincondemuz.com/2012/08/jose-lucas-carrion-vazquez-lucas.html>>
[Consulta: 25/06/2014]

Lucas Carrión Vázquez²⁸⁰, conocido con el nombre artístico de Lucas Karrvaz, nace en 1951 en Torrebaja (Rincón de Ademuz). Durante sus años en la escuela conoce al escultor José Gonzalvo y su obra revela a Karrvaz las posibilidades que ofrece el hierro como material de expresión artística. Finalizados sus estudios primarios decide aprender el oficio de herrero formándose profesionalmente en la especialidad de forja y soldadura. Luego amplió su formación en Maestría Industrial en la especialidad de metal. Durante estos años realiza sus primeras obras en hierro basadas en reproducciones de objetos, animales y escudos.

En 1975 viaja a París donde se integra en el colectivo de artistas de Le Clichy, exponiendo sus obras en diferentes ciudades de Francia, Suiza e Italia. De vuelta a España, en los primeros años de la década de 1980 realiza varios trabajos entre los que se encuentra el trofeo para el Campeonato Mundial de Fútbol España'82. Es a partir de entonces, cuando decide dedicarse profesionalmente al mundo del arte.

Karrvaz utiliza el hierro como material para sus esculturas, uniendo y ensamblando piezas de desecho. El propio artista afirma que “elijo la chatarra de hierro que reciclo en mis obras como homenaje a un material que ya ha cumplido su misión, el hierro es para mí el más noble de los materiales y es con el que consigo expresar mejor mis ideas y puntos de vista”. Él mismo califica su arte como “Escultura-viva” que se caracteriza por un estilo al que define como “neoexpresionismo reciclo-figurativo existencialista”. Se considera un autodidacta que intenta no influenciarse por escuelas o tendencias. Karrvaz construye con trozos de metal formas de carácter figurativo, que en la mayoría de ocasiones son representaciones de la figura humana en actitudes cotidianas y fácilmente reconocibles, con las que transmite el concepto que quiere expresar. Como él mismo describe:

Mis esculturas suelen reflejar hechos, tradiciones, sentimientos, tragedias, leyendas, acontecimientos culturales e históricos y personajes anónimos de la vida cotidiana, porque considero que un artista debe ser cronista del tiempo que le ha tocado vivir²⁸¹.

281. <<http://www.karrvaz.com/page-1.html>>
[Consulta: 25/10/2014]

18.2 Toni Marí.

El escultor Antonio Marí²⁸² es natural de Xàbia, Alicante. Su obra se distingue por el uso exclusivo del metal y la referencia a los seres vivos. Sus primeros contactos con el mundo del metal es a los catorce años, cuando entra a trabajar de aprendiz en una herrería del pueblo. El artista experimenta la maleabilidad del hierro candente y queda fascinado al descubrir las posibilidades que le ofrecía.

En sus primeras obras, Marí representa animales y fue con el monumento *Bous a la mar* que realizó para la localidad de Denia, cuando adquirió una mayor proyección. Esto se tradujo en un aumento de encargos de esculturas con las que desarrollar su expresividad artística. Su inquietud por experimentar con nuevas formas hace que el artista se fije en la representación de la figura humana, en la que hasta hoy en día basa casi toda su obra.

Marí trabaja directamente en la plancha de hierro sin estudio previo alguno, donde realiza sus dibujos que luego recorta, doblega y suelda. Las siluetas están contorneadas por líneas simples que dan como resultando formas de un ingenuo carácter figurativo. La representación figurativa es importante para el artista al afirmar que: “no me gusta jugar con la imaginación de la gente, prefiero que la gente juegue con su propia imaginación a partir de una base”²⁸³. Marí consigue el volumen de una plancha de hierro a través de la forja, doblégándola para conseguir cambios de plano que generen sensación de masa. En otras esculturas, son las relaciones entre las planchas metálicas las que generan espacios que conforman los volúmenes. No obstante, esta forma de construir hace que en ocasiones las figuras pierdan tridimensionalidad y se vean planas desde determinados puntos de vista, mientras que desde otros, solo se observe el grosor del canto de la plancha de metal, perdiendo así toda referencia de la forma representada.

282. Información extraída:

<<http://www.tonimari.es/biografia.htm>>

[Consulta: 16/07/2015]

<<https://esculturapublica-valencia.wordpress.com/toni-mari/>>

[Consulta: 16/06/2015]

<http://www.elperiodico-deaqui.com/vplus/index_impression.php?tsx=noticia&id-ix=36415>

[Consulta: 19/06/2014]

283. <<http://www.tonimari.es/biografia.htm>>

[Consulta: 16/06/2015]

Área de ubicación de las esculturas que se encuentran frente al *Palau de les Arts* en los tramos XIII y XIV del Jardín del Turia.



18.3 Esculturas frente al *Palau de les Arts*.

Como hemos comentado al principio, las esculturas que se encuentran en este sector del viejo cauce del río, hacen referencia a los contenidos de cada uno de los edificios que componen la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Por ello, para la presentación y descripción de las esculturas, las agruparemos por autor y por su situación frente a los susodichos edificios, siguiendo la dirección para enumerarlos, la establecida en este trabajo de oeste a este.

La primera zona es la correspondiente al *Palau de les Arts*, donde el tema genérico elegido para las esculturas hace referencia a las artes escénicas. En este espacio se encuentran un total de nueve obras de las cuales seis corresponden a Karrvaz: *el Director zurdo*, *Rosa*, *Rosa con insecto*, *la Soprano*, *el Tenor* y *Piano-piano*; y tres a Toni Marí: *Neptuno*, *el Flautista* y *el Danzarín*.

Relación de las esculturas de Lucas Karrvaz.

Rosa I y Rosa II (con insecto) son dos piezas que flanquean la entrada este de una gran rosalada que se ubica frente al *Palau de les Arts*. Estas rosas de metal están clavadas por el tallo directamente en el suelo, alzándose a más de dos metros de altura. Ambas piezas son muy similares en su aspecto, pero la rosa que se encuentra más próxima al *Palau* tiene un insecto en posición de estar tomando el néctar de la flor.

La Soprano y el Tenor es una pareja de esculturas que se ubica en una de los accesos al Jardín del Turia desde la Alameda. La intención del artista era que las figuras, en posición de cantar, invitasen con su presencia, a entrar al parque al visitante. Las esculturas sobre sus peanas superan los tres metros de altura y destacan sus ropajes y tocados de estilo clásico.

Piano-piano es una pieza que representa un piano de cola de más de cuatro metros de longitud con la tapa superior abierta. La escultura guarda las proporciones del instrumento y en el caso del teclado, intenta reproducir al instrumento original con sus 52 teclas blancas y las 36 negras. Gracias a un sistema de muelles, se puede simular estar tocando el piano sentado en la banqueta existente en el lugar. La pieza está formada por varillas de hierro que conforman volúmenes por los que se puede ver a través de ellos, disminuyendo en cierto modo su impacto visual en el entorno.

El Director zurdo escenifica el momento en que dicho personaje se dispone a iniciar el concierto. Se posiciona con la cabeza ligeramente alzada y los brazos levantados cogiendo la batuta con la mano izquierda. La escultura tiene a sus espaldas el *Palau de les Arts* que hace de telón de fondo a la escenificación.

Piano, piano.
Lucas Karrvaz,
1999/2005.
Entrada por la
Alameda. Tramo XIII
del Jardín del Turia.



Rosa I. Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



Rosa II. Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Tramo XIV del Jardín del Turia





Tenor. Lucas KARRVAZ, 1999/2005. Entrada por la Alameda. Tramo XIII del Jardín del Turia.



Soprano. Lucas KARRVAZ, 1999/2005. Entrada por la Alameda. Tramo XIII del Jardín del Turia.



El Director zurdo. Lucas KARRVAZ, 1999/2005. Tramo XIV del Jardín del Turia.

Relación de las esculturas de Toni Marí.

Neptuno es una escultura de gran tamaño que se sitúa en medio del lago del tramo XIV. Esta lámina de agua se forma gracias a las tres fuentes que brotan del subsuelo y se convierten en el corazón del Turia, que es el punto de partida para el recorrido del agua a través de estos tramos. La escultura es una alegoría al renacer del Turia, pues representa al dios romano Neptuno que es, según la mitología, quien gobierna todas las aguas y mares y se sirve de su poderoso tridente para hacer brotar las fuentes y manantiales.

El Flautista y Equilibrio son dos figuras que flanquean el primer acceso desde la Alameda al jardín junto al puente del Reino. Son dos figuras humanas de apariencia prácticamente idéntica pero en actitudes diferentes. A la derecha, accediendo al jardín se encuentra se encuentra el flautista que está tocando la flauta travesera y a la izquierda la figura del danzarín mantiene una posición erguida con el pie izquierdo en alto y su brazo derecho levantado verticalmente portando un testigo en la mano. Esta imagen hacia el año 2012, no estuvo durante un tiempo en su pedestal porque tuvo que ser reparada por el deterioro que presentaba a consecuencia de las agresiones sufridas.



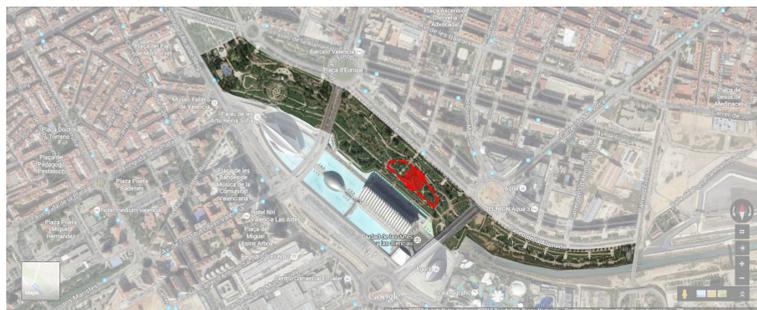
Neptuno.
Toni Marí, 1999/2005.
Situada en el interior del lago de cabecera del tramo XIII del Jardín del Turia.



Flautista. Toni Marí, 1999/2005.
Entrada por la Alameda.
Tramo XIII del Jardín del Turia.



Danzarín/Equilibrio. Toni Marí, 1999/2005.
Entrada por la Alameda.
Tramo XIII del Jardín del Turia.



Área de ubicación de las esculturas que se encuentran en la Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias en el tramo XIV del Jardín del Turia.

18.4 Esculturas frente al Museo de las Ciencias. La Isla de las esculturas.

Este sector se encuentra frente al Museo de las Ciencias, razón por la cual se elige como temática común para las esculturas que aquí se ubican la pretecnología. Este es un término posiblemente algo difícil de concretar y se evidencia en la disparidad de los temas y la dudosa correspondencia de algunos de ellos. En este tramo se encuentran un total de diecinueve esculturas de las cuales nueve corresponden a Karrvaz y diez a Toni Marí. Todas las esculturas están colocadas sobre una peana de hormigón blanco, donde se puede ver una placa con el título de la obra y su autor.

Relación de esculturas de Lucas Karrvaz.

Aliados es una escultura homenaje a la histórica relación entre el caballo y el hombre. En la escena puede verse como este hace entrega de una herradura al animal.

El Fuego. Esta obra escenifica una de las fórmulas más primitivas y características de hacer fuego. En el acto se observa a una mujer que sopla un montoncito de ramas en el que un hombre hace girar una varilla para producir la brasa.

El Pastor es la figura de un hombre con cayado acompañado de un perro.



Aliados. Lucas KARRVAZ, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.



El Fuego. Lucas KARRVAZ, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.



El Pastor. Lucas KARRVAZ, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.

El Espantapájaros representa uno de los inventos más antiguos que existen creado por el hombre para proteger el cultivo. Actualmente la escultura no se encuentra en su peana y se desconoce el paradero de la misma.

La Siesta. La escena representa un pastor que descansa bajo un árbol metálico y a sus pies se halla la figura de un botijo. Actualmente la escultura se encuentra mutilada al carecer el elemento del árbol.

El día 15 de mayo de 2008, una noticia publicada en lasprovincias.es informa sobre un acto de vandalismo que había acabado con esta escultura en el suelo. La publicación se hace eco de la entrevista realizada a Karrvaz, donde denuncia otras agresiones cometidas a las esculturas de dicha zona, pero en ningún momento se comenta el destino de dicha escultura.²⁸⁴

La Caza está formada por dos figuras. Sobre la peana encontramos a un cazador con un arco en su mano izquierda en posición de haber lanzado una flecha a un ciervo, que se encuentra a unos nueve metros de distancia sobre la hierba. Al igual que *el Espantapájaros*, la peana se muestra vacía y se desconoce el paradero de esta figura, mientras que el ciervo se mantiene en su lugar.

En lasprovincias.es, se publica el 25 de mayo de 2011 una noticia en la que se menciona los daños que sufrió años antes *la Caza* al igual que la obra *Espantapájaros*. Aunque como acabamos de ver, cuando esta segunda escultura fue derribada en 2008, no se comentó nada al respecto sobre la primera. Tampoco la noticia menciona si las obras están en propiedad del escultor para su reparación, como sí lo hace de las destruidas pertenecientes a Marí.²⁸⁵

La Siega escenifica el trabajo de un campesino recogiendo la cosecha de cereal con el método tradicional de cortar la mies con la hoz.

El Llanto se encuentra junto a escultura de *la Siega* e intenta escenificar la cara más adversa del trabajo en el campo, donde se ve a un agricultor desolado ante una cosecha perdida supuestamente por la violencia de la climatología.

284. MORENO, P. (2008). "Un nuevo acto de vandalismo se ceba con una de las esculturas del jardín del Turia" en *lasprovincias.es*. <<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080515/valencia/nuevoactovandalismoceba20080515.html>> [Consulta: 1/02/2015]

285. VELASCO, C. (2011). "Las esculturas dañadas del cauce llevan desde 2008 sin ser restituidas" en *lasprovincias.es*. <<http://www.lasprovincias.es/v/20110525/valencia/esculturasdanadascauceLlevan20110525.html>> [Consulta: 01/02/2015]



El Espantapájaros. Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.
Actualmente la escultura no se encuentra desde hace
varios años sobre el pedestal y se desconoce su paradero.
Foto tomada en noviembre de 2014.



El Espantapájaros. Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.
Foto tomada en febrero de 2005.



La Siesta. Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de
las Ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.
Puede verse que falta el árbol en el que se
apoya el personaje.
Foto tomada en noviembre de 2014.



La Siesta Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.
Imagen de la escultura con el árbol que tenía originalmente.
Foto tomada en febrero de 2005.



La Caza. Lucas Karrvaz, 1999/2005.

Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.

Actualmente la escultura no se encuentra desde hace varios años sobre el pedestal y se desconoce su paradero.

Foto de la izquierda tomada en febrero de 2005. Foto de la derecha, noviembre de 2014.



La Siega. Lucas Karrvaz, 1999/2005.

Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.

Tramo XIV del Jardín del Turia.



El Llanto. Lucas Karrvaz, 1999/2005.

Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.

Tramo XIV del Jardín del Turia.

Las Inclemencias del tiempo. Esta escultura se encuentra muy cercana a las dos anteriores, porque la intención del autor era dar coherencia y sentido a las escenas de *la Siega* y *el Llanto*. Esta pieza se encuentra en una glorieta circular que rodean algunas de las esculturas ubicadas en el lugar. Las inclemencias del tiempo con sus catorce metros de altura es la más alta de todas las obras. Su forma es de cruz y la escultura está coronada por un sol. Los brazos horizontales están formados por una especie de maraña metálica que representan nubes y en cada extremo cuelgan elementos con formas de rayos, lluvia y más nubes. Esta escultura fue concebida por el artista como una pieza móvil, por lo que los elementos se balanceaban con el viento. Hoy en día el aspecto que presenta es muy distinto, pues aquellas piezas colgantes han desaparecido porque algunas personas se suspendían de ellas y aparte de romperlas, representaba un peligro en caso de accidente, razón por la cual, el Ayuntamiento decidió por seguridad retirarlas.



Imagen que presenta la escultura en la actualidad sin las piezas móviles.
Foto: noviembre de 2014.



Las Inclemencias. Lucas Karrvaz, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.
Como puede observarse en la fotografía sobre estas líneas, la escultura disponía de unas piezas móviles que se retiraron por seguridad.
Foto tomada en febrero de 2005.

Relación esculturas de Toni Marí.

El Toro guarda a nivel de representación muchas similitudes con *la pensadora*. Es la figura muy esquemática de planos geométricos de un toro en actitud de embestir.

La Escritura es un tema que se representa a través de un libro abierto con una serie de inscripciones a modo de jeroglífico griego y una pluma.

La Azada es un homenaje al agricultor, según manifestó Ángel Palomar, uno de los autores del proyecto de ajardinamiento del tramo, cuando fue entrevistado para la investigación. Representa este apero de escala desproporcionada con el mango clavado sobre el pedestal, que es la posición en la que ponían la azada el agricultor para apoyarse sobre la hoja cuando reposaban.

El Pescador es una figura orientada hacia el canal de agua, que sostiene con fuerza entre sus manos una caña de pescar arqueada en la parte superior y que nos indicaría que un pez habría picado el anzuelo. Esta obra fue sustituida por el autor en 2011 cuando en 2008 fue retirada al quedar rota a consecuencia de unos actos de vandalismo.²⁸⁶

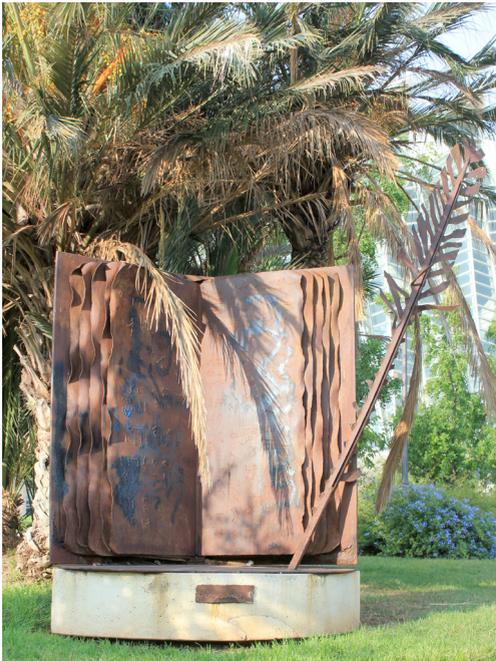
286. *idem*

La Pensadora es una figura femenina sentada sobre el suelo con las piernas flexionadas, apoya los codos en las rodillas y la cabeza en sus puños. La escultura son dos siluetas iguales de trazos simplistas recortadas cada una en plancha de metal, dispuestas de tal forma que están separadas por la parte inferior y se apoyan o unen por la parte superior. Esta técnica recurrida por Marí para generar volumen hace que desde algunos puntos de vista se observen unas perspectivas de la figura donde se pierde la referencia a la forma representada, resultando unas imágenes un tanto incongruentes.

El Andante tiene un estilo diferente al resto, más próximo al bulto redondo. En ella, Marí representa a un hombre en actitud de andar con su mano derecha sobre la frente en posición de observar el horizonte. La figura está orientada de forma que con su vista parece observar el Museo de las Ciencias.



El Toro. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



La Escritura. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



La Azada. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



El Pescador. Toni Marí, 1999/2005.

Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.

La imagen de la izquierda muestra la escultura que hay actualmente. Foto tomada en mayo 2015.

En la imagen sobre estas líneas se observa la pieza que originalmente diseñó Marí y que fue retirada por sufrir destrozos en el 2008.

Imagen <<http://www.tonimari.es/galeria.htm>>

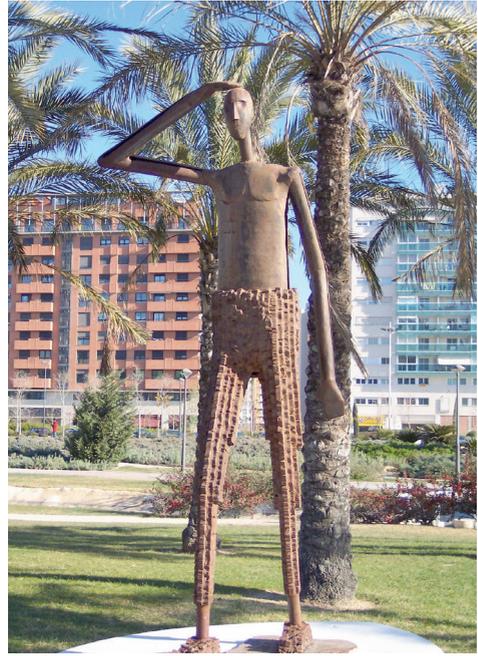


La Pensadora. Toni Marí, 1999/2005.

Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias. Tramo XIV del Jardín del Turia.



La Cantarera. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



El Andante. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.

La Cantarera representa a una mujer que sujeta el cántaro que porta en su cabeza. Es una escena que rememora la tradición de ir a por el agua a la fuente o río cuando no existía el agua corriente. Esta pieza tuvo que ser retirada de su pedestal para que su autor la restaurase por encontrarse rota.

El Forjador representa el oficio tradicional de trabajar el metal. La figura sostiene con su mano izquierda una vara de hierro, mientras que el brazo derecho se alza con una maza en su mano en actitud de golpear. Esta pieza muestra una pintada de aerosol en la cabeza que le dibuja la cara a la figura.

La Danza esta encarnada en la figura de una mujer realizando una pirueta con el pelo y sus ropajes que se agitan al movimiento del baile. Esta pieza no es la que originalmente colocó Marí sobre este pedestal. En 2008 esta pieza fue destrozada por actos de vandalismo y la figura antigua fue sustituida por la que hay actualmente.²⁸⁷

287. *idem*

Los Flamencos son dos figuras que representan a esta ave a través de unos volúmenes muy esquemáticos. Están situados junto a la escultura *la Danza* y por la posición que adoptan las cabezas de las aves, que una la tiene alzada y la otra la agachada casi tocando la peana, se podría interpretar que los flamencos están realizando la danza típica de cortejo. Esta pieza también sufrió daños por parte de ciertos usuarios y tuvo que ser retirada para su restauración, volviendo a su pedestal en 2011.²⁸⁸

288. *idem*



El Forjador.
Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al
Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



La imagen muestra la escultura *La Danza* que el artista colocó en un principio y que posteriormente fue sustituida en 2011 por la obra que se ve en la imagen de la derecha.

Foto: febrero de 2005.



La Danza. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.
Foto tomada en mayo de 2015



La Danza y Flamencos. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.



Flamencos. Toni Marí, 1999/2005.
Isla de las esculturas frente al Museo de las Ciencias.
Tramo XIV del Jardín del Turia.
Foto tomada en mayo de 2015



Ubicación de las esculturas *Banco de peces I y II* que dan acceso al jardín desde la Alameda frente al *Oceanogràfic*.

18.5 Esculturas frente al *Oceanogràfic*.

El tramo XIII colinda con la Alameda y el XVI y su parte más hacia el este se sitúa frente al *Oceanogràfic*, por esta razón las dos esculturas que se hallan en este lugar anuncian y hacen referencia al tema marino.

Relación de esculturas de Toni Mari.

Banco de peces I y II se encuentran al final del paseo de la Alameda junto al puente del Ferrocarril. Son dos esculturas que se encuentran a cada lado del acceso desde la Alameda al jardín y representan dos bancos de peces colocados sobre pedestales de piedra. El que se ubica a la izquierda entrando al viejo cauce, está formado por unas decenas de peces iguales de apariencia muy simple, que parecen imitar el típico movimiento circular de estos grupos. El banco de peces que se encuentra a la derecha es similar al anterior en su aspecto y forma, pero se diferencia porque entre los peces se han añadido tres de mayor tamaño que tienen un acabado más detallado y realista.



Banco de peces I. Toni Marí, 1999/2005.
Acceso al Jardín del Turia desde el Paseo de la Alameda.
Tramo XIII del Jardín del Turia.



Banco de peces II. Toni Marí, 1999/2005.
Acceso al Jardín del Turia desde el Paseo de la Alameda.
Tramo XIII del Jardín del Turia.



Capítulo 19

El Parque escultórico del *Umbracle*.



El *Umbracle* es uno de los edificios que componen el complejo arquitectónico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias diseñado por Santiago Calatrava y construido entre 1995 y 1999. Con una extensión total de 320 m de longitud y 60 m de ancho, contiene en sus bajos un aparcamiento para vehículos y en la parte superior un paseo con mirador, cubierto por una estructura metálica de más de cien arcos de 18 m de altura. El interior de esta arcada alberga un jardín poblado de especies autóctonas y algunas exóticas. Desde sus orígenes fue un espacio proyectado para la observación de la naturaleza y el arte.

La Ciudad de las Artes y las Ciencias está gestionado por la empresa pública CAC, SA que entre sus objetivos tiene hacer servir el recinto y sus edificios como contenedor cultural para exposiciones artísticas con carácter temporal o permanente. Para ello el complejo cuenta con varios espacios destinados a albergar contenidos expositivos relacionados con este ámbito. El *Paseo del Arte* y el *Paseo de los cipreses* son dos recintos donde se han exhibido desde su inauguración varias muestras temporales de escultura. El primer espacio ha acogido exposiciones de Ripollés, de Jean Claudi Farhi, de Cristóbal Gabarrón y de Laurence Jenkell, mientras que en el segundo entre otras, a principios de 2015 se pudieron ver esculturas de Viktor Ferrando.

De todas las zonas destinadas para la dotación permanente de obras de arte, el paseo ajardinado del *Umbracle* es el más significativo. Por sus características de diseño se pretende crear un espacio aislado del ajetreo urbano e incluso de la actividad

del propio complejo. Dispone de recorridos longitudinales y bancadas que permiten el descanso y la observación del visitante. Esta fue una de las razones por las que se elige este espacio como “emplazamiento permanente de las piezas escultóricas, (...) crea un ambiente propicio para la contemplación de las mismas, y en la idoneidad del uso del espacio en cuanto a que la instalación de las obras podían tener un carácter permanente”²⁸⁹.

289. Cita extraída de la información facilitada por la empresa pública CAC, SA para la investigación.

Con el fin de llevar a cabo el proyecto escultórico, CAC, SA y la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència crean en 1998 el Comité *Parque Escultórico*, con el objeto de la integración del mismo en la Ciudad de las Artes y las Ciencias. No hemos podido averiguar qué personas conformaron dicho comité y qué cargos o funciones ostentaban, pero estuvo comisariado por personal de la propia Conselleria que fue el encargado de realizar la selección de los artistas que elaborarían las esculturas a albergar en dicho parque.

En mayo de 1999, tras unas elecciones autonómicas se conforma un nuevo gobierno en la Generalitat, siendo nombrado Manuel Tarancón conseller d'Educació, Cultura i Ciència. En los meses siguientes, el proyecto del *Parque Escultórico del Umbracle* no sería el único que se lleva a cabo con Tarancón al mando de dicha institución. A principios del año 1999, se inauguró el remodelado Monasterio de San Miguel de los Reyes reconvertido en la sede de la Biblioteca Valenciana. Cuando Tarancón accede a la Conselleria, se implica personalmente en la creación de un parque escultórico para dicho monasterio cuyas obras estarían ubicadas en la explanada frente a la fachada del mismo. Por los datos que se tienen, ambos proyectos escultóricos, es decir, el de San Miguel de los Reyes y el del *Umbracle*, se desarrollaron en las mismas fechas. El encargo de elaboración de las obras para el *Parque Escultórico del Umbracle* se hizo a finales de 1999 y debían de entregarse entre los meses de junio y diciembre de 2000.

En total se encargaron seis esculturas a otros tantos artistas nacionales como internacionales de cierto renombre y prestigio dentro del mundo del arte, cinco españoles, de los cuales tres son valencianos y uno extranjero. La relación de artistas y obras es la siguiente:

Artistas valencianos:

Ramón de Soto; obra: *Acceso*.

Joan Cardells; obra: *Sin título*.

Miquel Navarro; obra: *Motoret*.

Resto de artistas nacionales:

Francesc Abad; obra: *Paissatge*.

Nacho Criado; obra: *La cristalización de la sequía*.

Artista extranjero:

Yoko Ono (Japón); Obra: *Ex It*.

Todos estos artistas tuvieron al menos una exposición en la ciudad de Valencia durante los años inmediatamente anteriores o en fechas próximas a la selección de las obras por parte del Comité, a excepción de Francesc Abad, que aconteció en 1988 en la Sala Parpalló. Este hecho demuestra que los comisionarios tuvieron en cuenta, según su propio criterio, ya no solo la relevancia y actualidad de las obras de estos artistas en aquel momento, sino también la relación de los mismos con la ciudad de Valencia.

En el año 1996, Miquel Navarro exhibió en *L'Almodí* de Valencia la exposición titulada Miquel Navarro 1973-1996, que luego comenzó su andadura internacional a finales de 1999 mostrándose en la Pinacoteca do Estado en Sao Paulo y a principios de 2000 en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro en Brasil.

El escultor Ramón de Soto presentó *Arquitecturas del silencio* en *L'Almodí* de Valencia en 1997, muestra que bajo la promoción de la Generalitat se mostró en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires en 1999.

La artista japonesa Yoko Ono realizó para dos espacios expositivos de la Comunitat Valenciana dos instalaciones, *En trance* para la Antigua Lonja del Pescado de Alicante y *Ex It* para *L'Almodí* de Valencia.

La exposición titulada El lugar del dibujo, fue la muestra que se pudo ver de Joan Cardells en *L'Almodí* de Valencia a mediados de 1999.

Por último, el artista Nacho Criado expuso *Tras la ruina... 1966-70, 1989-99* una muestra que se pudo ver en el IVAM Centre del Carme a finales de 1999.

La colocación de las esculturas en el *Umbracle* se llevó a cabo entre los meses de septiembre y diciembre de 2000, realizando el trabajo el personal de CAC, SA en colaboración con la Conselleria de Cultura, el comité y los diferentes artistas o colaboradores.

Con el paso de los años, las variaciones en el uso del *Umbracle* han ocasionado que algunas de las piezas tuvieran que cambiar de ubicación respecto de su emplazamiento original. En el año 2002, la mitad del jardín se acotó para su transformación en una terraza de ocio y copas de gestión privada. Entre las esculturas reubicadas se encuentran *Paisatge* de Francesc Abad y *Sin título* de Joan Cardells, que continuaron en la zona libre del jardín, mientras que la escultura de Yoko Ono quedó dentro del recinto del bar. El emplazamiento actual de las obras según CAC, SA es el definitivo en tanto no se modifiquen la disposición de uso actual.

Posteriormente a la adquisición de las obras de arte en el año 2000, se amplía el grupo con la adquisición de una escultura en bronce, que corresponde al busto de una mujer con las manos entrecruzadas transformadas en alas. Desde la propia CAC, SA se ha informado que desconocen la autoría de dicha pieza y tampoco disponen de la información, pero que su adquisición no formó parte del primer encargo de obras de arte, ni tampoco confirman que fuese seleccionada por el Comité *Parque Escultórico del Umbracle*. La pieza pude fotografiarla a principios de 2005 en la parte que actualmente es de libre acceso, pero hoy en día se encuentra en el interior de la zona acotada al bar, al igual que ocurre con la escultura de Yoko Ono.

CAC, SA es la propietaria absoluta de las obras y a quien le corresponde las tareas de limpieza y conservación. El estado general de las piezas es bueno, debido seguramente a la vigilancia existente en el complejo que habría evitado actos vandálicos que pudieran haber ocasionado daños importantes en las obras.

Área central del Umbracle donde se encuentran algunas de las esculturas. En la imagen se observa la obra de Joan Cardells en primer plano y la de Ramón de Soto al fondo.



En la imagen de la izquierda se muestra la ubicación actual de esta escultura que como podemos ver está sobre un manto de césped artificial y se encuentra dentro del recinto reservado a la Terraza L'Umbracle. En la foto de la derecha, tomada en febrero de 2005, se aprecia cómo era el entorno de la pieza antes de acotar el jardín.
Material: Bronce. Dimensiones: 100 X 100 x 180 cm.

19.1 Ramón de Soto.

Ramón de Soto Arándiga²⁹⁰ nace en Valencia en 1942 e inició su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Después ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y continuó sus estudios en la de San Fernando de Madrid. De Soto obtuvo el título de Doctor en Bellas Artes y fue Catedrático de Escultura de la Universitat Politècnica de València.

En la década de 1960, sus comienzos como artista transitan por varios grupos y movimientos artísticos donde entra en contacto con los jóvenes artistas del momento, desarrolla sus primeras experiencias en el arte y milita en la lucha contra la dictadura franquista. En 1963 funda en Madrid junto a otros artistas el grupo *Integración de las Artes*, donde investiga con las formas del constructivismo, explora el lenguaje del pop-art y experimenta con el arte cinético. Dos años más tarde entró a formar parte de la asociación *Arte Actual* y en 1968 se suma junto a Vicente Aguilera, Joaquín Muchavila, Eusebi Sempere o José María Yturralde entre otros, al grupo *Antes del arte*. Después de un dominio casi absoluto del informalismo en los movimientos artísticos nacionales, este colectivo de artistas “revitaliza la geometría y opta por un camino de pureza plástica e investigación del espacio y el movimiento” (PATUEL, 1992, 97). Durante este período de Soto lleva su experimentación artística al análisis racional creando lazos entre la ciencia y el arte como disciplinas complementarias. Las matemáticas son una de estas disciplinas a la que el artista siempre recurre para crear sus obras.

En los primeros años de la década de 1970, de Soto desarrolla su obra en el campo de la abstracción y el constructivismo y funda junto a otros artistas en 1973 el grupo Bulto, que se caracterizó por su compromiso político y social. Durante esta etapa sus obras tienen un fuerte compromiso social y político, que sumado a su militancia antifascista, lo llevó al exilio a Italia en 1975, donde permaneció hasta que la muerte del dictador Franco le permitió regresar a España.

En esta nueva etapa, de Soto investiga sobre los orígenes del mundo en las culturas judeocristianas y grecorromanas, de las

290. Información extraída:

SOTO, R. (1999) *Ramón de Soto: arquitecturas del silencio*. Catálogo exposición Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 19 mayo- 13 junio 1999. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.

CASTRO, F. y PÉREZ, D. (1997) “Ramón de Soto” en *des-plazamientos: siete artistas valencianos*. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] *Mie Prefectural Art Museum*, 1997. Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1997, pp 154-180.

<http://www.fundacion-frax.org/?page_id=281> [Consulta: 18/06/2015]

<<http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/3166>> [Consulta: 18/06/2015]

que se vio seducido por sus leyendas y tragedias mitológicas, y la filosofía Zen. Este interés conduce al artista a investigar en sus obras los conceptos de caos, orden y misterio elaborando unas piezas con referencias cercanas a la abstracción y al constructivismo.

De Soto utiliza el arte como instrumento para materializar sus intereses y propósitos. Afirma que “lo que yo realizo en último extremo es mi propia existencia por lo tanto, estoy buscando un sentido a mi propia existencia a través de lo que estoy construyendo”²⁹¹. Le interesa la capacidad didáctica que le ofrece el proceso creativo, donde la transformación de la materia es la transformación del conocimiento que conduce a un cambio en el modo de percibir el artista.

291.

<<http://www.laprovincia.es/cultura/2009/03/16/esculturasdibujosramon-sotorecreanuniversozen-nuevayork/216699.html>>
[Consulta: 21/06/2015]

El espacio en la obra de Ramón de Soto se define en relación al objeto; es el vacío y su presencia física los que adquieren protagonismo en su obra. Para el artista lo que busca en sus esculturas “es que el vacío cobre sentido, que la *distancia* tenga forma y pueda conocerse” (CASTRO, 1997, 33).

Ramón de Soto ha trabajado en sus esculturas con diversos materiales, madera, barro, poliéster, pero el metal y en concreto el acero es la materia preferida por el artista. Lo define como “un material vivo, como un tejido, en el que cualquier punto de calor establece deformaciones” (*ibídem*, 36). Otra de las características que le ofrece este material es el proceso de oxidación que de Soto compara con el transcurrir del tiempo, “la reacción”. Este proceso introduce en la obra la dimensión de la vida que como dice el artista “supone contar con la destrucción y la muerte. Cuando oxidas una pieza la condenas a morir, precisamente porque tiene las huellas de la vida” (*ibídem*, 37).

De entre toda su producción artística, de Soto realizó obras para el espacio público, algunas de las cuales se encuentran en la ciudad de Valencia como es el caso del *Monumento a las víctimas de la riada de 1957*, situada en la avenida de Aragón, la escultura *A la mar mediterránea fecunda*, en el Jardín del Hospital o *Acceso* en el *Umbracle* de la Ciudad de las Artes y las Ciencias.

De forma paralela a su trayectoria artística, Ramón de Soto

ejerció la docencia como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y fue uno de los fundadores del Departamento de Escultura de la misma. También impartió clases en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València y posteriormente en la de Madrid. Fue uno de los impulsores de la Facultad de Bellas Artes de Altea, dependiente de la Universidad Miguel Hernández de Elche de la que llegó a ser Decano. Además ostentó altos cargos en instituciones como la presidencia del Círculo de Bellas Artes de Valencia, fue vicepresidente del Consejo Valenciano de Cultura y en el 2011, la Generalitat Valenciana le concedió la Distinción al Mérito Cultural. Falleció en octubre de 2014 en la localidad alicantina de l'Alfàs del Pi.



Acceso.
Ramón de Soto, 2000.
Umbracle.
Jardín del Turia, tramo XV.

Acceso, 2000.

Acceso es una escultura realizada en acero que representa una escalera o mejor dicho, nos hace referencia a ella. La escalera es un elemento que relacionamos con el movimiento, con la acción de subir o bajar hacia un plano que se encuentra a distinta altura. Sin embargo, la escalera que nos propone de Soto no vincula espacios ni conduce a ningún lugar, o como dice Fernando Castro, “mejor dicho, pone en relación la nada con la nada” (1999, 75). Este es un elemento que aparece en varias esculturas del artista en la década de 1990 y de los 2000. Para de Soto “es el tránsito, la semejanza del ascenso y descenso, un símbolo que tiene que ver con el momento de la muerte, ese extraño presente eterno” (ibídem, 43).

La escultura de acero se presenta como una especie de pódium o estrado, una plataforma a la que se accede ascendiendo por una rampa pronunciada y pulida que se transforma en escalera en su tramo más alto. La carencia de escalones en el ‘camino’ o ‘trayecto’ tiene un efecto sorpresa al romper con los esquemas prestablecidos, con lo predecible, con la seguridad que conlleva el orden y la lógica de las cosas. El hecho de que puede ser ascendida nos hace reflexionar sobre las dificultades y nuestras capacidades; nos redefine el espacio y nuestra posición respecto a este, entre estar arriba o abajo. La ausencia de escalones y el vacío que deja, por omisión o privación, nos invita a reflexionar sobre la existencia y el orden de las cosas frente a la confusión y caos de la inseguridad.

Descripción de la obra.

La pieza está construida en acero anticorrosivo URSSACOR e inoxidable ST-340 laminado en caliente. Sus dimensiones son 5,504 m de largo por 1,356 m de ancho y una altura de 1,90 m. La pieza se estructura o divide en tres partes diferenciadas: la base de 1,580 x 1,356 m que es el único de apoyo de la escultura sobre el suelo; la rampa, 1,850 x 1,356 m que es un plano inclinado ascendente donde en la parte final superior se transforma en una escalera compuesta por tres peldaños; y la tercera es una plataforma elevada de 1,435 x 1,356 m que se presenta como un voladizo.

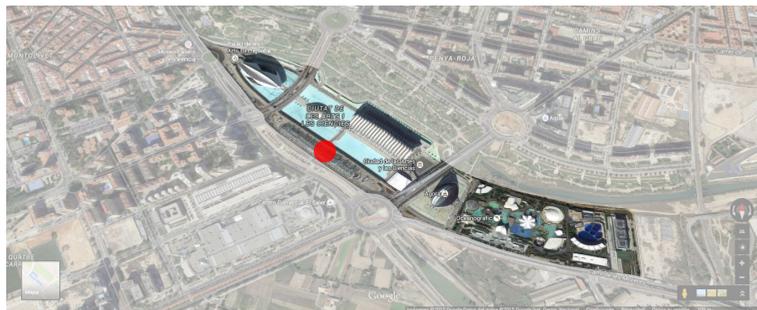
La escultura se apoya en un único punto que está situado a un extremo, siendo las otras dos partes voladas. La masa de la base aparenta a malas penas contrarrestar el volumen del resto de la pieza, que parece precipitarse a la más mínima causa que produzca un contrapeso a ese frágil equilibrio que transmite.

La textura y el color en las pátinas de los materiales con los que está realizada la pieza tienen un fuerte simbolismo. La vista o



Vista frontal de la escultura *Acceso*. Tras esta se encuentra uno de las entradas al *Umbracle* desde el “Paseo de las esculturas”, espacio destinado a exposiciones temporales de arte.

cara superior que corresponde a la zona que sería transitable, tiene un acabado pulido y brillante del color plateado típico del acero bruñido, mientras que el resto de la pieza presenta un color marrón típico de los metales oxidados.



Ubicación de la escultura
Acceso en el jardín del
Umbracle.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura *Acceso* se encuentra parte central del *Umbracle* y al lateral izquierdo del corredor central. Esta ubica entre dos accesos al jardín: uno procede de la avenida del Profesor López Piñero y es el más alejado de la escultura; pero es esta entrada la que ofrece una perspectiva frontal de la pieza. En cambio, el segundo acceso procede del paseo-mirador y del parquin que hay bajo el *Umbracle*; la escultura nos aparece inmediatamente al entrar, ofreciéndonos su reverso que es la cara menos interesante de la pieza. En esta zona central del *Umbracle* se encuentran dos esculturas más, *Paisatge* de Francesc Abad y *Sin título* de Joan Cardells.

Estado actual y condiciones de exhibición.

La obra se encuentra en buen estado de conservación y no presenta ningún tipo de deterioro a consecuencia de la climatología u otros agentes externos como podría ser la oxidación al tratarse de una pieza realizada en metal. Si se han observado que algunas uniones de juntas en los perfiles de la pieza están abiertas al faltarles los tornillos que las ensamblan. Por otro lado no se han observado agresiones como golpes o pintadas.

19.2 Francesc Abad.

292.

Información extraída de:

ABAD, F. (1988) *L'espai de la utopia: instal·lacions de Francesc Abad [Exposició] maç-abril'88*. Sala Parpalló, Valencia, Diputació Provincial de Valencia.

<<http://www.elsocial.org/terrassencs/terrassencs1994abad.htm>>
[Consulta: 20/06/2015]

<<http://acpv.cat/artenaccio/entre-1000-i-10000-%E2%82%AC/francesc-abad>>
[Consulta: 20/06/2015]

Francesc Abad i Gómez²⁹² nace en Tarrasa, Barcelona en 1944 y es uno de los representantes del arte conceptual en España. Ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal y posteriormente se va a París para estudiar en el Centro de Documentación Pedagógica. Sus primeros pasos dentro del mundo del arte los hace a través de la pintura. Aquellas obras iniciales oscilan entre la abstracción gestual y el uso de la geometría en la simplificación de las formas y la reducción del color.

En 1972 se instala en Nueva York donde entra en contacto con los artistas y las corrientes minimalistas y conceptuales en auge de aquella época. Estas tendencias influyen enormemente en el artista a la hora de entender y producir arte hasta el punto, que deja la pintura para dedicarse decididamente al arte conceptual y a la realización de happenings e instalaciones.

De vuelta a España, entra a formar parte del Grup de Treball, un colectivo de artistas que trabaja el arte conceptual e inicia varias exposiciones que no fueron indiferentes a la situación política del momento con la dictadura franquista.

El trabajo de Francesc Abad habla de la fragilidad de la memoria, tanto individual como colectiva y por su recuperación, al tiempo que manifiesta cómo es de moldeable según la perspectiva desde la que se reconstruya.

En su obra Abad se sirve de elementos extraídos de la naturaleza como agua tierra, aire y fuego que suele mostrar con de palabras, textos o poemas, con el propósito de unir arte y pensamiento. El artista a través de objetos, instalaciones, fotografías o audiovisuales plantea reflexiones sobre la fragilidad del hombre, el paisaje y la palabra, el paso del tiempo y peso de la memoria, la agonía industrial y la progresión histórica o el exilio y el dolor.

El propio Francesc Abad al reflexionar sobre lo que significa para él su obra dice:

Para mí el arte es una sucesión escalonada y progresiva que se inicia con una propuesta, se estructura en un proyecto y acaba con una documentación. De aquí desprendo una reflexión que manifiesto a través de la imagen como un relejo de la realidad. Cualquier objeto puede ser utilizado artísticamente. Se trata de combinar el espacio, los objetos, los textos y las luces para manifestar la reflexión fundamental²⁹³.

293. <<http://www.elsocial.org/terrassencs/terrassencs1994abad.htm>>
[Consulta: 20/07/2015]



Paisatge.
 Francesc Abad, 2000.
Umbracle.
 Jardín del Turia, tramo XV.

Paisatge, 2000.

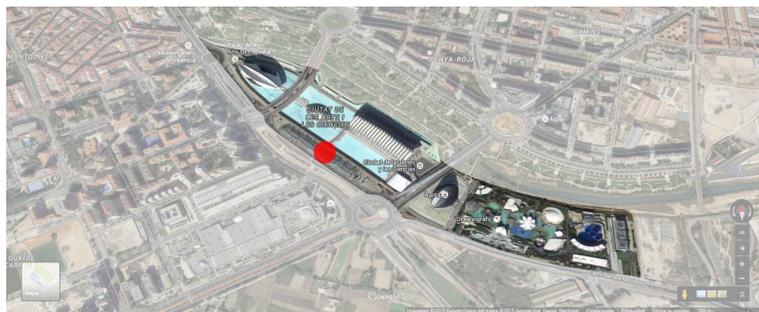
La obra titulada *Paisatge* está realizada en mármol blanco y se compone de dos bloques gemelos de forma rectangular superpuestos uno encima del otro que tienen algunas caras lisas, mientras que otras exhiben las bastas marcas dejadas por la maquinaria de extracción del material en la cantera. En la vista frontal de la pieza, la cara del bloque superior tiene labrada la palabra PAISATGE.

La obra que Abad realiza para el *Umbracle* conecta con otras producciones del artista como *Entropía* o *Paisatges* o *Paisatges paral·lels*, donde reflexiona sobre el paisaje natural y el paisaje construido y hasta qué punto están condicionados y limitados los sentidos con los que captamos los estímulos del exterior o “si es la razón el motor de la destrucción de la naturaleza”²⁹⁴

294. *Ibidem*, p 2.

Descripción de la obra.

La obra está realizada en mármol blanco y tiene unas dimensiones totales de 2,04 m de largo por 0,5 m de ancho y 1 m de alto. Se compone de dos bloques iguales que miden 2,04 x 0,5 x 0,5 m cada uno, colocados en posición horizontal uno encima del otro. Las caras frontales de cada bloque y las del reverso tienen un acabado liso y pulido, al igual que la cara lateral del bloque superior derecho y la cara lateral del izquierdo. El resto de las caras muestran las hendiduras de las marcas de las brocas dejadas por la maquinaria de extracción de la cantera. En la cara frontal del bloque superior está labrada la palabra PAISATGE con una tipografía de estilo clásico, de acabados bastante limpios y delineados que le da un carácter impersonal que parece labrada la palabra por una máquina.



Ubicación de la escultura *Paisatge* en el jardín del *Umbracle*.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La obra *Paisatge* se encuentra en la zona del acceso central del *Umbracle*. Se ubica a la izquierda del corredor central y justo delante de las vallas que delimitan la Terraza L'Umbracle, quedando a la izquierda de la misma entrada del bar de copas. No obstante, esta no fue su primera ubicación, que estaba en la misma zona del jardín pero enfrente de la actual y a la derecha del

pasillo central. Además había colocada en el suelo una placa con el título, nombre del autor y año. Aunque la obra estaba sobre el pavimento, tenía inmediatamente detrás el jardín, por lo que la pieza adquiriría mayor significado. Actualmente la escultura tiene de fondo una reja metálica blanca que limita la zona privada de la de acceso libre y que por similitudes cromáticas la obra parece un elemento que forma parte del vallado.

Estado actual.

Después de una exploración ocular, la obra parece encontrarse en un buen estado de conservación y no presenta signos de deterioro o descomposición del material que pudiesen estar causados por la climatología u otros agentes externos. Tampoco se han observado agresiones como golpes, ralladuras o pintadas.

Vista de la ubicación actual de la escultura después de la recolocación tras la intalación de la terraza L'Umbracle. Detrás de la pieza se encuentran las vallas que cercan dicho bar de copas.

Foto: mayo de 2015.



Localización original de la escultura cuando fue instalada en el año 2000.

Foto: febero de 2005.



19.3 Joan Cardells.

Joan Cardells i Aleman²⁹⁵ nació en Valencia en 1948. Inicia su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y termina graduándose en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. En sus primeras obras pictóricas, a mediados de la década de 1960, Cardells desarrolla una pintura que va en la línea expresionista y temática urbana, donde ofrece una visión personal de los conflictos sociales. En el año 1966 funda junto a Jorge Ballester el Equipo Realidad en el que producen una serie de obras caracterizadas por un uso del lenguaje figurativo utilizando los recursos del pop. Usan el arte como herramienta para hacer una crítica de la sociedad, basando el contenido de sus trabajos en los cambios que el país estaba experimentando en aquellos momentos en relación al consumo, la masificación o la tecnificación. Después de diez años, Cardells deja el grupo y a partir de 1977 comienza una producción en solitario en las que realiza series de dibujos y esculturas de cartón cosido y en fibrocemento, material conocido también como uralita. Es una etapa en la que el artista trabaja con una temática reducida donde el tratamiento del grafito adquiere gran protagonismo explotando sus posibilidades técnicas y estéticas.

La obra de Cardells es una singular manifestación de su interés por lo industrial y sus aficiones por el comercio, la ferretería y la sastrería, de donde escoge unos motivos que reinterpreta una y otra vez hasta crear su particular imaginario. Fernando Castro en su análisis sobre el sosegado procedimiento creativo del Cardells se refiere al imaginario del artista como:

el resultado de un trabajo de gran paciencia, en el que sin embargo no se detecta tanto la presencia de la obsesión, cuanto un equilibrio entre razón y pasión. La meticulosidad unida a la rotunda voluntad de explorar nuevos recorridos convierte la estética en grado cero, (...) en una mirada tangencial sobre el lugar del cuerpo y la construcción de la identidad a partir de las construcciones formales (1997, 40)

Cardells se inició en la escultura cuando ya llevaba una larga trayectoria como pintor. Su contacto con la tridimensionalidad

295. Información extraída:

CASTRO, F. y CALVO, F. (1997) "Joan Cardells" en *des-plazamientos: siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997*. Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Valencia, pp 38-45.

CASTRO, F., GANDÍA, J., PÉREZ, D. (1999) *Cardells: el lugar del dibujo*. Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.

lo hace a través del fibrocemento, un material típicamente industrial donde comienza a reproducir una serie de chaquetas a modo de originarios patrones de sastrería. En estas obras el artista hace referencia al cuerpo omitiéndolo su imagen aunque lo revela en el gesto o el ademán de sus indumentarias.

Se ha visto la escultura de Cardells como “metáforas” de sus dibujos. Para José Gandía, sus esculturas de uralita son “una solidificación del grafito bajo las formas volumétricas provenientes de los claroscuros de dibujos de patrones y de trajes” (1999, 21). Es evidente que la elección de este material es su origen industrial que implica una cierta impersonalidad y “una apuesta por un tipo de belleza sombría (...). Considera la uralita como una realidad silenciosa y muda” (CASTRO, 1999, 42).



Sin título.
Joan Cardells, 2000.
Umbracle.
Jardín del Turia, tramo XV.

Sin título, 2000.

La obra que Cardells tiene en el *Umbracle*, es una reproducción en bronce de la escultura titulada, *1898* realizada en uralita en el año 1978. La única diferencia entre la original y la copia además del material y sus dimensiones, es la base sobre la que se tiene la fundida en bronce. Se trata de una lámina de metal donde pueden verse una serie de incisiones que representan dibujos preparatorios a modo de boceto relacionados con la misma pieza.

La escultura hace alusión a unos pantalones, un elemento muy recurrido en la obra escultórica del artista. La pernera derecha es recta y por el ensanche del final puede reconocerse la forma típica

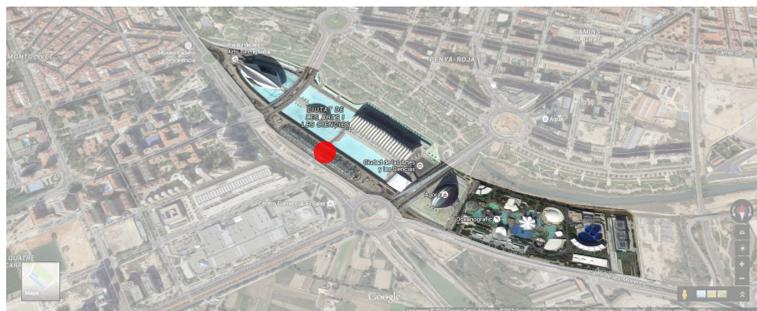
de los tubos de uralita. En cambio la izquierda está flexionada en una clara alusión al movimiento de andar. Esta se encuentra seccionada a mitad de la pierna, donde el tubo es sustituido por una placa ondulada de tipo uralita. Este trozo de chapa hace que por los relieves de las ondulaciones, se proyecten una serie de luces y sombras marcadamente lineales que parecen evocar las líneas cinéticas utilizadas en el cómic para expresar la idea de movimiento.

En referencia a la obra pública de Cardells, según Gandía, el artista “plantea el acercamiento al paseante en forma de susurros (...), en forma de controladas propuestas gestuales (...): el silencio ocupa su dominio entre los problemas acústicos y visuales del tráfico ciudadano” (1999, 21). Esta descripción sobre la obra del artista encajaría con la filosofía del *Umbracle*, al ser este un paseo ajardinado que por su diseño y características, un espacio cubierto y resguardado, aísla en cierto modo al visitante del exterior urbano.

Descripción de la obra.

La pieza está realizada en bronce con unas dimensiones totales de 1,00 x 0,48 x 1,80 m. Su forma recuerda a unos pantalones en posición de andar. Se compone de dos elementos cilíndricos de base oval en posición vertical. El elemento de la izquierda es recto y en la parte baja presenta una especie de borde típico de la boca de los tubos de uralita. El elemento de la derecha tiene la mitad inferior inclinada hacia atrás aludiendo la acción de caminar. La parte baja de la pernera del pantalón se sustituye por una placa cuadrada que reproduce un trozo de chapa de uralita con las hondas en posición horizontal.

La escultura se alza sobre una plancha de bronce en la que pueden verse una serie grabados que son bocetos preparatorios del artista sobre la propia escultura.



Ubicación de la escultura *Sin título* en el jardín del *Umbracle*.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura de Cardells se encuentra en la parte central del *Umbracle* en el margen derecho del corredor central del jardín. A esta zona se accede por dos entradas laterales, una procedente del parquin y del paseo mirador, mientras que la segunda y más cercana a la pieza da salida a la avenida del Profesor López Piñero. En esta zona del *Umbracle* se encuentran otras dos esculturas más, *Paisatge* de Francesc Abad y *Acceso* de Ramón de Soto, además de ser la antesala de una de las entradas a la terraza L'Umbracle.

Estado actual.

La obra parece encontrarse en un buen estado de conservación y no presenta signos de deterioro o descomposición del material, producidos por la climatología u otros agentes externos. Tampoco se han observado agresiones como golpes, ralladuras o pintadas.

19.4 Yoko Ono.

296.

Información extraída de:

ONO, Y., HENDRICKS, J., RICO, P. (1997). *Yoko Ono: En Trance = Ex it [Exposición] Lonja del Pescado, Alicante, L'Almodí, Valencia, 1997*. Valencia. Generalitat Valenciana.

SOSA, T. (2012). "Yoko Ono, la gran artista desconocida" en *Diario de los Andes*. Venezuela, 22 de enero de 2012.

[Consulta: 23/07/2015]

Página web del Museo Guggenheim de Bilbao, <<http://yokoono.guggenheim-bilbao.es/>> [Consulta: 24/07/2015]

297. SOSA, T. (2012). "Yoko Ono, la gran artista desconocida" en *Diario de los Andes*. Venezuela, 22 de enero de 2012.

[Consulta: 23/07/2015]

Yoko Ono²⁹⁶ nació en Tokio (Japón), en 1933 dentro del seno de una familia aristocrática. Desde muy pequeña recibe una sólida educación y amplía su formación estudiando filosofía, algo insólito en su país. Posteriormente, en 1952 se instala en Nueva York donde se especializa en composición y poesía contemporánea. Durante esa época entra en contacto con los movimientos vanguardistas más experimentales del momento. Pasa a integrarse en el movimiento Fluxus, donde organiza los Chambers Musics Series que supusieron un impulso para la consolidación de dicha corriente estética que según la artista, "aspiraban a romper las fronteras del arte, utilizando sonidos cotidianos y ampliando el campo perceptivo de los espectadores"²⁹⁷. Su producción artística se engloba dentro del arte conceptual, donde experimenta en varias disciplinas como la escultura, la música, la poesía o el cine, que se traducen en conciertos, discos de música experimental, películas, libros de instrucciones, performances, acciones o instalaciones. Su obra artística tiene muy presente el diálogo "tanto con el espectador como con la obra en sí, es un elemento capital en la propuesta estética y reflexiva de Yoko Ono"²⁹⁸ donde trata temas como la paz, la libertad y la justicia.

298. *Ídem*



Ex It.
Yoko Ono, 2000.
Umbracle.
Jardín del Turia, tramo XV.

Ex It, 2000.

La pieza que Yoko Ono tiene colocada en el *Umbracle*, es la reproducción de uno de los elementos que la artista japonesa creó para una exposición del *Almodí* celebrada en la ciudad de Valencia unos años antes.

En el año 1997, Yoko Ono presentó dos instalaciones²⁹⁹ en la Comunitat Valenciana, una en la antigua Lonja del pescado de Alicante titulada *En Trance* y la segunda en el Almodín de Valencia titulada *Ex It*. Eran dos propuestas escénicas donde la artista plantea una continuidad entre el objeto y el texto mediante unas creaciones formales y “la alteración semántica y deconstrucción de las palabras inglesas” (RICO, 1997, 29) con las que intenta

299. ONO, Y., HENDRICKS, J., RICO, P. (1997). *Yoko Ono: En Trance = Ex it [Exposición] Lonja del Pescado, Alicante, L'Almodí, Valencia, 1997.* Generalitat Valenciana. Valencia, pp 45-47.

generar una reflexión al espectador a través de “construcciones verbales y lingüísticas donde propone nuevos y sorprendentes significados y etimologías” (ídem).

Para la instalación del Almodín de Valencia, Yoko Ono se documentó sobre la historia de este edificio, su arquitectura, sus pinturas murales de temática religiosa y sus inscripciones. Según describe Pablo J. Rico en el texto que escribió para el catálogo de la exposición:

En este caso, Yoko Ono nos propone una reflexión más directa sobre la condición del ser humano, sobre su fragilidad existencial y la incierta consecución de sus esperanzas tras el drama de la muerte. “*Ex It*” es una reflexión sobre la vida y la muerte, una reivindicación del ser humano desde su anonimato (1997, 45).

300. Datos extraídos de:
ONO, Y., HENDRICKS,
J., RICO, P. (1997).
*Yoko Ono: En Trance =
Ex it [Exposición] Lonja
del Pescado, Alicante,
L'Almodí, Valencia, 1997.*
Generalitat Valenciana.
Valencia.

La nave del Almodín se convirtió en un depósito de ataúdes. La sala se llenó con un total de 60 féretros de madera anónimos, de apariencia idéntica y estilo sobrio, sin ningún tipo de adorno, “como los que se alinean en los campos devastados tras la catástrofe o la batalla” (ídem). Del interior de cada ataúd, a la altura en la que se encontrarían los rostros de los muertos, crecía un naranjo, una clara referencia a la cultura e identidad valenciana. El resultado de la instalación invitaba a la reflexión ante la confluencia de los significados de campo santo y campo de frutales, entre el lugar de lo inerte y el resurgir de la vida que se alimenta del primero para renovarse. La instalación iba acompañada de sonidos de pájaros y voces humanas, que completaban la atmósfera creada por la artista.³⁰⁰

En junio de 2000 se instaló en el *Umbracle* una pieza compuesta por dos féretros idénticos a los realizados para el Almodín y de cada uno de ellos crece también un naranjo. Aunque en este lugar no encontramos las referencias y connotaciones religiosas del Almodín, podríamos encontrar ciertas similitudes ambientales entre ambos espacios. El *Umbracle* es un jardín mediterráneo diseñado para obtener un cierto aislamiento de la ciudad, un lugar para el paseo y descanso, un espacio para el recogimiento, donde el ruido del exterior se introduce en el ambiente como

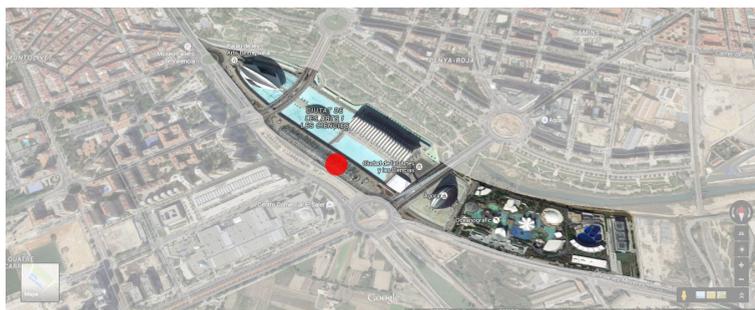
una especie de rumor.

El hecho de que la obra estuviese ubicada a la intemperie hizo que las cajas fúnebres fuesen realizadas de mármol crema marfil de Alicante, un material más resistente y que mantiene la apariencia de la madera utilizada en la instalación original. Los féretros del *Umbracle* fueron manufacturados por el escultor Vicente Ortí y cada uno de ellos tiene un tamaño diferente.

Descripción de la obra.

La escultura está compuesta de dos piezas, dos féretros contruidos de mármol crema marfil de Alicante, un material más resistente a la intemperie que la madera utilizada en los modelos originales. Los ataúdes tienen dimensiones distintas, el más grande mide 180 x 60 x 40 cm y el otro algo más pequeño, 160 x 60 x 40 cm. Por un orificio que hay en cada una de las cajas situado a la altura donde se encontraría la cabeza del difunto, emerge del interior un naranjo que crece y cambia su estado según la estación del año ante la apariencia inerte del féretro.

Ubicación de la escultura *Ex It* en el jardín del *Umbracle*.



Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La pieza se colocó originalmente dentro del jardín en el lado derecho del paseo del *Umbracle*, cerca del pasillo lateral. La orientación de los ataúdes era perpendicular a dicho pasillo, estando colocados como se contemplaría a un difunto de frente. La distancia entre los dos ataúdes es de unos dos metros y en medio a unos pasos atrás de las cajas se encuentra una pequeña palmera. El suelo que cubría en su día la zona ajardinada estaba cubierto de corteza de pino y su aspecto sugería la tierra labrada o removida.

Actualmente la obra conserva su ubicación, pero esta zona se halla dentro del espacio reservado para la terraza L'Umbracle, por lo que no ya no puede ser contemplada por el visitante que acuda a pasear por el jardín del umbráculo. En el interior de la zona reservada, hoy por hoy tampoco puede ser observada la escultura desde el pasillo lateral donde estaba su vista principal, porque se levanta un cercado a los pies de los ataúdes que los tapa. Para visualizarla o acceder hasta ella, hay que hacerlo desde el corredor central. Pero las dificultades para contemplarla siguen desde esta perspectiva al estar rodeada de mobiliario que forma parte del bar. Otro cambio significativo es la sustitución de la corteza de pino que cubría el suelo el jardín por una moqueta de césped artificial.

El cambio de uso en el espacio donde se encuentra la escultura, que ha pasado de ser un lugar de contemplación, paseo y cierto aislamiento a un área de fiesta y diversión, descontextualiza completamente el concepto original de esta obra.

Estado actual.

Como hemos comentado, a pesar de no haber cambiado la escultura de ubicación, el cambio de usos y funciones de la zona donde se encuentra ha afectado gravemente a su estado de conservación y a la posibilidad de ser observada de una forma adecuada. No existe ninguna información sobre la pieza, por lo que se supone que los visitantes desconocerán su identidad.

El biombo existente entre la pieza y el pasillo lateral que era el acceso más cercano a la obra impide ser contemplada desde la que es su perspectiva principal. Actualmente, el único lugar desde donde se puede observar y acercarse a esta, es el corredor central, no sin antes sortear una serie de sillas y mesas que hay delante y que impiden su visibilidad. Estas cajas funerarias se confunden entre todos los elementos que las rodean, pareciendo un objeto más del mobiliario existente en el lugar.

Uno de los ataúdes, el de menor tamaño, está inclinado hacia un lado como si estuviera hundido en el suelo, posiblemente por el peso de las personas que se sentarán o subirán sobre la pieza. La diferencia de tamaño que presentan actualmente los naranjos que crecen en los ataúdes es significativa. Si comparamos los árboles con el aspecto que tenían hace diez años, el árbol de la caja más pequeña se ve más crecido por el paso de los años, mientras que el otro tiene un tamaño incluso menor que entonces, siendo más pequeño y bajo aunque aparentemente parece ser el mismo naranjo.

En la inspección ocular, no se ha detectado pintadas ni otro tipo de agresiones sobre la superficie del mármol.



Las imágenes muestran el estado actual en el que se encuentra la escultura *Ex It* en el interior del recinto reservado para el bar de copas L'Umbracle, donde los dos céretros se encuentran rodeados del mobiliario perteneciente a la terraza.



19.5 Nacho Criado.

El escultor y artista experimental Nacho Criado³⁰¹ nació en Jaén en 1943 y cursó estudios de arquitectura en Madrid al tiempo que trabajó en el estudio del escultor Jesús Trapero. Luego se trasladó a Barcelona donde estudió Ciencias Sociales y participó en algunas muestras colectivas para regresar en 1969 a Madrid.

Los principios artísticos de Criado en la década de 1960 se encuentran dentro del movimiento minimalista con obras como *Homenaje a Rothko*, que fue la primera exposición individual del artista y una de las instalaciones precursoras de este movimiento en España³⁰². Durante esta época sus esculturas se van a caracterizar por la influencia de la geometría y el uso de materiales modestos, influenciado este último por el movimiento povera. A partir de la segunda mitad de los sesenta, Criado se interesa por las corrientes artísticas internacionales como el land art, Fluxus y el arte conceptual, de las que comparte planteamientos tales como el cuestionamiento del objeto artístico tradicional. Su trayectoria artística se mueve dentro de un amplio espectro de disciplinas que van desde la instalación, los lugares específicos, la escultura expandida, además de acciones, performance, fotografía y cine entre otros.

Durante estos años, Criado se interesa por el comportamiento de los materiales y los aspectos procesales que derivan en una transformación estética de los mismos a partir de su apariencia formal. Para estas transformaciones el artista suele utilizar procesos de combustión con fuego, la acción del viento para mover los elementos, el trasvase de líquidos o la fragilidad del cristal. Estas acciones pasan a formar parte de la obra y no sólo del proceso creativo, pues a Criado le interesa el análisis de la propia evolución física del objeto, introduciendo el factor temporal y aspectos espaciales que llevarían al artista a acercarse a las corrientes conceptuales y experimentales.

La evolución de la trayectoria artística de Nacho Criado viene marcada por la admiración que tiene hacia la obra de Rothko y Duchamp y muestra de ello son algunos de sus homenajes a estos artistas en la década de los setenta. Durante estos años, amplía

301.

Información extraída de:

CRIADO, N. (1999). *Nacho Criado: Tras la ruina... 1966-70, 1989-99. Catalogo exposición IVAM Centre del Carme 7 octubre 1999 / 9 enero 2000*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 1999.

CRIADO, N. (1991). *Nacho Criado: Piezas de agua y cristal. Catalogo exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, marzo-mayo 1991*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

<<http://wsimag.com/es/arte/1482-nacho-criado-agentes-colaboradores>> [Consulta: 21/07/2015]

<http://www.circulobellasartes.com/ficha.php?s=fich_bio&id=151> [Consulta: 21/07/2015]

302. <http://www.circulobellasartes.com/ficha.php?s=fich_bio&id=151> [Consulta: 21/07/2015]

su radio de acción con el deseo de encajar de una forma más constructiva la idea y su materialización. Entiende que la acción del artista es una parte del proceso creativo al que después, se suman otros factores físicos como agentes atmosféricos, insectos, hongos o la acción humana, pero también subjetivos como la diversidad de lecturas e interpretaciones o el discurrir del tiempo, que hacen que la obra esté en un proceso continuo de consumación, o lo que es lo mismo, que se encuentre permanentemente inconclusa.

Sus materiales de trabajo más comunes son la madera, el hierro y el cristal con los que el artista crea a través de la destrucción “para reflexionar acerca de conceptos como el tiempo y el devenir, el contraste entre la idea y la materia”³⁰³.

303. <<http://wsimag.com/es/arte/1482-nacho-criado-agentes-colaboradores>>
[Consulta: 21/07/2015]



La cristalización de la sequía.
Nacho Criado, 2000.
Umbracle.
Jardín del Turia, tramo XV.

La cristalización de la sequía, 2000.

La cristalización de la sequía es una obra que Nacho Criado realiza expresamente para el jardín del *Umbracle*. Para esta pieza, el artista elige la forma circular, una constante en su obra escultórica como podemos ver en *Excéntrico* o *No es la luz que clama en el desierto*. Un círculo y arcos de circunferencia de hierro y hormigón conforman una pieza que bajo la poética que transmite el título, *La cristalización de la sequía*, intenta dar forma y determinación a un estado de carencia y necesidad como es la falta de agua. La sequía implica una durabilidad en el tiempo, donde los signos van acrecentándose y evidenciando sus consecuencias. Este periodo de sequedad entraña conceptos muy relacionados en el trabajo de Nacho Criado como es la ruina y la destrucción, pero es un estado que lleva a la adaptación de los elementos, ese continuo cambio y la transformación física de los mismos, la creación a través de la destrucción.

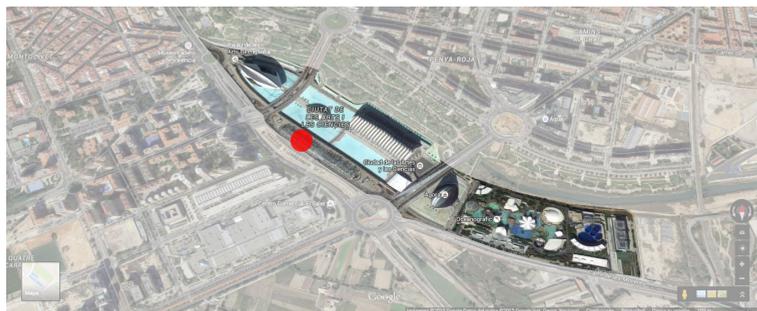
El cilindro metálico nos evoca a un recipiente, un contenedor o la boca de un pozo cegado. El hierro oxidado, su interior árido o los arcos que parecen acequias condenadas con hormigón transmiten cierto decaimiento y languidez en un entorno umbrío y ajardinado, donde el agua es imprescindible para su existencia.

Descripción de la obra.

La obra se compone de un aro central de plancha de hierro de forma cilíndrica de 3,40 m de diámetro y 0,75 m de alto. Tiene dos arcos concéntricos de algo menos de 180° construidos igualmente en plancha de hierro, uno interior al cilindro central y el otro exterior. La altura de estos tramos es de 0,33 m y equidistan del aro central 22 cm. El espacio que queda entre las láminas de hierro está relleno de hormigón armado. Dentro del cilindro hay un anillo metálico suspendido de la plancha metálica y doblado hacia arriba por una de sus mitades. El suelo del interior de la pieza está pavimentado de cemento.



Detalle de la escultura
La cristalización de la sequía
donde puede verse el
interior de cemento.



Ubicación de la escultura *La cristalización de la sequía* en el jardín del *Umbracle*.

Ubicación y relaciones de la obra en el espacio

La escultura se encuentra en el lateral derecho del pasillo central del *Umbracle*. Está colocada en medio del jardín rodeada de vegetación sobre un suelo cubierto de corteza de pino. Esta pieza se sitúa más hacia la entrada que da al *Palau de les Arts*, estando algo más separada de las esculturas que actualmente se encuentran en la zona de libre acceso del *Umbracle*.

Estado actual.

Después de una inspección ocular, la obra parece encontrarse en un buen estado de conservación. No presenta signos evidentes de deterioro o descomposición del material a pesar de estar construida en hierro y de encontrarse bajo los efectos de la climatología u otros agentes externos. Por las características del jardín, este no se riega por aspersión al no disponer de césped, sino de un manto de corteza de pino, por lo que el riego se hace por goteo y en consecuencia, la pieza está protegida del agua de irrigación. Tampoco se han observado pintadas producidas por aerosoles u otros productos que dificulten su limpieza.

19.6 Miquel Navarro.

304. Datos extraídos de:

CALVO, C. y NAVARRO, M. (1997) *Carmen Calvo y Miquel Navarro: sala Josep Renau, 22 de mayo-Junio 1997*. Quaderns de l'escola. Universitat Politècnica de Valencia. Facultat de Belles Arts. Valencia, pp 110-120.

El artista valenciano Miquel Navarro³⁰⁴ nació en Mislata en 1945 y estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Tuvo un comienzo como pintor durante la década de 1960 realizando unas obras en las que experimenta con tintes expresionistas. Pero el paso por esta disciplina artística fue breve y desde el año 1972, decidió dedicarse casi por exclusiva a la escultura.

A finales de 1970, Navarro comienza a realizar unas instalaciones en las que crea ciudades imaginarias, un tema que con el paso de los años el artista ha ido reinventando, convirtiéndolo en el eje central de su trabajo, “una serie de ciudades (...) que podríamos ver casi como un *continuum*, como un país en crecimiento infinito y que por tanto nunca llegaremos a abarcar”³⁰⁵. Las primeras ciudades estaban realizadas en cerámica y suponen un entramado de formas esquemáticas y poliédricas que ocupan el espacio organizado formando a menudo imaginarias calles y avenidas, que le han servido para que lo relacionen con las corrientes posminimalistas.

305. JUNCOSA, E. (1997) “Erótica de la ciudad” en *des-plazamientos: siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997*. Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, p 117.

Estas son unas obras donde la planificación y el montaje integran unas piezas verticales con otras de menor tamaño que se extienden horizontalmente en un conjunto de tintes escenográficos que recuerdan a “la imagen de la ‘ciudad’ que nos ha vendido el cine (...) con esa visión aérea inconfundible de la metrópolis” (BLANCO, 1999, 25).

A medida que pasan los años y las ciudades de Navarro evolucionan, incorpora a la terracota nuevos materiales como el hierro fundido, el aluminio, el zinc o el vidrio. Estos elementos se entremezclan en una misma obra donde conviven y contrastan mediante la variación de formas, diferentes texturas, acabados pulidos y brillantes o mates y toscos, diversidad de tonalidades de color que ofrece cada material, todo ello van generando diversas sensaciones. Los elementos van puliendo sus formas con líneas más limpias y definidas dando como resultado piezas claras y contundentes.

Las torres son los elementos más grandes de sus ciudades, que se alzan verticales y esbeltas, muchas veces metálicas y que articulan las estructuras secundarias que forman los elementos de menor tamaño y organizan el conjunto. Sin embargo, las torres tienen su propia personalidad y se presentan al mismo tiempo como elementos autónomos, como esculturas en sí mismas. El propio artista declara haciendo referencia a la torre que son “expresiones singulares; quizá mañana, los edificios más céntricos de otra ciudad. ¿Edificios? O fuentes muchas de ellas, o algún insecto, o un tótem antropomórfico” (*Ibidem*, 122).

En 1984 Miquel Navarro realiza para Valencia su primera escultura pública. Con el nombre oficial de *Font pública* y conocida popularmente como *La Pantera Rosa*, pretendía ser un insecto. Es una fuente de hierro de 22 m de altura y al igual que en otras esculturas realizadas posteriormente, para Manuel Blanco:

Utiliza en ellas un juego perspectivo muy similar al de sus ciudades. Miquel retoma la torre tótem vertical sobre el conjunto y la levanta en un espacio urbano, aislado en su centro, haciendo que la distancia que la separa de las fachadas de la plaza provoque un sutil juego perspectivo en el que las arquitecturas reales sean los elementos menores de su ciudad sobre la que se erige triunfante el tótem de su fuente, como si de pronto nos encontráramos dentro del mundo creado por sus construcciones (*Ibidem*, 130).

Los insectos son una de sus inspiraciones para las fuentes colocadas en los espacios públicos. Muchas de estas se convierten en torres inclinadas que lanzan sus chorros contra las láminas de agua situadas a sus pies.

En las inmediaciones del viejo cauce del río Turia, frente al sector correspondiente a la Ciudad de las Artes y las Ciencias, se alza en la rotonda de la plaza de Europa una gigantesca escultura de Miquel Navarro conocida como *Parotet* (libélula en valenciano). Erigida en 2003, la obra tiene una altura de 46 m y está construida en hierro pintado de azul.



Motoret.

Miquel Navarro, 2000.

Umbracle.

Jardín del Turia, tramo XV.

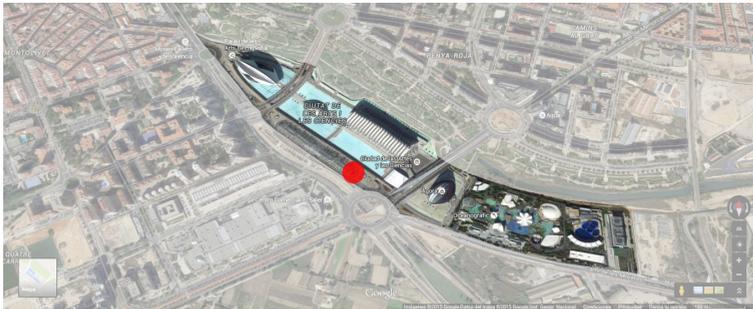
Motoret, 2000.

En la explanada de la entrada sureste del *Umbracle* se encuentra la escultura que Miquel Navarro hizo para dicho espacio con el título de *Motoret*. A diferencia del resto de la escultura pública del artista valenciano, donde hay un predominio de la verticalidad, esta pieza tiene una orientación horizontal. A pesar de no haber podido averiguar si hubo criterios a cumplir por los artistas por parte de los promotores, se sabe que la altura de las piezas estuvo limitada a los 2 metros, por lo que sea posiblemente una razón para entender la horizontalidad de esta pieza.

La escultura está compuesta de una serie de elementos que hacen referencia a conducciones (tuberías y canales) que se caracterizan por su linealidad, dispuestos entre sí de forma ortogonal. En el cruce excéntrico de los conductos se erige la pieza de mayor altura, un torreón de base cuadrangular con referencias arquitectónicas que articula la composición. La escultura tiene un elemento que se repite en varias caras de la pieza, estando presente en cada una de las vistas y que recuerda a las poleas, engranajes o incluso a una noria, dándole una cierta apariencia a la escultura de artilugio mecánico.

Descripción de la obra.

La escultura está realizada en hierro F-411 pintado de rojo terracota, un color muy utilizado por Navarro para sus obras públicas. Los elementos que componen la pieza están sobre una plancha metálica rectangular de 7 x 3 m. Sobre esta superficie se distribuyen horizontalmente una serie de elementos cilíndricos y varios perfiles con forma de U, dispuestos ordenadamente entre sí de forma perpendicular. En el cruce se levanta un elemento vertical de 1,84 m, formado por un prisma de base cuadrangular en posición vertical, que evoca un edificio por los múltiples motivos arquitectónicos que aluden a ventanas y puertas, a la vertiente del tejado desde donde sale lo que podría ser una chimenea. De esta especie de torreón surgen por varias de sus caras unos tubos horizontales que tienen unos discos de diferentes diámetros que recuerdan a las poleas o engranajes de los sistemas tracción hidráulica o eólica.



Ubicación de la escultura *Motoret* en el jardín del *Umbracle*.

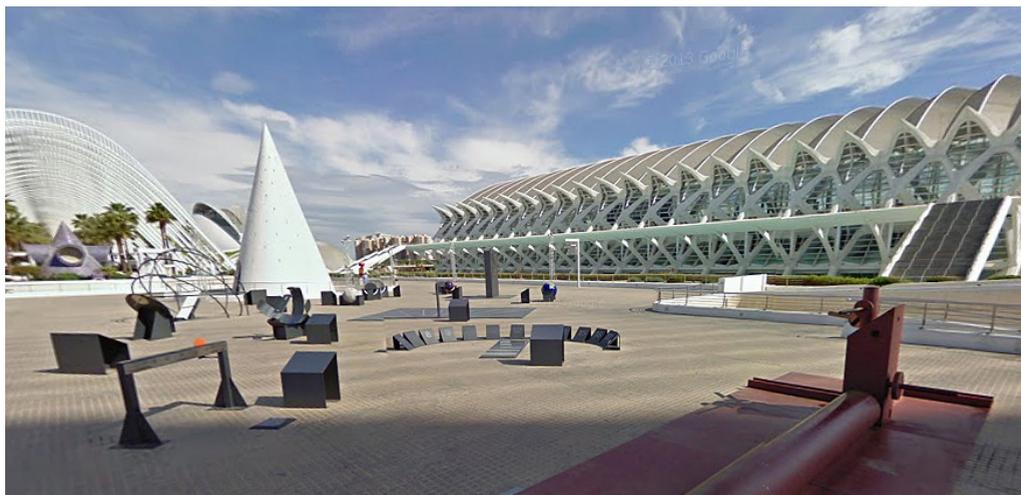
Ubicación y relaciones de la obra en el espacio.

La escultura se encuentra en la explanada semicircular que hay a la entrada del *Umbracle* por la cara que mira hacia el edificio del Ágora. De todas las piezas que conforman el conjunto escultórico, *Motoret* es la única que no se encuentra en el interior del jardín. Esta zona no ajardinada se utiliza para hacer exposiciones o

exhibiciones temporales de diversa índole muchas de ellas relacionadas con el mundo de la ciencia y la tecnología. Desde hace un tiempo, en esta área se colocaron de forma permanente unas piezas relacionadas con la astrología, unos artilugios que llenan el espacio y donde la escultura de Navarro pasa casi inadvertida al confundirse entre los mismos.

Estado actual.

La pieza ofrece un buen estado de conservación y no se ven muestras de oxidación del material ni tampoco la amputación o falta de alguno de los diversos elementos que la conforman. Tampoco se han detectado pintadas ni otra de señal o grafismo causado por algún tipo de agresión.



Explanada frente al acceso este del *Umbracle* donde se encuentra ubicada la escultura *Motoret*. Desde hace varios años comparte espacio con una serie de artilugios astrológicos.



Capítulo 20

Conclusiones.

El río Turia ha sido uno de los elementos clave en la fundación de la ciudad de Valencia y ha influenciado considerablemente en el transcurso de sus más de dos mil años de historia. Sus aguas que han sido fuente de vida para los ciudadanos y un recurso imprescindible para la generación de riqueza y prosperidad. Sin embargo, han sido esas mismas aguas las protagonistas de muchas de las páginas más trágicas que se han escrito en las crónicas de la ciudad.

La fatídica riada del 14 de octubre de 1957 supuso tomar la decisión definitiva de sacar el río Turia de su cauce natural y desviar sus aguas por un nuevo canal. A partir de esta solución, comenzaríamos a hablar del viejo y el nuevo cauce del río Turia. Esta insólita situación la ha descrito de forma muy elocuente Sorribes (2010, 22) al afirmar que “Valencia es la única ciudad del mundo que tiene dos cauces para un río y por ninguno de los dos pasa agua”.

Los terrenos que abandona el Turia dejaron un corredor lineal que atraviesa la ciudad como una grieta dentro del entramado urbano. Este territorio conquistado al río ha sido desde entonces el lugar donde la imaginación humana ha fluido en las más diversas y variopintas ideas sobre lo que podría o debería llegar a ser el viejo cauce del río. Desde aquellos primeros planes institucionales que pretendían construir una autopista hasta el jardín urbano que es hoy en día. Todos los proyectos desarrollados para el viejo cauce del Turia dejan buena cuenta de lo que este espacio ha dado de sí a lo largo de todo este tiempo.



El proyecto de remodelación del viejo cauce ha sido un proceso complejo por la dimensión del espacio a intervenir y su propia estructura dentro del entramado urbano. Pero la dificultad también radica en la pluralidad de modos de entender, vivir, sentir y apropiarse de dicho espacio. El obstáculo natural que supuso históricamente el cauce del río se presenta ahora como un espacio centralizador y de reorganización de la ciudad, un eje urbano con capacidad de cohesionar los numerosos y diferentes barrios que atraviesa, enlazar la ciudad antigua con la más moderna y conectar los paisajes forestales del interior con el mar. Pero no es solo un espacio físico vertebrador de áreas urbanas, sino también es lugar tradicional de encuentros y celebraciones y hoy, el espacio verde de la ciudad más relevante.

Los diferentes modos de entender la remodelación del viejo cauce hicieron pasar el proceso por múltiples dificultades para encontrar el consenso entre ciudadanía, gobierno municipal y proyectistas. La unidad en el diseño y su continuidad a lo largo del recorrido propuesto por los primeros proyectos, ha dado paso a una planificación sectorial de diseños autónomos.

Sin embargo, la sucesión de los espacios verdes y la conexión viaria que recorre longitudinalmente el viejo cauce ayudan a que adquiera esa continuidad que de por sí, no le ha otorgado la planificación. La característica de este espacio como corredor fluvial implica ya en sí misma una continuidad física, visual y de concepto. La recuperación de su función ha sido el propósito de buena parte de los planes de remodelación que podría dotar al parque de la replanteada unidad, sin embargo en aquellos que han contemplado esta idea en sus diseños han tenido como resultado distintas formas de entender e interpretar el río.

El viejo cauce del Turia se presenta como uno de los elementos regeneradores más importantes de la ciudad y su potencial como espacio capaz de albergar múltiples contenidos que le confieren infinidad de usos. Desde los inicios de la remodelación del viejo cauce del río, este espacio ha acogido una serie de intervenciones escultóricas de distinta procedencia. El trabajo de investigación ha tenido como uno de sus objetivos específicos la catalogación y documentación de estas intervenciones escultóricas y que no son ajenas a la crónica que escribe la historia de este lugar.

Este hecho ha quedado constatado a partir de la consecución de los objetivos que nos habíamos marcado al comienzo de la investigación y que son los siguientes:

La investigación de las fuentes bibliográficas con el fin de documentar históricamente cada una de las líneas de investigación. Esto nos ha permitido tener un amplio conocimiento del espacio tanto histórico como físico del viejo cauce y que nos ha ayudado a comprender las relaciones entre el río y la ciudad y cómo ese nexo ha afectado al proceso de transformación de dicho espacio.

Se han podido inventariar las intervenciones escultóricas de carácter permanente existentes a lo largo de todo el parque urbano, y que hacen un total de 49 esculturas, de 17 artistas diferentes, instaladas en el viejo cauce a partir de 9 intervenciones escultóricas.

El trabajo de campo ha permitido averiguar datos sobre la autoría de la obra, los materiales constructivos y los procesos de elaboración. También se ha constatado la localización de las mismas, la relación con los elementos del entorno y se ha analizado su estado de conservación y exhibición.

Se ha recopilado numerosa información de diversos tipos y soportes que nos ha permitido tener un campo para el análisis amplio de los proyectos e intervenciones escultóricas. Esto ha sido posible por los documentos de archivo investigados procedentes de las instituciones públicas, de las entrevistas y cuestionarios contestados por varios de los artistas y por personal relacionado con el objeto del estudio, además de la prensa escrita, digital y documentos audiovisuales.

Con todos estos datos recogidos se ha podido constatar el origen las esculturas, la gestión en los procesos de intervención y conocer los agentes (sociales, políticos, históricos, etc.) que han participado en las mismas.

La recopilación de documentación desde los orígenes del proyecto hasta la fecha ha permitido estudiar el decurso histórico de las esculturas y conocer sus transformaciones y las condiciones de conservación llevadas a cabo durante ese tiempo.

Las siguientes conclusiones recogen de forma íntegra los resultados obtenidos del estudio realizado.

La escultura en el proceso de remodelación.

La escultura ha tenido un cierto protagonismo a lo largo de la historia compartida entre el Turia y Valencia. Los primeros puentes sólidos construidos en piedra contemplaron desde sus diseños iniciales con esculturas. Muchas de estas tallas adornan todavía estas edificaciones que tuvieron una función identitaria y protectora. Con el paso de los años, la construcción de algunos puentes modernos ha contado también con esculturas como componente estético de sus diseños. La consecuent remodelación del viejo cauce ha permitido durante el proceso se lleven a cabo en su interior una serie de intervenciones escultóricas. Su existencia responde a una serie de actuaciones que comenzaron en el año 1973 hasta el 2008. Estas intervenciones han sido el resultado de una serie de conductas y propósitos de distinta índole, que revelan diferentes formas de proceder y entender este espacio a través del arte como instrumento o pretexto, a lo que se sumarían otros factores como el contexto social y político del momento en que se dieron las intervenciones.

Al no encontrarse catalogadas muchas de estas obras ni existir base documental publicada que aportara información al respecto, tuvimos que acudir en muchos casos a los propios artistas, al personal de las distintas instituciones implicadas en las intervenciones, así como a los expedientes generados por los diversos organismos públicos. Con los datos recogidos y analizados en la investigación podemos agrupar y clasificar estas intervenciones escultóricas en tres modos genéricos de proceder: las actuaciones al margen de los proyectos oficiales, los planes y proyectos institucionales, y los proyectos de jardín que han contado en su diseño con la escultura. Del primer caso surgen las esculturas de Sivio Moraira y Claudia Ammann. Con el segundo se instalan la escultura de Per Kirkeby, las obras de Gerardo Rueda, la pieza de Natividad Navalón y el monumento de Alba Odeh y Patxa Ibarz, además del desarrollo del Parque

Escultórico del Umbracle. Y en el tercer y último caso, se incluyen las fuentes de Artur Heras y las obras de los escultores Lucas Karrvaz y Toni Marí.

La escultura al margen de los proyectos oficiales.

Las primeras esculturas que aparecen en el antiguo cauce del Turia fueron las realizadas por Silvio Moraira en 1973. Las piezas localizadas entre los Puentes de San José y de Serranos se originan a consecuencia de una actuación personal que nada tenían que ver con los planes institucionales de entonces. Sobre dicho artista, decir que ha sido imposible su localización y que no existe ningún documento que dé constancia de los hechos acontecidos mas que las propias obras y la placa que se halla junto a estas. La información obtenida al respecto fue facilitada por el director de la Fundación municipal de Parques y Jardines que participó, dentro de su ámbito, en aquella acción.

Los datos reunidos y analizados en la investigación revelan un cierto paralelismo entre el propósito del escultor y algunos de los acontecimientos sociales vividos en torno al tema del viejo lecho del río. La idea de Moraira de tallar aquellas piedras existentes en el cauce, se dio dentro de un contexto de preocupación social generalizada por los planes gubernamentales de construir una autopista por aquel corredor. Las protestas ciudadanas, convertidas en ocasiones en concentraciones lúdico-festivas celebradas en el antiguo río, terminaban a menudo con aquellas plantaciones populares de árboles. Estas acciones no estuvieron sometidas a ningún tipo de planificación en el sentido estricto de la palabra, más bien se caracterizaron por su naturaleza espontánea y abierta a toda persona que quisiese sumarse al sentir popular. Al calor de los acontecimientos, aquel estudiante de origen argentino quiso, través de una acción artística, contribuir de forma voluntaria y desde la discreción de su trabajo, a la consumación del deseo de aquellas personas.

La segunda intervención escultórica que surge fuera de los planes oficiales de remodelación del viejo cauce es el proyecto

participativo coordinado por Claudia Ammann en 1996 que dio como resultado la escultura *Banco*. Al igual que en el caso anterior no existe ningún documento oficial que recoja aquella intervención. La recopilación de la información se hizo a través de la propia artista y de Sebastián Miralles, profesor de escultura en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, que participó de forma activa en la gestión de la intervención. Este suceso artístico fue posible gracias al trabajo de cooperación entre artistas, estudiantes y personas ajenas al mundo del arte, que de una forma voluntaria participaron movidos por otros modos de experimentar y crear. Es una escultura fruto de la ilusión, la discreción y el altruismo. Situada bajo la sombra de un algarrobo por expreso deseo de Ammann, *Banco* yace como un elemento anónimo que con su aspecto inacabado parece sugerir acerca de su significación, sobre lo que es o podría haber sido. Es una pieza que por el mismo sigilo que desprende su presencia, pasa casi desapercibida en el entorno.

La escultura en los planes y proyectos institucionales.

Junto a estas intervenciones discretas y nada pretenciosas, comparten espacio una serie de esculturas venidas de los proyectos gestados desde las instituciones públicas (Ayuntamiento de Valencia, Generalitat Valenciana y el Institut Valencià d'Art Modern). Estas actuaciones han dejado diseminadas a lo largo del viejo cauce varias obras de distintos artistas nacionales e internacionales de diversa trascendencia profesional.

La construcción de ladrillo del danés Per Kirkeby surge de un proyecto orquestado por el IVAM en colaboración con el propio artista a finales de 1989. Esta escultura fue la primera obra gestionada por un proyecto oficial que se ubica en el viejo cauce del río. La información recopilada para la investigación se obtuvo a través del propio artista, así como de Vicente Todolí, que fue director artístico del IVAM y además del comisario de la exposición de Kirkeby en el Centre del Carme en Valencia, y de varios documentos oficiales emitidos por la institución museística y el Ayuntamiento.

Con todos los datos recopilados y analizados podemos afirmar que el lugar elegido para construir la pieza, situado en la zona del viejo cauce recayente al IVAM, fue por la confluencia de varias circunstancias del momento. Por una parte estaba la oportunidad que se brindaba a Valencia de albergar una escultura de un artista de proyección y repercusión internacional como Kirkeby. Por otra parte, el IVAM comenzaba su andadura como museo con el deseo de convertirse en un referente dentro del arte moderno y contemporáneo. El mismo año de la intervención de Kirkeby se inauguraba el edificio de nueva planta IVAM-Centre Julio González, situado frente al antiguo cauce. El carácter público y permanente que tendría la escultura del artista, obligaba a buscar un espacio de ciertas características y dimensiones como las de un lugar ajardinado. La suma de todos estos factores propició que el viejo cauce terminase convirtiéndose en el contenedor de esta obra.

La construcción de la escultura de Kirkeby hizo que circularan las especulaciones sobre un posible proyecto de jardín de esculturas en el tramo V del viejo cauce, que terminó quedando únicamente plasmada en las páginas de algún periódico que se hizo eco de aquellos rumores. Desde entonces, este sector del cauce no acoge ninguna otra escultura, a excepción del *Banco* de Claudia Ammann, que nada tuvo que ver con aquella supuesta idea. La ubicación de la obra de Kirkeby quedó en una intervención aislada sin mayores perspectivas que contemplasen nuevas instalaciones en la zona. Este hecho tuvo como consecuencia un vacío de planificación que se traduce en un enfrentamiento continuo entre el IVAM y el Ayuntamiento sobre las responsabilidades del mantenimiento y exhibición de la pieza y que continúa hasta hoy. Esta situación ha provocado que se realicen una serie de construcciones en las inmediaciones de la escultura que han ignorado por completo su presencia. Estos elementos han invadido el espacio vital y necesario que confiere a la escultura su identidad para ser contemplada y reconocida como lo que es, un objeto artístico.

A esta situación hay que añadir sus pésimas condiciones de limpieza con acumulaciones de basura y hierbas en su interior, las numerosas pintadas que cubren sus muros, además de unas condiciones de exhibición inexistentes al no haber dispuesto

nunca de un cartel informativo ni una iluminación adecuada a sus características.

Durante los más de veinticinco años que la escultura lleva construida en el viejo cauce, se le han realizado trabajos de restauración y conservación de calado. Aun así, la pieza presenta hoy en día un aspecto lamentable que amenaza ruina por las grietas visibles en sus muros y la falta de algunos soportes. Actualmente, un cercado impide la entrada a su interior.

El único documento oficial del que se tiene constancia firmado por ambas instituciones implicadas, es la autorización del Ayuntamiento de Valencia al IVAM para la construcción e instalación de la escultura. En él se recogen las condiciones a las que queda sujeto el permiso, pero las numerosas interpretaciones interesadas de los implicados no han conseguido más que prolongar esta situación hasta hoy, sin voluntad firme por ninguna de las partes de dar una solución al problema de la escultura. Es evidente que la obra no está teniendo el respeto y la atención que se merece como objeto artístico.

El segundo de los proyectos emprendido por el Ayuntamiento pero que hasta hoy en día es una mera intención, es el *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia* que se ubicaría en el tramo VII del viejo cauce del río. Para recoger la información tuvimos que ir a buscar a los documentos generados por las instituciones implicadas que fueron el Ayuntamiento, el IVAM y la Conselleria de Cultura, así como entrevistas con personal de dichos organismos. También obtuvimos información a través de uno de los artistas, en concreto Natividad Navalón. Sobre Odeh e Ibarz no se obtuvo respuesta a la solicitud de información enviada y Gerardo Rueda se encuentra fallecido.

Con todo ello y con las informaciones obtenidas, sabemos que el proyecto nunca ha llegado a desarrollarse como tal hasta la fecha, aunque parece ser que persiste la intención por parte del Ayuntamiento de que sea realidad en un futuro. Aun así, este sector acoge cuatro esculturas: dos de Gerardo Rueda y una de Natividad Navalón, que se encuentran frente al Museo San Pio V. La cuarta obra es un monumento de las artistas Alba Odeh y Patxa Ibarz ubicada en la zona recayente al Jardines de Viveros.

Las piezas de Gerardo Rueda y Natividad Navalón se colocaron en 2007 con la intención de que formasen parte del tramo VII, ajardinado expresamente para acoger el museo de esculturas al aire libre. Ninguna de las piezas fue realizada por los artistas para este proyecto y los datos reunidos en la investigación han desvelado el itinerario realizado por las esculturas hasta llegar al lugar donde se encuentran actualmente.

La obra de Navalón procede de la explanada frente a la fachada del Monasterio de San Miguel de los Reyes, actual sede de la Biblioteca Valenciana. La obra entró a formar parte de un proyecto escultórico dirigido por la Conselleria de Cultura a principios de los años 2000. Este parque escultórico que tuvo como tema genérico el libro, contó con cinco esculturas de otros tantos artistas valencianos. Aquel proyecto fue desmantelado por la misma Conselleria en los años siguientes, distribuyendo las esculturas por otros lugares de la ciudad bajo el pretexto de unas obras de remodelación en el jardín de la explanada donde se exponían, obras que hasta día de hoy no se han llevado a cabo. En relación a la escultura de Navalón, desde la Dirección general del Libro y Bibliotecas se propone al Ayuntamiento trasladar la obra al viejo cauce. La propuesta hecha en 2004 terminó formalizándose con la firma de un convenio de cesión temporal acordado por las dos instituciones en septiembre de 2006. La obra de Navalón se instaló finalmente en el antiguo cauce en febrero de 2007.

Las dos obras de Gerardo Rueda tituladas *Rosario* y *Cubo* procedían de la explanada del IVAM-Centre Julio González, donde se expusieron en 2006 como parte de la exposición dedicada al artista. Las obras son reproducciones a gran escala de dos esculturas de Rueda de pequeño formato. Estas copias están por lo tanto realizadas diez años después de la muerte del artista coincidiendo con el año de la exposición. Las piezas formaron parte de la donación que la Fundación Rueda hizo al IVAM ese mismo año. El procedimiento para trasladar las esculturas y colocarlas en el antiguo cauce del río es idéntico en las formas al realizado con la pieza de Navalón. Las esculturas *Rosario* y *Cubo* se ceden al Ayuntamiento por iniciativa de la dirección del museo valenciano por falta de espacio en las dependencias de

la institución. La propuesta acaba con un convenio de cesión temporal de las esculturas acordada por ambas partes. Las obras se trasladaron e instalaron en el viejo cauce en febrero de 2007 coincidiendo con la obra de Navalón.

El principio del fin del cáncer de cuello de útero de Alba Odeh y Patxa Ibarz es la cuarta y última escultura que acoge el tramo donde se desarrollaría el propuesto parque escultórico. Es un monumento que se creó como parte de una campaña publicitaria en la que la escultura se utilizó como imagen iconográfica del mensaje que se quiso difundir. Valencia fue la ciudad elegida para albergar la escultura al alzarse como ganadora de un concurso convocado por los promotores del monumento.

Las causas que llevaron a instalar este monumento en el viejo cauce del río son distintas a las acontecidas con las esculturas de Navalón y Rueda. Con estas últimas piezas el Ayuntamiento muestra una clara intención desde el primer momento para que pasen a formar parte del futuro *Parque escultórico del antiguo cauce del río Turia*. En cambio, en la documentación analizada referida al monumento *El principio del fin del cáncer de cuello de útero*, no queda reflejada esta intención en ninguno de los documentos del proceso, que comienza con la invitación al concurso hasta la colocación del monumento. No se ha podido dar con la documentación con la que supuestamente el Ayuntamiento concurrió a dicha convocatoria. Se desconoce por lo tanto, si el hecho de que el monumento fuese a formar parte del parque escultórico fue uno de los argumentos dados por el Ayuntamiento y en su caso, valorado positivamente por la comisión para que Valencia se alzase como favorita. Sin embargo, las autoridades municipales anunciaron con posterioridad, que el monumento se había colocado en el tramo VII, para que formase parte del proyecto de parque escultórico.

Los convenios de cesión temporal de las obras de Rueda y Navalón y la elección de Valencia como sede para albergar el monumento de Odeh e Ibarz, permitieron la instalación de estas tres esculturas para que formasen parte de un proyecto sin desarrollar del que, por tanto, se desconocía su filosofía, propósito de intenciones y contenidos. Por la documentación recogida y analizada durante la investigación, se deduce un cierto

oportunismo al ser el susodicho proyecto utilizado para solucionar unas circunstancias o necesidades por parte de las instituciones. Esta forma de proceder convierte al río en depositario de unas obras de arte que, en el caso de Rueda y Navalón se adquieren para otros lugares y otros fines. Significativo es el caso de la escultura de Natividad Navalón, que fue creada para ocupar un lugar concreto y que en su emplazamiento actual la obra se encuentra descontextualizada.

Dotar de obras un futuro parque escultórico antes de estar definido el proyecto ha favorecido que dispares razones o intereses sean los que están configurando un espacio contenedor de esculturas en detrimento de un verdadero proyecto escultórico.

El único proyecto artístico desarrollado y llevado a cabo en el viejo cauce del río es el Parque escultórico del *Umbracle*. Poder recoger la documentación necesaria para realizar la investigación ha sido uno de las mayores dificultades con la que nos hemos encontrado durante este trabajo. La propietaria de las obras CAC, SA puso muchas dificultades para acceder a la información y después de mucha insistencia y acudir a altos organismos institucionales para su mediación, obtuvimos un breve y escueto informe por parte de la misma. Por otra parte la Conselleria de Cultura se inhibió en el asunto argumentando que CAC, SA es un organismo autónomo de la misma y por lo tanto carecía de información y potestad para solicitarla.

Con los escasos datos obtenidos por CAC, SA pudimos saber que para la ejecución del proyecto escultórico se nombró una comisión de expertos formada por personal perteneciente a la Conselleria de Cultura que asesoró y eligió a los artistas que formarían parte del proyecto. Las esculturas se crearon, supuestamente, a partir de proyectos específicos para ser albergadas en el jardín del *Umbracle*. La suposición viene fundada en base a dos esculturas, *Sin título* de Francesc Cardells y *Ex It* de Yoko Ono que son copias de esculturas creadas con anterioridad por dichos artistas. No obstante las obras están reproducidas en vida de sus autores, por lo que se entiende, fueron las esculturas que los propios artistas propusieron para el proyecto. A pesar de nuestra insistencia no hemos podido consultar la redacción del proyecto y tampoco se sabe si realmente existe dicho documento, por lo que se

desconoce el detalle del propósito del mismo y de su contenido.

Las esculturas del *Umbracle*, siendo cada una de ellas de autores distintos, comparten un lenguaje moderno y contemporáneo que está en consonancia con el lugar donde se encuentran. Las formas de líneas limpias configuran volúmenes geométricos sugerentes que compatibilizan con las monumentales arquitecturas vanguardistas de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. A través de la expresión metafórica, estas esculturas sugieren la reflexión sobre el entorno urbano, la construcción del paisaje, el trayecto como experiencia o el devenir cíclico de la vida. Son piezas que ya no solo tratan de sintonizar con el contexto al que pertenecen, sino que lo enriquecen con la aportación nuevos significados.

La escultura en los proyectos de ajardinamiento.

Por último, tenemos los proyectos de remodelación del viejo cauce que han contado con la escultura como parte integrante en sus diseños. Dos han sido las intervenciones escultóricas de este tipo que se encuentran en el viejo cauce del río: las obras de Artur Heras para el proyecto del tramo II y las esculturas de Lucas Karrvaz y Toni Marí que se hallan en el jardín de los tramos XIII y XIV.

La información se obtuvo a través de las memorias de los proyectos y en el caso de Heras, gracias a una entrevista y a la apreciada documentación facilitada por el artista para la investigación. Respecto a las esculturas de los tramos XIII y XIV no se pudo dar con el escultor Karrvaz y solo establecimos contacto con Marí, aunque la información proporcionada por el artista fue prácticamente nula. En cambio las entrevistas con dos de los diseñadores del jardín y artífices del proyecto escultórico aportaron valiosa documentación para la investigación.

Los análisis sobre las informaciones recogidas han mostrado dos formas distintas en los modos de proceder en cada uno de los proyectos. Estas afectan tanto al nivel de implicación del artista en el proyecto, como al grado de integración de la escultura en

el entorno.

Las obras de Artur Heras integradas en el diseño de Vetges tu i Mediterrània son el resultado de un trabajo en equipo entre los autores del proyecto y el artista. Los diversos estudios y bocetos realizados por Heras demuestran su aportación con ideas y soluciones al conjunto del diseño. Después de barajar varias posibilidades, finalmente se opta por realizar esculturas fuente, una elección que va encaminada a que las piezas entren a formar parte del tratamiento lúdico del agua en el que inspira el proyecto.

En este espacio el agua permite ser experimentada con los cinco sentidos: verla discurrir por las acequias, refrescarse en sus fuentes, percibir los olores de las zonas húmedas, oír su golpeteo contra las albercas en los saltos de agua y sentirlo en las palmas de las manos. Las esculturas fuente *Taulatetombant* y la *Fonteta de la veritat* procuran dentro de sus posibilidades a que la propuesta sea posible.

Por otra parte, el tema doméstico del bodegón que propone la pieza *Taulatetombant*, conecta con el entorno urbano en el que se encuentra. Las formas simples de los volúmenes que configuran los elementos que conforman la pieza juegan con la ambigüedad de significados mesa/edificio, patas/columna, tetera/regadera, arquitectura/jardín.

Respecto a la fuente bebedero *Fonteta de la veritat*, conocida popularmente como ‘Pinocho’, al estar inspirada en el famoso personaje de cuentos, manifiesta una parte lúdica al sugerirnos la paradoja que supone beber a través de una nariz, y en este caso la del referido personaje, que nos evoca, casi de una manera inconsciente, a la fábula del cuento.

El segundo de los proyectos que ha tomado la escultura como parte integrante del diseño de ajardinamiento es el caso de los tramos XIII y XIV que acogen las esculturas de Lucas Karrvaz y Toni Mari.

El jardín de carácter naturalista diseñado por Jacobo Ríos y Ángel Palomar entre otros, tuvo como esencia del proyecto,

recuperar la memoria del Turia mediante una recreación basada en imágenes de la cartografía histórica de Valencia. La escultura estuvo presente desde los inicios del proyecto de ajardinamiento como parte integrante del diseño. La temática de las esculturas la decidieron los mismos autores del jardín que, para materializar sus ideas, buscaron a los escultores que según su criterio, reuniesen las cualidades que hicieran posible la realización de las piezas. Los artistas elegidos para la elaboración de las esculturas fueron los valencianos Lucas Karrvaz y Toni Marí. La idea de recuperar la memoria del río en la que se basa el diseño, no se encuentra reflejada en la temática de las esculturas, sino que más bien son ajenos a la filosofía del proyecto. Los autores del jardín quisieron que las obras artísticas, a través de una serie de representaciones escénicas, anunciaran, señalizaran y se refirieran a los contenidos de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, que se encuentran al otro lado del jardín. Los temas elegidos fueron: las artes escénicas figuradas a través de piezas como *El danzarín*, *La soprano o Piano piano*; las ciencias a través del juego de contrarios con *La isla de la pretecnología*; y el mundo marino con *Bancos de peces*. No obstante, las referencias de las esculturas hacia el complejo podrían entenderse como un elemento que conectara estos dos ambientes tan distintos entre sí. La arquitectura vanguardista del complejo diseñado por Santiago Calatrava y Félix Candela se opone al tratamiento naturalista del jardín, que se ve en cierto modo mermado por la monumentalidad de estos edificios de hormigón blanco y cristal. Quizás, la temática de las esculturas pueda ser producto de esa polarización que en cierto modo ejercen la imponente presencia de estas arquitecturas.

No obstante, cabría apuntar la existencia en este jardín, en los tramos XIII y XIV, de tres obras cuya temática no está referida a la Ciudad de las Artes y las Ciencias: Las dos rosas de Karrvaz que anuncian y sirven de entrada a una rosaleda del jardín, y la tercera el *Neptuno* de Toni Marí, que se encuentra dentro del estanque existente en la cabecera del mismo tramo. De todas las piezas del sector, esta escultura que representa al dios romano que con su tridente hace brotar los manantiales, es la única que hace referencia al tema del río a través de la mitología.

El modo de entender la implicación del artista y lo que puede aportar al proyecto diferencian los trabajos de Vetges Tu i

Mediterrània y el dirigido por Jacobo Ríos. En el primer caso, la labor cooperativa entre los arquitectos y el artista busca converger con los conocimientos aportados desde los distintos ámbitos implicados. La suma de las diversas perspectivas para un mismo fin, enriquecen el sentido de la idea en la que se basa el diseño del jardín. En el caso del segundo proyecto, la participación de los artistas se ciñe a dar respuesta a unas voluntades y a unas necesidades ya creadas de antemano por los autores del diseño.

Estado de conservación y exhibición de las esculturas.

El Jardín del Turia es un parque urbano de carácter público y de titularidad municipal, por lo que es responsabilidad del Ayuntamiento mantener las esculturas en buenas condiciones de limpieza y conservación, independientemente de quien sea el propietario de las obras. Asimismo, es competencia de esta institución municipal exhibirlas y custodiarlas, además de señalarlas y en su caso, iluminarlas debidamente respetando las normas de exhibición y conservación recogidas en la ley de Patrimonio Artístico e Histórico.

El Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural es el organismo municipal responsable de realizar regularmente las inspecciones a estas obras artísticas y en su caso, elaborar los correspondientes informes sobre el estado de conservación. Hasta hace pocos años, la extinguida Brigada de Monumentos era la encargada de hacer las limpiezas de mayor calado y eliminación de ciertas pintadas sobre algunas piezas. Respecto a las esculturas que no son propiedad del Ayuntamiento, como son las obras de Kirkeby, Rueda y Navalón, su conservación y exhibición están sujetas a los contratos y convenios existentes entre el Consistorio y la institución propietaria de la obra.

Los trabajos de campo efectuados sobre el estado de conservación de las esculturas del viejo cauce han mostrado unas piezas en condiciones desiguales de mantenimiento que dependen de varias circunstancias que veremos más adelante, aunque el estado general se puede calificar de preocupante y de un cierto

abandono. Los medios de comunicación han dado buena cuenta en numerosas ocasiones sobre la deficiente imagen que han presentado y presentan algunas obras. También son varios los documentos municipales que recogen las distintas denuncias realizadas por los grupos de la oposición al respecto.

Diversas causas están provocando una degradación de las esculturas. Por una parte se encuentran los daños procedentes del deterioro de los materiales constructivos y la incidencia que sobre estos tienen los agentes atmosféricos, el riego del jardín y la humedad del suelo. Por otra parte tenemos las agresiones ejercidas hacia las esculturas, donde se han detectado dos tipos de procedencia: por un lado encontramos los daños derivados de las actuaciones de adecuación y remodelación realizadas en el entorno de la escultura a lo largo de su existencia, y por el otro, se hallan las agresiones causadas por los actos incívicos de algunos usuarios del parque.

La mayoría de las esculturas metálicas tuvieron originalmente algún tipo de tratamiento anticorrosivo, pero estos materiales necesitan de actuaciones periódicas de conservación para que los tratamientos mantengan su eficacia en el tiempo. Todas las esculturas construidas en metal presentan signos de oxidación. Entre una de las causas se encuentra el riego por aspersión existente en todo el Jardín del Turia y que no respeta las áreas donde se ubican las esculturas, mojándose periódicamente. El monumento *El principio del fin del cáncer de cuello de útero*, presenta mayor concentración de manchas de oxidación en la parte baja de las columnas metálicas. En el caso de la escultura *Rosario*, hemos observado zonas de la propia pieza donde el agua se acumula y no drena, presentando un avanzado estado de corrosión del material.

La obra *Per Kirkeby* construida de ladrillo de barro cocido revela signos de deterioro causados por el contacto directo y continuado con la humedad procedente del suelo. Las características porosas del barro hacen que el agua de la tierra ascienda por capilaridad y aparezcan manchas de salitre en las paredes. Además, la obra presenta varias grietas en sus muros y la falta de algunos soportes de material que se han desprendido. Es una circunstancia muy preocupante porque la pieza podría amenazar estado de ruina

si pronto no se realizan trabajos de reparación urgentes que solucionen estos problemas.

Respecto a las esculturas de piedra que se hallan en el viejo cauce del Turia, no muestran síntomas dignos de mención derivados de los agentes atmosféricos o por la humedad, a pesar de que tampoco las piezas son respetadas por el riego en aspersión.

Otro de los agentes que afecta considerablemente al estado de conservación de las esculturas son los daños procedentes de los actos incívicos cometidos por algunos usuarios. El más generalizado y que atañe a la práctica totalidad de las esculturas son las pintadas, en su mayoría grafitis, realizadas comúnmente con espráis sintéticos y rotuladores tipo '*Posca*'. La obra más perjudicada es la escultura de Kirkeby que por sus características, convierte a sus en un reclamo para las personas que realizan este tipo de acciones. La aplicación sobre las paredes de un tratamiento protector frente a los grafitis las protegería de esta acción al facilitar su posterior eliminación. Este mismo tratamiento se recomendaría en el resto de piezas.

Respecto a las esculturas metálicas, la solución más generalizada para eliminar los grafitis y pintadas ha sido aplicar una capa de pintura. En ocasiones se ha hecho un tratamiento integral con la adecuación cromática de toda la pieza, y en otras en el simple repintado de las zonas afectadas. Esta solución deja ver el contraste de tonalidades entre la nueva capa de pintura y la anterior, dando como resultado una serie manchas que afean la superficie.

El trabajo de campo ha detectado mutilaciones o la ausencia de elementos en ciertas esculturas. En el caso de la *Fonteta de la veritat* o '*Pinocho*' la figura no dispone del gorro con forma de cono que coronaba la pieza. Entre las esculturas de Karrvaz se han podido constatar varias esculturas a las que les falta algún elemento (el árbol en *La siesta*, la batuta en *El director zurdo* y varias partes que conformaban *Las inclemencias*). Algunas de las piezas deterioradas no han sido reparadas ni restauradas, únicamente se ha procedido a la retirada de los elementos que pudiesen causar un peligro a los usuarios por parte del personal de Parques y Jardines. Asimismo, cabe remarcar que las esculturas

La caza y El espantapájaros de Karrvaz, no reposan sobre sus pedestales y no se ha podido confirmar su paradero actual. Las piezas de Marí, que padecieron una circunstancia similar fueron reparadas o sustituidas por otras nuevas con la misma temática pero de estructura más sólida.

A la imagen que presentan las esculturas del viejo cauce hay que añadir la escasa o nula información que hay respecto a las mismas. Algunas de estas, después de décadas ubicadas en el cauce del río, jamás han dispuesto de un cartel, por lo que los usuarios del parque desconocen los datos referidos a las mismas. Incluso algunos medios de comunicación escrita, a la hora de referirse a ciertas esculturas, han tenido que recapitular para recordarnos que el objeto es una obra de arte, como ha sido el caso de la escultura de Kirkeby.

La limpieza de las esculturas y su entorno.

Después de las inspecciones oculares, el estado de limpieza de basura o broza de vegetación que presentan las esculturas y su entorno es, en general, aceptable. No obstante, se ha detectado en ciertas esculturas que tienen rendijas o huecos restos de basura en su interior y que hacen algo difícil su recogida y limpieza.

Los entornos de esculturas donde hay canales de agua presentan acumulación de basuras como son los alrededores de *Taulatetombant* y en los alrededores de la *Isla de las esculturas*. Sin embargo, una vez más tenemos que referirnos a la imagen que presenta, en este caso, el interior de la obra Per Kirkeby. La sensación es de total inmundicia ante la acumulación de basura al no retirarse periódicamente, una situación que viene repitiéndose desde su construcción en el viejo cauce. Otra de las causas que afectan a su estado de limpieza es el uso dado como retrete por algunos usuarios, una función que viene favorecida por el aislamiento visual que da su interior. El lamentable estado que presenta la pieza denota un abandono por parte del Ayuntamiento que es el responsable de mantener en óptimas condiciones este espacio y que no se convierta en un problema de salubridad dentro del Jardín del Turia. En los últimos

tiempos, el remedio adoptado desde el Consistorio para paliar el problema ha sido la colocación de una valla que impide el acceso a su interior.

Las modificaciones del entorno de las esculturas.

Con el paso del tiempo, se han llevado a cabo diversas actuaciones de remodelación y adecuación en el viejo cauce del río. Algunas de estas acciones han agredido de forma directa o indirecta a las esculturas que se encontraban en el entorno donde se han ejecutado estas. Una vez más, el caso más evidente de todos es la escultura de Per Kirkeby. Todo empieza con la construcción del puente de las Artes y el trato, que podemos calificar de vejatorio, dado a la pieza durante ese tiempo. Esta circunstancia parecía ser un presagio de lo que le esperaba en los años siguientes con la instalación de un transformador, y la recientemente construida pista de running a escasos centímetros de la escultura.

En el Umbracle de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, el cambio en los usos de una parte de este espacio para destinarlo a un bar de copas, obligó a cambiar la ubicación de algunas esculturas y otras dos quedaron dentro del recinto reservado para este lugar de ocio. El nuevo emplazamiento ha provocado que pierdan parte de su significación, como es el caso de la obra *Paissatge*, y en otros, se menosprecia la propia esencia de la obra como se evidencia en la pieza *Ex It* de Yoko Ono. Asimismo, la escultura *Motoret* de Navarro, aunque permanece en su emplazamiento original, actualmente se encuentra rodeada de una serie de piezas de temática astrológica y su presencia pasa casi desapercibida. El visitante bien podría pensar que esta escultura es un artilugio más de los que componen esta muestra temática.

La exhibición de las esculturas.

Respecto a las formas de exhibición de las esculturas, entre las piezas que están debidamente señalizadas están las obras de Silvio Moraira y algunas de las piezas de Toni Marí y Lucas Karrvaz, además del monumento al *Principio del fin del cáncer de cuello*

de útero, donde solo reza el nombre de las autoras y la fecha. Respecto a las obras que alberga el *Umbracle*, originalmente cada una dispuso de una placa informativa, pero con las reubicaciones anteriormente comentadas, hoy en día solo la mantienen la escultura de Ramón de Soto y Miquel Navarro.

El resto de las piezas del viejo cauce no dispone de ningún tipo de letrero informativo colocado en lugar en el que se encuentran. La falta de información al visitante es absoluta y demuestra un déficit de interés por parte del Ayuntamiento que es el responsable de mantener las piezas debidamente señalizadas. Además, esta es una de las obligaciones a las que se debe el Consistorio especificadas en los convenios de cesión de esculturas entre el IVAM y la Conselleria de Cultura, donde se hace también referencia a una adecuada iluminación.

Un dato significativo que justificaría la necesidad de informar al respecto, es el que Virgil ofrece en su tesis doctoral en el que apunta, que el 70% de los usuarios del Jardín del Turia ve necesario o muy necesario conocer la historia del lugar (2012, 789). La relevancia del dato demuestra que a los ciudadanos les interesa saber y conocer sobre temas que forman parte de su ciudad. Si el usuario del Jardín del Turia dispusiese de una información más completa sobre las esculturas que se encuentran el lugar, posiblemente sería más consciente de los elementos que configuran su entorno y tendría una mejor consideración sobre el mismo.

Consideración final.

Abordar la remodelación de un espacio tan complejo como es el viejo cauce del río Turia, por sus características físicas y estructurales, además de la multitud de perspectivas y vivencias que ofrece, es un reto no menos inquietante. Su función durante siglos como cauce y actualmente de corredor urbano está escribiendo parte de la historia de Valencia. El antiguo cauce se presenta hoy como un relato lineal en el que confluyen desde la ciudad histórica y tradicional hasta la Valencia más moderna y vanguardista. Las oportunidades que ofrece un espacio de estas características son un potencial que está siendo aprovechado para condensar en el parque urbano en el que se está transformado, una densidad de significados que están conformando su identidad. La imagen del viejo cauce se está componiendo por un registro de elementos que confluyen: puentes históricos y modernos, naturaleza recreada y arquitecturas de jardín, edificios singulares, instalaciones deportivas, áreas de ocio, equipamientos, mobiliario urbano y enseres personales, pérgolas y miradores, carteles, señales, signos religiosos y culturales, obras de arte, grafitis, trayectos dirigidos a pie, corriendo o en bicicleta. Esta aglutinación de elementos se presenta a modo de narración de la ciudad que pretende ser y quiere mostrar.

El arte está contribuyendo a escribir este relato a través de una serie de intervenciones escultóricas resultantes de unas decisiones de distinta naturaleza, que oscilan de lo relevante al anonimato. Este escenario pone de manifiesto la complejidad que entraña intervenir en el espacio urbano ante la diversidad de actores y formas de entenderlo y ocuparlo. La coyuntura ha desembocado en una diseminación a lo largo del antiguo cauce de una serie de esculturas, que han ido apareciendo durante el tiempo que lleva remodelándose.

Las distintas propuestas artísticas del viejo cauce del río, han tenido como resultado esculturas con distintas consecuencias y adaptación en el entorno. Las hay que son un eslabón en la propuesta del entorno y participan de los mecanismos que lo configuran como las esculturas fuente de Artur Heras. Las propuestas de Karrvaz y Marí buscan en cambio significarse a sí

mismas en un entorno polarizado, mientras que el silencio que yace en la pieza de Ammann le confiere el más absoluto de los anonimatos. O aquellas espontáneas intervenciones de Moraira, que sobreviven al trascurso del tiempo desde la discreción de su naturaleza.

Desde el lado de quien toma las decisiones que planifican lo urbano, los proyectos se han tomado desde un cierto oportunismo traído por las circunstancias, que han focalizado la actuación del momento en detrimento de una visión más amplia del conjunto. El interés inicial va dando paso a la tibieza en el devenir del tiempo y se visualiza en la decadencia con la que se conservan algunas de las esculturas y sus condiciones de exhibición. La acción circunstancial ha sido la pauta que ha servido para que el antiguo cauce albergase estas obras de arte, poniendo de manifiesto la ausencia de un plan de acción gestionado de manera reflexiva y atendiendo a las características y singularidades del entorno.

La obra de Kirkeby es uno de los ejemplos más indecorosos, que debería hacernos reflexionar sobre cómo se está construyendo y gestionando parte de los proyectos artísticos del viejo cauce. La escultura construida entonces con cierta modestia y pretensión, alentada por los ánimos del momento, aspiraba dotar al viejo cauce del río con la obra de un artista de reputada trayectoria internacional. Creada expresamente para este lugar, hoy en día poco queda de aquel espacio modificado por un devenir urbano nada benevolente con esta escultura. Los veinticinco años que la pieza lleva instalada en el viejo cauce, son los mismos que llevan de litigios el IVAM y el Ayuntamiento sin poner un remedio definitivo al problema. En ocasiones se dan las circunstancias que justificarían la reubicación de una escultura pública cuando las exigencias así lo requieren y de hecho, reputadas voces han pedido un traslado de la obra a otro lugar más adecuado. No obstante, para futuros proyectos, sería positivo hacer un ejercicio de reflexión sobre todo lo ocurrido para no volver a lamentarnos con un mismo escenario.

Por otra parte, encontramos las reproducciones póstumas de Gerardo Rueda y la escultura desterrada Navidad Navalón colocadas en un tramo que albergará un futuro parque escultórico y al que posteriormente se sumó el monumento divulgativo de Alba Odeh y Patxa Ibarz. Lo extravagante de las circunstancias que

trajeron las esculturas a este lugar, está definiendo los confusos contenidos que acoge este tramo del viejo cauce. No sabemos cuál es el porvenir que le depara al *Parque escultórico del viejo cauce del río Turia*, pero cabría replantearse las actuaciones llevadas hasta el momento. Quizás empezando por definir unos contenidos artísticos que doten de coherencia al proyecto, evitaría que este lugar no se convirtiese en un depósito donde se van acopiando esculturas.

El *Proyecto escultórico del Umbracle* es el ejemplo de intervención artística que se ha desvalorizado con el paso del tiempo en beneficio de otros intereses. Las esculturas realizadas por artistas de cierta proyección nacional e internacional van perdiendo el prestigio que les fue dado en favor del anonimato. La reubicación de alguna de las piezas las ha dejado arrinconadas, hacinadas o descontextualizadas. Devolverles un emplazamiento de similares características al original, haría que las esculturas recuperasen la identidad y recobrasen el sentido para el que fueron creadas.

Los frecuentes comportamientos incívicos a las esculturas del viejo cauce cometidos por parte algunos usuarios, dejan ver los conflictos conductuales que se dan en un espacio público de estas características. La agredida imagen que han presentado y presentan algunas de las esculturas no merece el calificativo de una sociedad. Sin embargo reivindicar conductas cívicas y participativas, que fomenten el gusto por experimentar y disfrutar del arte, así como exigir a quien corresponde que cunda con el ejemplo, sí que debería ser un rasgo que definiera a la ciudadanía.

El viejo cauce del Turia se presenta como uno de los elementos regeneradores más importantes de la ciudad y su capacidad de renovación todavía tiene mucho camino que recorrer. El arte ha participado de esta remodelación desde sus inicios con una serie de esculturas que han ido incorporándose a un espacio ante una serie de circunstancias u ocurrencias coyunturales que han provocado un salteado de ciertas obras sin criterio unificador alguno. Quizás, llegado el momento, habría que detenerse y abrir un debate reflexivo sobre lo que se ha hecho y el sentido que se pretende conferir en un futuro a la escultura pública en el espacio urbano y específicamente en la ciudad de Valencia.

Bibliografía:

- AA. VV. El Jardí del Turia. Ajuntament de València. Valencia, 1982.
- AA. VV. "Jardín del Turia. Tramos I y II. En *Arquitectura Valenciana: la década de los ochenta*" Valencia, 1991.
- AA. VV. *El río Turia: problemática del viejo cauce*. Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. Valencia, 1975.
- AA. VV. *Las inundaciones de Valencia en 1957: Historia de la riada y perspectiva de la ciudad*. Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. Valencia, 1960.
- AA.VV. *La estación del Norte. "La Unión de todas las Artes"*. Dirección de Patrimonio y Urbanismo, ADIF, 2007.
- AA. VV. *Realizaciones españolas: diez años de ingeniería estructural, 1998-2008*. Asociación Científico Técnica del Hormigón. Ed. ACHE, D.L., 2010.
- AA. VV. "Santiago Calatrava". En *Informes de la construcción*. Vol 52, nº 469-470 (2000)
- ABAD, F. (1988) *L'espai de la utopia: instal·lacions de Francesc Abad [Exposició] maç-abril'88*. Sala Parpalló, Valencia, Diputación Provincial de Valencia. 1988.
- AGUILAR, I. "Arturo Monfort y el puente de Aragón". En torno a un discurso sobre la ingeniería. En AA. VV. *Historia de la ciudad. Vol. 5, Tradición y progreso*. UV. Valencia, 2008.
- ALMELA, F. *Las inundaciones de Valencia en 1957. Historia de la riada y perspectiva de la ciudad. Valencia: Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. Vol. 1*. Valencia, 1959.
- ALMELA I VIVES, F. *Valencia y su Reino*. Delegació Municipal

de Cultura. Ajuntament de València. Valencia, 2004.

- ALMELA I VIVES, F. “Observaciones al margen del Turia”. Tirada aparte de la revista *Propiedad y construcción*, nº 21 y 22. Valencia, 1960.
- ANDRÉS Y SINISTRERRA. D. (1866) *El derribo de las murallas de Valencia en los años 1865 y 1866 é historia y mérito de las famosas torres, puerta y puente de Serranos y de varios monumentos comprendidos en el derribo*. Valencia, Ed. París-Valencia, 1980.
- ANÓN, J. “Planificación urbana y crecimiento de la ciudad”. En *Valencia, 1957-2007. De la riada a la Copa del América*. Valencia, Universitat de València. Valencia, 2010.
- ARCINIEGA, GARCÍA, L. “La madera de Castilla en la construcción valenciana de la Edad Moderna” en *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. Cuadernos Ars Longa, nº 2. Universitat de València. Valencia, 2010.
- BALDÓ LACOMBA, M. “La ciudad democrática. Valencia entre 1808 y 2008”. En AA. VV. *La ciudad de Valencia. Historia. Historia geografía y Arte de la ciudad de Valencia. Tomo 1*. Facultat de Geografia i Història. UV. Valencia, 2009.
- BERNÁRDEZ, C. “Kirkeby, Per”. En AA. VV. *La colección del IVAM*. IVAM y Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 2001.
- BERRICHOA, E. “En este alborear del futuro de Valencia”. *El futuro de Valencia: conferencias*. Ateneo Mercantil de Valencia, 1959.
- BERTOMEU BLAY, X. *Historia y estética de los Puentes del Antiguo Cauce del río Turia de valencia*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València. Valencia, 1986.
- BLANCO, M. “El mundo de Miquel”. En AA. VV. *El mundo de Miquel [Exposición] Museo Nacional de las Artes Visuales de*

Montevideo, Uruguay, 12 mayo-13 junio 1999. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia, 1999.

- BLASCO, C. (1870) *Historia de Teruel*. Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/ebooks/27167?msg=welcome_stranger> [Consulta: 07/06/2015]
- BLASER, W., FRAMPTON, K., NICOLIN, P. *Santiago Calatrava*. Barcelona, 1989.
- BOIRA MAIQUES, J. *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. UPV. Valencia, 1992.
- BURRIEL DE ORUETA, E. "Planificación urbanística y ciudad". En AA. VV. *La ciudad de Valencia. Historia. Historia geografía y Arte de la ciudad de Valencia. Tomo 2*. Facultat de Geografia i Història. UV. Valencia, 2007.
- CALATRAVA, S. "Especial Comunidad Valenciana" en Informes de la construcción. Vol, 52, nº 469-470. Año, 2000.
- CALVO, C. y NAVARRO, M. *Carmen Calvo y Miquel Navarro: sala Josep Renau, 22 de mayo-Junio 1997*. Quaderns de l'escola. Universitat Politècnica de Valencia. Facultat de Belles Arts. Valencia, 1997.
- CALVO, F. "La escultura como dibujo: una disciplina moderna". En AA. VV. En *des-plazamientos: siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Direcció general de Promoció Cultral, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997.
- CASTRO, F. y CALVO, F. "Joan Cardells". En *des-plazamientos: siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997* Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1997. pp 38-59.
- CASTRO, F. y PÉREZ, D. "Ramón de Soto". En *des-plazamien-*

tos: siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997 Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1997. pp 154-180.

- CARMONA, P. “El río Turia”. En AA. VV. *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte.Vol 2*. UV. Valencia, 2009 (a).
- CARMONA, P. “La transformación del río Turia y el litoral del-taico”. En AA. VV. *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte.Vol 2*. UV. Valencia, 2009 (b).
- CARRERES, S. *Els Casilicis dels ponts del riu de València*. Ed. Tipología moderna. Valencia, 1935.
- CARRERES, Z y CARRERES, S. *Cruces terminales de la ciudad de Valencia*. Ed. Tipología moderna. Valencia, 1929.
- CASTRO, F. “La mística del vacío”. En AA. VV. *Des-plazamientos: siete artistas valencianos. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Direcció general de Promoció Cultral, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997.
- CASTRO F. “La plenitud del vacío” y “La seducción del espacio”. En *Ramón de Soto: arquitecturas del silencio*. Catálogo exposición Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 19 mayo - 13 junio 1999. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.
- CASTRO, F., GANDÍA, J. y PÉREZ, D. En *Cardells: el lugar del dibujo: Catálogo exposición L’Almodí, Valencia del 14 de julio al 29 de Agosto de 1999*. Consell General del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.
- COROMINAS, M.J. “Mi cuerpo: aliviadero y miedo”. *Natividad Navalón. Mi cuerpo: aliviadero y miedo 1997*. Catálogo exposición del 12-VI / 20-VII 1997 en el Centre Cultural de la

Beneficència. Diputació de València. València, 1997.

- CORTÉS Y LÓPEZ, M. (1853) *Diccionario Geográfico-histórico de la España antigua, Tarraconense, Bética y Lusitana. Tomo I, II, III*. Google books. [Consulta: 8/10/2014]
- CRIADO, N. *Nacho Criado: Piezas de agua y cristal*. Catálogo exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, marzo-mayo 1991. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991. Madrid, 1991.
- CRIADO, N. *Nacho Criado: Tras la ruina... 1966-70, 1989-99*. Catálogo exposición IVAM Centre del Carme 7 octubre 1999 / 9 enero 2000. València, Institut Valencià d'Art Modern, València, 1999.
- DE LAS HERAS ESTEBAN, E. *La escultura pública en València. Estudio y catálogo*. Tesis doctoral. UV. València, 2003.
- DE MIGUEL, E., MUÑOZ, A. CORELL, V., y otros. "Parque de Cabecera" en *Paisajismo*. Revista de arquitectura del paisaje, espacios exteriores urbanos y áreas verdes, nº 29. Barcelona, 2009.
- ESTEVE FERRIOL, J. *Valencia, fundación romana*. València, 1999.
- FELIPE MONLAU, P. (1856). *Diccionario Etimológico de la lengua castellana*. Google books. [Consulta: 8/10/2014].
- FERNÁNDEZ CASADO, C." València y el Turia. El río, la ciudad y sus puentes". Revista *Informes de la construcción*, vol. 40 nº 396, julio-agosto, 1988.
- FERNÁNDEZ, C. y CANDELA, F. "Parque Oceanográfico Universal, València". En *Informes de la construcción*. Vol, 52, nº 469-470. Año 2000.
- GARCÍA, J. (2002). "Aragón y sus topónimos (II)" en Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes.
<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_02/19122002_01.htm>
[Consulta: 28 de abril de 2015]

- GARÍN, F. M^a, CATALÀ, M. M., ALEJOS y otros. *Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, 1983.
- GAVIRA, M. *Ni desarrollo general ni ordenación del territorio*. Madrid, 1974.
- GAVARA PRIOR, J. J. *El paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)*. Ars longa: cuadernos de arte, nº 5. Universitat de València, 1994.
- GIL, R. y PALACIOS, C. *El ornato urbano. La escultura pública en la ciudad de Valencia*. Ajuntament de València. Valencia, 2000.
- GINER BOIRA, V. *tribunal de las Aguas de Valencia*. Valencia, 1997.
- GRAU CARRETERO, C. *Proyecto básico y de ejecución de recuperación ambiental del entorno del azud del Oro y terminación del carril bici del margen izquierdo del Jardín del Turia*. Ajuntament de València. Valencia, 2015.
- GONZÁLEZ CARRIÓN, C. *El puente de l'assut de l'Or. Análisis geométrico, constructivo y estructural*. Proyecto final de grado, junio 2012. Ingeniería en la edificación. Universitat Politècnica de València. Valencia, 2012.
- HUICI MIRANDA, A. *Historia musulmana de Valencia y su región: novedades y rectificaciones*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1969.
- INSAUSTI, P. "Historia I". En *Paisajes del Turia*. Ajuntament de Valencia, UPV y otros. Valencia, 2004.
- GUIRAO, J. "La poética escultórica de Gerardo Rueda". *La poètica escultòrica de Gerardo Rueda*. IVAM. Valencia, 2006.
- JODIDIO, P. *Calatrava: complete works 1979-2009*. Köln: Blume, 2009.

- JODIDIO, P. *Santiago Calatrava*. Köln: Taschen, cop. 2003.
- JODIDIO, P. *Santiago Calatrava*. Köln: Taschen, cop. 2003.
- JUNCOSA, E. “Erótica de la ciudad”. En *des-plazamientos: siete artistas valencianos*. Carmen Calvo, Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Valencia, 1997.
- LLEDO, A. C. y SEGUÍ, J. J. “Las Fuentes escritas y el panorama historiográfico”. En AA. VV. *Historia. Geografía y arte de la ciudad de Valencia. Tomo 1, La ciudad de Valencia: historia*. UV. Valencia, 2009.
- LLOPIS, A. “Desviar el Turia per a dessecar l’Albufera. Noticias del projecte dels ingenyers Joaquín Llorens i Andrés Soriano. En AA. VV. *La riuà que canvià València*. Catálogo exposición MuVIM. Valencia, 2007.
- LLOPIS, A. “El Jardín del Turia: otros tiempos, otros proyectos, otras imágenes” En AA. VV. *Valencia, Historia de la Ciudad VI, Proyecto y complejidad*. Valencia, 2010.
- LLORENTE, T. *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Tomo I*. Valencia, 1980.
- MATA, C. “La fundación de Valencia y los territorios ibéricos circundantes”. En AA. VV. *Historia. Geografía y arte de la ciudad de Valencia. Tomo 1, La ciudad de Valencia: historia*. Valencia, 2009.
- MATEU, A. y DOMINGUEZ, M. *Las provincias i l’inici de l’ecologisme valencià. Les columnes de María Consuelo Reyna sobre El Saler i el llit del riu Túria*. Anàlisis 44: Quaderns de comunicació i cultura. Universitat de València. Valencia, 2011.
- MARCO BAIDAL, M. *El Turia y el hombre ribereño*. Valencia, 1960.

- MADOZ, P. (1845) *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar. Tomo IX, XV.* Madrid. Google books.
- MELIO URIBE, V. *La Junta de Murs i Valls. Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, s.XIV-XVIII.* Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1991.
- MEDINA, A. y LACARRA, J. “Jardín del Turia” en Jardines de Valencia. Regidoria de parcs i jardins. Ajuntament de València <<http://jardinesvalencia.es/>>
- MOLINIARI, L., SAMSA, E. y ROSELLI, P. *Santiago Calatrava.* Milano, 1999.
- NAVALÓN, N. *Natividad Navalón. Mi cuerpo, aliviadero y miedo.* Catálogo exposición del 12 de junio al 20 de julio de 1997 en el Centre Cultural de la Beneficiència. Valencia, 1997.
- NAVALÓN, N. *Natividad Navalón: La maleta de mi madre.* IVAM- Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 2009.
- NAVARRO ESPINACH, G. El col·legi de l'Art Major de la seda de València. Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1996.
- ONO, Y., HENDRICKS, J., RICO, P. *Yoko Ono: En Trance = Ex it [Exposición] Lonja del Pescado, Alicante, L'Almodí, Valencia, 1997.* Generalitat Valenciana. Valencia, 1997.
- PATUEL, P. “Antes del Arte” en *Cuadernos de arte*, nº3 Valencia. UV. Valencia, 1992.
- PAZ, M. “Per Kirkeby” en CDAN Centro de Arte y Naturaleza; Fundación Beulas. Exposiciones: Histórico. Huesca, 2009.
<<http://www.cdan.es/portfolios/per-kirkeby/>>
[Consulta: 20/10/2014]
- PEÑIN, A “El antiguo cauce del Turia en Valencia”. En *Cimal: arte internacional*, nº 15. Valencia, 1982.
- PÉREZ, D. “La arquitectura carente de dimensiones”. AA. VV. *Des-plazamientos: siete artistas valencianos.* Carmen Calvo,

Joan Cardells, Ángeles Marco, Natividad Navalón, Miquel Navarro, José Sanleón, Ramón de Soto [Exposición] Mie Prefectural Art Museum, 1997. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana; Direcció general de Promoció Cultral, Museus i Belles Arts. Valencia, 1997.

- PÉREZ, F. *Hasta aquí llegó la riada.* Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 2007.
- PÉREZ, V. y otros. "Jardín del Turia. Tramos I y II. Valencia". En *Arquitectura Valenciana: la década de los ochenta.* IVAM. Valencia, 1991.
- PICÓ, J. "Memoria personal". En Heras, A. *Despulses.* Catálogo exposición. Fundación Bancaja, Valencia, 2000.
- RIBERA I LACOMBA, A. *La fundació de València: la ciutat a l'època romanorepublicana (s II-I a.C.).* Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 1998.
- RICO, P. "Ex It". En Ono, Y., Hendricks, J. y Rico, P. *Yoko Ono: En Trance = Ex it [Exposición] Lonja del Pescado, Alicante, L'Almodí, Valencia, 1997.* Generalitat Valenciana. Valencia, 1997.
- RINCÓN DE ARELLANO, A. "Valencia, de cara al porvenir" *El futuro de Valencia: conferencias.* Ateneo Mercantil de Valencia, 1959.
- RINCÓN DE ARELLANO, A. *Valencia 1957-1967: Conferencia pronunciada el día 14 de diciembre de 1967, en el Ateneo Mercantil.* Valencia, 1969.
- RINCÓN DE ARELLANO, A. *Pantanos y trasvases de la región valenciana.* Valencia, 2001.
- RODRIGO, A. *Estudio de los elementos arquitectónicos que conforman el cauce del río Turia entre el Puente de San José y el Puente del Mar de Valencia. Siglo XVI-XXI.* Tesis doctoral. UPV. Valencia, 2011.
- ROSSELLÓ I VERGER, V. *Les vistes valencianes de d'Anthonie*

van den Wijngaerde. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1990.

- ROSSELLÓ, V. y ESTEBAN, J. *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*. Fundación Bancaja. Valencia, 2000.
- ROS, B. “Gerardo Rueda y la tradición moderna”. En Rueda, G. *La poética de Gerardo Rueda y la tradición moderna*. Institut Valencià d’Art Modern. Valencia, 2006.
- RUEDA, G. *Escritos y conversaciones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.
- SANCHO ALCAYDE, L. *Turia: río escultor*. Iberdrola. Madrid, 1999.
- SANCHÍS GUARNER, M. *La ciudad de Valencia. Síntesis de historia y de geografía urbana*. Conselleria de Cultura, d’Educació i Ciència. Valencia, 2007.
- SORRIBES, J. *La riua que canvià València*. Catálogo exposición MuVIM. Valencia, 2007.
- SORRIBES, J. *Valencia 1957-2007: de la riada a la Copa América*. UV. Valencia, 2010.
- SORRIBES, J. *La riada de 1957*. Separata del Almanaque Las provincias. Valencia, 1958.
- SOTO de, R. *Ramón de Soto: arquitecturas del silencio*. Catálogo exposición Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 19 mayo- 13 junio 1999. Generalitat Valenciana. Valencia, 1999.
- SOSA, T. “Yoko Ono, la gran artista desconocida” en *Diario de los Andes*. Venezuela, 22 de enero de 2012.
- STEFFEN, B. “El alma como dote”. En *Natividad Navalón. La maleta de mi madre*. Institut Valencià d’Art Modern. Valencia, 2009.
- TABERNER, F., LLOPIS, A., ALCAIDE, C. y otros. Guía de ar-

arquitectura de Valencia. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, 2007.

- TEJADA, I. "Per Kirkeby". En CASANOVA, M., MENOR, V. e IVAM. *Instalaciones y nuevos medios en la Colección del IVAM. Espacio, tiempo, espectador*. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, 2006.
- TEIXIDOR, F. J. *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas. Tomo 1*. Ed. Facsímil, París-Valencia. Valencia, 2001.
- TERÉS, E. *Materiales para el estudio de la toponimia hispanoárabe: nómima fluvial*. Instituto de Filología, Departamentos de Estudios Árabes. Madrid, 1986.
- TODOLÍ, V. En Heras, A. *Bandera-bandera*. Catálogo exposición Fundación Joan Miró de Barcelona. Valencia, 1980.
- TOMÁS, J. M., MOYÁ, J.F., COMPANY, I. "Documento nº1 memoria y anejos". En *Redacción del proyecto y ejecución de las obras e instalaciones para la "construcción del nuevo pont de Fusta" de la Ciudad de Valencia*. Valencia. Ajuntament de València: *Servici de Circulació, Transports i Infraestructures*. AUMASA: *Actuacions Urbanas de Valencia*. FCC. PAVASAL. Año, 2010. <<http://www.tomasllavador.com/index.php/es/noticias?id=35>> [Consulta: 3/06/2015]
- TZNOIS, A. y CASO, R. Santiago Calatrava. The bridges. New York, ed. Universe, 2005.
- TUDELILLA, C. "El palpitar dela materia", En *el Periodico de Aragón*. Sección Arte. Críticas. Publicado 16 de Julio de 2009.
- VIDAL CORELLA, V. *Valencia antigua y pintoresca*. Círculo de Bellas Artes. Valencia, 1971.
- VIDAL CORELLA, V. *La Valencia de otros tiempos: tipos, costumbres, fiestas y tradiciones*. Valencia, 1992.
- VIRGIL DE INSAUSTI, A. *Paisajes fluviales: La ciudad de Valencia y el río Turia. Metodología de intervención en cauces urbanos*. Tesis doctoral, UPV. Valencia, 2012.

- ZACHAROPOULOS, D. “La desesperación de las nebulosas”. En *Per Kirkeby. Pinturas, esculturas, grabados y escritos*. Catálogo exposición IVAM. IVAM y Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1990.

Expedientes del Ayuntamiento de Valencia y de la Generalitat

- *Expediente 194/89* del Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Autorización al IVAM para la instalación con carácter definitivo de una escultura en el tramo IV del Jardín del Turia*. Año 1989.
- *Resolución nº 1893-H*. Unidad administrativa Servicio de Patrimonio, sección inves. regulac. y recup. Registro de actas de Alcaldía. Resoluciones de Hacienda, 1990-Febrero. Signatura RA-314. Ayuntamiento de Valencia. Año 1990.
- *Dictamen nº 13* de la Comisión informativa de Cultura y Educación, con fecha 9 de diciembre de 1998.
- *Expediente 02001/2004/110* del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Convenio entre la Generalitat valenciana y el Ayuntamiento de Valencia para la cesión temporal de las esculturas “Homenaje del libro” y “El lugar de la memoria”*. Año 2004.
- *Expediente 1/06* de la Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Año 2006.
- *Expediente 02001/2006/530* del Servicio de Patrimonio histórico y Cultural sección Monumentos del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Acuerdo de colaboración entre Ayuntamiento y el IVAM sobre la cesión en depósito de dos esculturas de Gerardo Rueda para su ubicación en el cauce del río frente al Museo San Pio V*. Año 2006.
- *Expediente 02001/2006/435* del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural Sección Monumento Oficina técnica Monumentos del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Donación al Ayuntamiento de Valencia por D. Gregory Potockiy de una escultura titulada “Salvador Dalí”*. Año: 2006.
- *Archivos de la Brigada de Monumentos 2007/caja 39/expediente 55*.
- *Expediente 02401/2008/468* del Servicio de Sanidad del Ayuntamiento de Valencia. Asunto: *Invitación a participar en el concurso para selección de emplazamiento a monumento referido al cáncer de útero*. Año 2008.
- *Expediente 02001/2008/000114* del Servicio de Patrimonio Histórico y Cultural del Ayuntamiento de Valencia. Año 2008.

Levante-EMV

- ALCAÑIZ, J. M.
-“El jardín del Turia sale de los papeles”.
Valencia, 12 de octubre de 1984, p 6.
-“El jardín del Turia no se iniciará antes del verano”.
Valencia, 14 de febrero de 1985, p 9.
- BENLLOCH, J.L. “El Ayuntamiento sigue buscando compromisos para financiar el jardín del Turia”. Valencia, 14 de enero de 1983, p 9.
- BLAY, J. A.
-“El Jardín del Turia estará en el MOMA neoyorquino”.
Valencia, 22 de junio de 1985, p 3.
-“La sexta parte del Jardín del Turia se inicia en noviembre”.
Valencia, 17 de julio de 1985, p 3.
-“Pérez Casado gestiona otro tramo del Jardí”. Valencia, 23 de enero de 1986, p 8.
- CHAPA, A.
-“Las palmeras del jardín del Turia se mueren por ser excesivamente altas”.
Valencia, 9 de agosto de 1988, p 48.
-“El ayuntamiento abandona en el cauce restos arqueológicos”.
Valencia, 21 de agosto de 1988, p 7.
- COLOMINAS, M. L.
-“El jardín del Turia se iniciará en la Alameda”.
Valencia, 3 de diciembre de 1983, p 6.
-“La inauguración tendrá la emoción de una noche de boda”.
Valencia, 5 de mayo de 1984, p 5.
- DEL BURGO, P. “Un jardín que fue toda una ganga”
Valencia, 28 de mayo de 1988, p 5.
- FERRER, V. “El puente del Mar”. Valencia, 3 de diciembre de 1975.
<<http://www.lasprovincias.es/20130822/comunitatvalenciana/valencia/joies-pinedo-fiestas-corregudes-201308221930.html>>
[Consulta: 10/02/2015]
-“Las ideas de Bofill sobre el cauce, calificadas de poco serias”
Valencia, 3 de marzo de 1982, p 13.
-“El cauce del río a debate” y “informar a los Barrios”
Valencia, 11 de marzo de 1982, p 14.

- GARNERÍA, J. Una década prodigiosa. Artículo publicado el viernes, 22 de diciembre de 1989, p 71.
- J.G.A. (1982). “El ambicioso plan urbanístico divide el cauce en tres zonas diferenciadas”. Valencia, 15 de junio de 1982, p 9. y pp 42-49.
- LAGARDERA, J.
 - “Todavía quedan 4 meses como mínimo para acabar el jardín del Turia en Campanar”.Valencia, 2 de abril de 1988, p 3.
 - “Una exposición de estudiantes debatirá el futuro del Turia”. Valencia, 24 de febrero de 1989, p 24.
 - “Jardín del Turia: el PSPV tira la toalla”. Valencia, 19 de octubre de 1988, p 3.
 - “Estudiantes europeos de arquitectura piden un debate ‘serio’ sobre el Turia”. Valencia, 17 de sep-tiembre de 1988, p 13.
 - “El sueño del jardín del Turia cumple una década de insomnio”. Valencia, 19 de abril de 1988, p 64.
- MARÍ, R. “‘La esfera armilar’ incorpora un nuevo elemento de polémica en la Expo 92” en Levante. Valencia, 29 de septiembre de 1987, p 16.
- MONREAL, J.
 - “Errores de cálculo encarecen la obra del jardín del Turia”. Valencia, 6 de agosto de 1986, p 6.
 - “Esperamos volver pronto para ver la obra del Turia a fondo”. Valencia, 4 de noviembre de 1986, p 10.
 - “Las empresas que ajardinan el Turia piden otro aplazamiento”. Valencia, 26 de marzo de 1987, p 4.
 - “Un clásico en la era del ordenador”. Valencia, 2 de junio de 1987, p 16.
 - “El plan de Bofill obliga a construir el área Deportiva en el tramo III”. Valencia, 14 de agosto de 1987, p 4.
 - “El temor a no cobrar es la causa de la paralización de las obras del Turia”. Valencia, 28 de agosto de 1987, p 3.
 - “Bofill: ‘Los futuros tramos del Turia serán más funcionales’ . Valencia, 8 de abril de 1988, p 11.
 - “Albuixech propone un jardín Casero en el río y acaba con el ‘sueño’ de Bofill”. Valencia, 1 de marzo de 1989, p 15.
 - “Bofill: ‘Quirós propone renunciar al jardín en el final del cauce para dar acceso al puerto”. Valencia, 13 de julio de 1988, p 4.
 - “El tramo de los niños estará junto al jardín de Bofill”. Valencia, 17 de marzo de 1989, p 12.

- MONREAL, J. y CANTARERO, J. “Los valencianos podrán tomar el baño en el lago de cabecera del viejo cauce”. Valencia, 30 de septiembre de 1987, p 13.
- MUELAS, P. “A final de año comienzan las obras del Jardín del Turia” en Levante. Valencia, 21 de septiembre de 1985, p 11.
-“El alcalde di la señal de salida a las obras del Turia”. Valencia, 28 de febrero de 1986, p 11.
-“El tramo de Vetges Tu será más ‘verde’ que el de Bofill”. Valencia, 17 de febrero de 1987, p 11.
- RODRIGO, E. “Pro Cauce denunciará la obra del Turia al Defensor del Pueblo”. Valencia, 4 de junio de 1987, p 16.
-“Bofill: ‘El jardín de Bofill se abrirá este viernes’”. Valencia, 1 de junio de 1988, p 71.
- S. G. “Quirós considera que el proyecto del Gulliver es una idea fuera de lugar” en Levante. Valencia, 28 de marzo de 1989, p 7.
- SEGUÍ, J. R. (1998). “Destrozan la obra de Kirkeby”. Valencia, 9 de noviembre de 1998, portada, p 2 y 50.
-“‘Cauce’ hará una mona de protesta contra los planes de obra del río”. Valencia, 26 de abril de 1987, p 8.
<<http://www.levanteemv.com/valencia/2010/05/25/juradoconsultaracalatravacambiofarolaspuentes/708398.html>>
[Consulta: 12/06/2015]
<<http://www.levanteemv.com/valencia/2013/11/13/pasarelaf1costomillonesusado/1050323.html>>
[Consulta: 9/06/2015]
-“Casi la totalidad de ciudadanos, favorables al proyecto Bofill sobre el cauce del Turia”. Valencia, 26 de diciembre de 1982, p 11.
-“El primer núcleo del jardín del Turia se construirá este año”. Valencia, 22 de mayo de 1983, p 3.
-“Otras ciudades italianas se interesan por el proyecto Bofill”. Valencia, 23 de febrero de 1983, p 8.
-“Bofill vendrá el 27 para negociar su contratación”. Valencia, 24 de enero de 1984, p 5.
-“Otro almacén municipal”. Valencia, 23 de febrero de 1985, p 9.
-“Calatrava unirá la Pechina y Campanar con un nuevo puente”. Valencia, 20 de mayo de 1986, p 7.

Diario Las Provincias

- “Inaugurado el puente de Astilleros, de 175 metros, frente a Nazaret”

<http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1931/inaugurado_el_puente_de_astilleros_de_175_metros_frente_a_nazaret>
[Consultado: 11 de junio 2015]
- “Ajardinar el río cuesta 8.000 millones de pesetas, el doble de lo previsto”

<http://valenpedia.lasprovincias.es/historia-valencia/1983/ajardinar_el_rio_cuesta_8_000_millones_de_pesetas_el_doble_de_lo_previsto>
[Consulta: 26 de junio de 2015]
- “El ayuntamiento estudia reformas en el puente de Monteolivete por las grietas”

<<http://www.lasprovincias.es/v/20140222/valencia/ayuntamientoestudiareformaspuente20140222.html>>
[Consulta: 10/06/2015]
- “La pasarela ‘Cuc de Llum’ permanecerá cerrada”

<<http://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/201408/06/pasarela-llum-permanecera-cerrada-20140806000744-v.html>>
[Consulta: 9/06/2015]
- “Cambian la barandilla del puente de Monteolivete por grietas”. Valencia, 22/08/2014.

<<http://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/201408/22/cambian-barandilla-puente-monteolivete-20140822000258-v.html>>
[Consulta: 10/06/2015]
- “Valencia inaugura en el Parque del Turia un monumento que celebra el fin del cáncer de cérvix”. Valencia, 6/05/2008.

<<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080506/local/valencia/valenciainauguraparqueturia200805061355.html>>
[Consulta: 16/06/2015]
- “Valencia, elegida para acoger un monumento que será símbolo de la lucha contra el cáncer de cuello de útero”. Valencia, 25/03/2008.

<<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080325/local/valencia/valenciaelegidaparaacoger200803251751.html>>
[Consulta: 16 de julio de 2015]
- “Valencia inaugura en el Parque del Turia un monumento que celebra el fin del cáncer de cérvix”. Valencia, 6/05/2008.

<<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080506/local/valencia/valenciainauguraparqueturia200805061355.html>>
[Consulta: 16/06/2015]
- “Esculturas y dibujos de Ramón Soto recrean el universo zen en Nueva York”. Valencia, 16/03/2009.

<<http://www.laprovincia.es/cultura/2009/03/16/esculturasdibujosramonsotorecreanuniversozennuevayork/216699.html>>
[Consulta: 21 de julio de 2015]
- DOMINGO, I. “Luces y sombras de un cauce verde”. Valencia, 3/02/2014.

<<http://www.lasprovincias.es/v/20140203/valencia/luces-sombras-cauce-verde-20140203.html>>
[Consulta: 18/10/2014]

- MORENO, P.
-“Un nuevo acto de vandalismo se ceba con una de las esculturas del jardín del Turia”. Valencia, 15/05/2008.
<<http://www.lasprovincias.es/valencia/20080515/valencia/nuevoactovandalismoceba20080515.html>>
[Consulta: 1/02/2015]
- “Carteles y patrullas policiales intentan frenar las escaladas ilegales en puentes del cauce”. Valencia, 22/02/2011.
<<http://www.lasprovincias.es/v/20110222/valencia/carteles-patrullas-policiales-intentan-20110222.html>>
[Consulta: 4 de julio de 2011]
- VELASCO, C. (2011). “Las esculturas dañadas del cauce llevan desde 2008 sin ser restituidas”. Valencia, 25/05/2011.
<<http://www.lasprovincias.es/v/20110525/valencia/esculturas-danadas-cauce-llevan-20110525.html>>
[Consulta: 01/02/2015]

Periódico El País

- “Bofill afirma que en seis meses estará ultimado el proyecto para ordenación del antiguo cauce del Turia”. Valencia, 13/09/1981.
<http://elpais.com/diario/1981/09/13/espana/369180026_850215.html>
[Consulta: 28/01/2015]
- MUÑOZ, M.
-“Bofill presenta hoy públicamente su proyecto para reordenar el antiguo cauce del Turia”. Valencia, 14/06/1982.
<http://elpais.com/diario/1982/06/14/espana/392853613_850215.html> [Consulta: 28/01/2015]
- “Bofill presenta hoy públicamente su proyecto para reordenar el antiguo cauce del Turia”. Valencia, 14/06/1982.
<http://elpais.com/diario/1982/06/14/espana/392853613_850215.html> [Consulta: 28/01/2015]
- HUICI, F. (1991). “Naturaleza abismal de Per Kirkeby”. Valencia, 25/10/1991.
<http://elpais.com/diario/1991/10/25/cultura/688345210_850215.html> [Consulta: 20/10/2014]
- HERAS, A. (2013) “Arte público y manejos”. Valencia, 30/11/2013.
<http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/30/valencia/1385845342_313413.html> [Consulta: 5/12/2013]
- ESTEVAN, A. “La ciudad que perdió su río”. Valencia, 15 /12/2006.
<http://elpais.com/diario/2006/12/15/cvalenciana/1166213896_850215.html> [Consultado: 3/05/2015]

Periódico El Mundo

- BORRÁS, D. “Yo creé a los guardianes de Valencia”. Valencia, 28/11/2014
<<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/09/28/5426d905e2704edb158b457d.html>>
[Consulta: 7/06/2015]
- TOLEDO, C. “Una columna romana en conmemoración de la visita papal al Encuentro de las Familias”. Valencia, 09/07/2008.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/09/valencia/1215591562.html>> [Consulta: 6/06/2015]
- “Valencia tendrá un monumento que reconoce la lucha contra el cáncer de cuello de útero”. Valencia, 25/03/2008.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/25/valencia/1206475974.html>> [Consulta: 16/07/2015]

Otros medios de comunicación

- “Compromís denuncia el deterioro de las esculturas cedidas por el IVAM en el viejo cauce del Turia” en *elperiodic.com*. Valencia, 11/12/2011.
<http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/149751_compromis-denuncia-deterioro-esculturas-cedidas-ivam-viejo-cauce-turia.html>
[Consulta: 28/06/2014]
- “El IVAM lleva la escultura monumental de Gerardo Rueda a la playa da Ribeira de Cascáis (Portugal)” en *europapress.es*. 25/09/2007.
<<http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-ivam-lleva-escultura-monumental-gerardo-rueda-playa-da-ribeira-cascais-portugal-2007%E2%80%A6>> [Consulta:3/01/2015]
- “Viejo cauce del Turia: si los valencianos quieren zona verde, la tendrán”. En *Blanco y Negro* (diario ABC). Madrid, 7/07/1973, p 61.
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1973/07/07/061.html>>
[Consulta: 23 /06/2015]
- GOMEZ, P. “La toma del gusano” en *valencianews.es*. 10/03/2014
<<http://valencianews.es/2014/portada/latomadelgusano/>> [Consulta: 9 de junio 2015]

Páginas web

- “Real Decreto 2763/1973 Cesión gratuita de los terrenos del viejo cauce del río Turia al Ayuntamiento de Valencia”. Madrid, 2/12/1976.
<<http://www.boe.es/boe/dias/1976/12/02/pdfs/A24025-24026.pdf>> [Consulta: 20/06/2015]
- *Culturia*. “Valencia un río de Cultura”. Generalitat Valenciana y Ajuntament de València.
<<http://www.culturia.org/>>

- “Valencia. Jardines del río Turia”
<<http://jardinesrioturia.blogspot.com.es/p/el-agua.html>> [Consulta: 10/06/2015]
- Web oficial de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia.
<<http://www.cac.es/home/descubre/>> [Consulta: 2/06/2015]
<<http://www.cac.es/hemisferic/descubre/>> [Consulta: 2/06/2015]
<<http://www.cac.es/umbracle/descubre/>> [Consulta: 4/07/2015]
<<http://www.cac.es/agora/descubre/>> [Consulta: 4 de julio de 2015]
- “El monumento” en Shackletongroup.

<<http://www.shackletongroup.com/es/campanya/el-monumento&chrome=1>> [Consulta: 10/02/2015]

Ayuntamiento de Valencia y webs municipales

- <[http://www.valencia.es/ayuntamiento/home.nsf/\(Portadas1\)/\\$first?opendocument?=1](http://www.valencia.es/ayuntamiento/home.nsf/(Portadas1)/$first?opendocument?=1)>
- “El Jardín del Turia: transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano”. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Valencia.
<[http://www.valencia.es/ayuntamiento/laciudad.nsf/0/2334B7B67AF12CC0C12576EF0047E585/\\$FILE/DESPLEGABLE_01.pdf?OpenElement](http://www.valencia.es/ayuntamiento/laciudad.nsf/0/2334B7B67AF12CC0C12576EF0047E585/$FILE/DESPLEGABLE_01.pdf?OpenElement)>
[Consulta: 22/11/2014]

<[http://www.valencia.es/ayuntamiento/laciudad.nsf/0/B8AED15C624CC339C12576EF00480956/\\$FILE/DESPLEGABLE_02.pdf?OpenElement&lang=1](http://www.valencia.es/ayuntamiento/laciudad.nsf/0/B8AED15C624CC339C12576EF00480956/$FILE/DESPLEGABLE_02.pdf?OpenElement&lang=1)> [Consulta: 22/11/2014]
 - “Instalaciones Jardín del Turia, Estadio del Turia (tramo III)” en *Infocidad*, Ayuntamiento de Valencia.
<http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/7C7A1B827C3AE9E9C12572C200242EB6?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=4&lang=1> [Consulta: 29/06/2015]
 - “Instalaciones jardín del Turia, campo de fútbol puente de la Exposición (tramo VIII)”
<http://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/CCD4ED5521D6DFC8C12572C200242EE6?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento%2Fjardines_accesible.nsf&idapoyo=&lang=1&nivel=4>
[Consulta: 30/06/2015]
 - “Jardín del Turia. Tramo IX” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
<https://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/2C2A19F1B5A2F44EC12572C200242F73?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=8&lang=1> [Consulta: 1/07/2015]
 - “Jardín del Turia. Tramo 10”. En *Ficha recurso. Bienestar social, Educación y Deporte*. Ajuntament de València.
<http://www.valencia.es/ayuntamiento/guia_accesibilidad.nsf/vCentrosD197C0AE5625531DC12577D10041F0DC?OpenDocument&lang=1>
[Consulta: 4/06/2015]

- “Jardín del Turia. tramos X y XI”
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/385AF1132869EB66C12572C2002430A5?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento%2Finfocidad_accesible.nsf&idapoyo=56B6611F3E335966C1257CD8002E7CAE&lang=1> [Consulta: 1/07/2015]
- “Jardín del Turia. Tramo XIV” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/FF3D19B069970317C12572C2002430AE?OpenDocument&bdOr%E2%80%A6> [Consulta: 2/06/2015]
- “Jardín del Turia. Tramo XIV” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/99A7623CF3223E2BC12572C2002430BD?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento%2Fjardines_accesible.nsf&idapoyo=&lang=1&nivel=4> [Consulta: 2/07/2015]
- “L’Hemisfèric” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <https://www.valencia.es/ayuntamiento/infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/CBDCD25937C3B4C8C12572C20023FE17?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=3&lang=1> [Consulta: 2/06/2015]
- “L’Umbracle” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/6D87F31A3BA7C51FC12572C20024048A?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=15&lang=1> [Consulta: 2/07/2015]
- “Museo de las Ciencias Príncipe Felipe” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/551FC8D2CBEA7F7AC12572C20023FE14?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento/laciudad.nsf&idapoyo=7A56E0AFD4368CBFC12571A900268CE5&nivel=5&lang=1> [Consulta: 2/07/2015]
- “Oceanogràfic” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/C494BD4AA6AE21C6C12572C2002404F8?OpenDocument&bdOrigen=ayuntamiento/laciudad.nsf> [Consulta: 2/07/2015]
- “Parc de Capçalera” en *Infocidad*. Ayuntamiento de Valencia.
 <http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/8A6BE91326A254DAC12572C2002405D1?OpenDocument&lang=2> [Consulta: 30/06/2015]
- “Parque urbano forestal”
 <<http://jardinesvalencia.es/PDF/parque-urbano-forestal.pdf>> [Consulta: 22/06/2015]
- Fundación Deportiva Municipal, Ajuntament de València
- “Instal·lacions Riu Túria, Estadi del Túria (Tram III)”
 <<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/instal%C2%B7lacions-riu-turia-estadi-del-turia-tram-iii/>> [Consulta: 29/06/2015]

- “Instalaciones Río Turia, campo de Rugby (Tramo V)”
<<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/instal%C2%B7lacions-riu-turia-camp-de-rugby-tram-v/>>
[Consulta: 1/07/2015]
- “Instalaciones Jardín del Turia, Estado de Sofbol-Béisbol (Tramo VI)”
<http://www.valencia.es/ayuntamiento/Infocidad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/B7D2291EEC5AABD1C12572C200242ECA?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=4&lang=1> [Consulta: 28/06/2015]
- “Campo de Sofbol-Béisbol (Tram VI)”
<<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/instal%C2%B7lacions-riu-turia-estadi-de-sofbol-beisbol-tram-vi/>>
[Consulta: 30/06/2015]
- “Camp de Futbol Serranos”
<<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/campo-de-futbol-serranos/>> [Consulta: 30/06/2015]
- “Instal·lacions Riu Turia, Campo de Futbol Pont de l’Exposició (Tram VIII)”
<<http://www.deportevalencia.com/instalaciones/instal%C2%B7lacions-riu-turia-camp-de-futbol-pont-de-lexposicio-tram-viii/>>
[Consulta 1/06/2015]
- “El proyecto Valencia Ciudad del Running creará un nuevo circuito iluminado y señalizado de 5 kilómetros en el Jardín del Turia”
<<http://www.deportevalencia.com/valencia-ciudad-del-running-creara-un-nuevo-circuito-iluminado-y-senalizado-de-5-kilometros-en-el-jardin-del-turia/>> [Consulta: 10/07/2015]

Página web de la Universitat de València

- “Valencia, una ciudad para el siglo XXI”. Año 2004.
<<http://www.uv.es/charco/documentos/valencia1.htm>> [Consulta: 8/03/2015]

Direcciones web consultadas para los puentes.

- “Proyecto de construcción del puente de las Flores de la ciudad de Valencia”
<http://www.sarrionsa.es/portal/lang__es%ADES/rowid__108100,28368/tabid__9815/desktopdefault.aspx>
[Consulta: 16/05/2015]
- “Inauguración del puente de l’Assut de L’Or” en *elperiodic.com*
<http://www.elperiodic.com/valencia/noticias/22952_inauguracion-puente-lassut-lor.html>
[Consultado: 8/06/2015]

- Pasarela Peatonal De Acceso Al Circuito De Fórmula 1 De Valencia. “Cuc De Llum (Luciérnaga)” en *Asociación Técnica Española de Galvanización*.
<<http://www.linx.es/ateg/index.php/proyectos/transportes/29proyectos/transporte/60pasarelavalenciaformula1>>
[Consulta: 9/06/2015]
- “Puente de Aragón” en *Infociedad. Ayuntamiento de Valencia*.
<https://www.valencia.es/ayuntamiento/infociedad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/81C08E33388DD9F0C12572C20023FDE4?OpenDocument&bdOrigen=&idapoyo=&nivel=3&lang=1>
[Consulta: 30/05/2015]
- “Puente Ángel custodio” en *Infociedad. Ayuntamiento de Valencia*.
<https://www.valencia.es/ayuntamiento/infociedad_accesible.nsf/vDocumentosWebListado/8C6A31D01246D94DC12572C200240561?OpenDocument&bd%E2%80%A6> [Consulta: 6/06/2015]
- LATORRE, M.
-“Azud de Rovella” en *Revisión simplificada del Plan General de Valencia*. Valencia, 5/03/2013.
<[http://www.valencia.es/revisiõnpgou/catalogo/rural/Feb2013/FICHAS%20COMPLEMENTARIAS/SU/DISTRITO%207/07\(SU_EPH\).01-AZUD%20ROVELLA_firmado.pdf](http://www.valencia.es/revisiõnpgou/catalogo/rural/Feb2013/FICHAS%20COMPLEMENTARIAS/SU/DISTRITO%207/07(SU_EPH).01-AZUD%20ROVELLA_firmado.pdf)> [Consultado: 30/05/2015]
-“Acequia de Rovella” en *Revisión simplificada del Plan General de Valencia*. Valencia, 5/03/2013.
<http://www.valencia.es/revisiõnpgou/catalogo/rural/Feb2013/FICHAS%20COMPLEMENTARIAS/AH/AH_08-ACEQUIA%20DE%20ROVELLA_firmado.pdf> [Consultado: 30/05/2015]

Direcciones web consultadas para los artistas.

Artur Heras

- “Artur Heras Passatges. De la Torre de Tatlin a Lavorare stanca de Pavese”. En *Galería paz y comedias* (2007).
<<http://www.pazycomedias.com/archivos/exposiciones/ficheros/Dossier%20Artur%20Heras%20r.pdf>>
[Consulta: 11/10/2014]
- Portal oficial del Museu d’Art Contemporani de Vilafamés
<<https://es-es.facebook.com/media/set/?set=a.234650079911679.59444.117672164942805>>
[Consulta: 11/10/2014]

Lucas Karrvaz

- <<http://www.karrvaz.com/page-1.html>> [Consulta: 25/10/2014]
- <<http://www.desdeelrincondemuz.com/2012/08/jose-lucas-carrion-vazquez-lucas.html>> [Consulta: 25/10/2014]
- <<https://esculturapublicavalencia.wordpress.com/lucas-karrvaz/>> [Consulta: 16/07/2015]

Toni Marí

<<http://www.tonimari.es/biografia.htm>> [Consulta: 16 de julio de 2015]

- El escultor alicantino Toni Marí firma este año el diseño de los premios FORINVEST

<http://www.elperiodicodeaqui.com/vplus/index_impresion.php?tsx=noticia&idnx=36415>
[Consulta: 19/11/2014]

Ramón de Soto

<http://www.fundacionfrax.org/?page_id=281> [Consulta: 18 de julio de 2015]

- “Ramón de Soto. Material interior” en Limbo. 11/08/2008.
<<http://www.e-limbo.org/articulo.php/Art/3166>> [Consulta: 18 de julio de 2015]

Francesc Abad

- PUIG I VILANOVA, C. “Terrassenc de l’any 1994”. Terrassa, 8/12/1994.
<<http://www.elsocial.org/terrassencs/terrassencs1994abad.htm>> [Consulta: 20/07/2015]
- “Endógeno / Exógeno” en *Acció Cultural del País Valencià*. Año 2011.
<<http://acpv.cat/artenaccio/entre-1000-i-10000-%E2%82%AC/francesc-abad>> [Consulta: 20/07/2015]

Yoko Ono

- “Yoko Ono: half-a-wind-show. Retrospectiva” en Guggenheim de Bilbao.
<<http://yokoono.guggenheim-bilbao.es/>> [Consulta: 24 de julio de 2015]

Nacho Criado

- “Nacho Criado: Agentes colaboradores” en *Wall Street International*. Mayo 2012.
<<http://wsimag.com/es/arte/1482-nacho-criado-agentes-colaboradores>> [Consulta: 26/06/2015]
- “Nacho Criado” en *Circulo de Bellas Artes de Madrid. Casa Europa*.
<http://www.circulobellasartes.com/ficha.php?s=fich_bio&id=151>

Alba Odeh y Patxa Ibarz

<<http://albaodeh.blogspot.com.es/>> [Consulta: 15/07/2015]

<<http://patxaibarzgil.com/bio/>> [Consulta: 15/07/2015]

- CEMAV “Un monumento contra el cáncer” en *Canal UNED* para TVE-2, fecha de emisión: 6/06/2008.
<<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/12028>> [Consulta: 13/10/2014]

Agradecimientos

Desde aquí quiero dar a todas aquellas personas e instituciones, que de una forma u otra han participado en este trabajo, mi más sincero agradecimiento por el apoyo y la confianza que me han brindado tan generosamente.

En primer lugar quiero dar las gracias a mi director Elías M. Pérez García, que ha estado acompañándome en el transcurso de la investigación y al que no le han faltado palabras de ánimo para que siguiese adelante.

Debo un especial reconocimiento a los artistas Per Kirkeby, Artur Heras, Natividad Navalón, Claudia Ammann y Toni Marí por su cortesía y la valiosa contribución que han hecho a este trabajo. Asimismo, mi más sincera gratitud a Vicente Todolí (director artístico del IVAM entre los años 1988-1996), Sebastián Miralles (profesor de la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia), Maite Martínez (jefa del Departamento de Restauración del IVAM), Irene Bonilla (conservadora del IVAM), Amparo Medina (arquitecta del Servicio de Proyectos Urbanos), Vicente Galiana (arquitecto técnico municipal de la Oficina Técnica de Restauración de Monumentos del Ayuntamiento de Valencia), Ricardo Martínez (arquitecto de la oficina de Planeamiento del Ayuntamiento de Valencia) y Francisco Martí (Director de la Fundación pública municipal de Parques y Jardines) que de forma tan desinteresada han aportado tanta información y conocimiento a mi labor.

También agradezco a Jacobo Ríos y Ángel Palomar (autores del proyecto de urbanización de los tramos XIII y XIV), a Miquel Gandía (Departamento de Patrimonio Cultural de la Generalitat), Jaime Ferriol (Archivo Histórico de Cultura de la Generalitat), al personal del Archivo Histórico Municipal de Valencia, al de la Biblioteca Valenciana, al de CAC, SA, al del CIA de la Escuela de Arquitectura de la UPV y de las Bibliotecas Central de la UPV y del IVAM que tan cortésmente han atendido mis demandas, así como a M^a Luisa Peydro de la Fundación InnDEA Valencia por su asesoramiento.

No puedo olvidar a mis compañeros y alumnos del IES Torreblanca, con especial cariño a mi tutoría y a Alicia Mulet, que han sido durante este tiempo un refrescante alto en este camino.

Tampoco tengo palabras para agradecer a Laura Lledó toda su ayuda, a mi sobrino Rai que con sus dotes de informático me ha rescatado de algún que otro apuro; a Marian y a Laura por su colaboración y sus ánimos, a Silvia por darme la solución a algún contratiempo, y a Eva y Manuel por los ratos de cervezas y la cámara.

Quiero mostrar mi más sincera estima a Vicenta y Carlos por su afecto y amabilidad que me han mostrado durante todos estos años.

Todo esto no hubiera sido posible sin el amparo de mi familia, presente siempre en todo momento, y sin la implicación y el apoyo incondicional de Eva que tanto cariño me ha dado en todo momento.

Resumen. (Castellano)

El Turia deja una huella indeleble que está fuertemente unida a la ciudad de Valencia. El río ha sido un factor de gran trascendencia no solo en la configuración espacial de la ciudad, sino también en el devenir de su tiempo, y esto se ve reflejado en la profunda transformación que ha sufrido el cauce del Turia pasando de ser un espacio natural a un jardín urbano y que aún hoy, sigue remodelando la imagen de la Valencia actual, proceso en el cual interviene con singular aportación la Escultura.

El presente trabajo de investigación titulado, *La escultura pública en el proceso de remodelación del viejo cauce del río Turia en Valencia, 1973-2014*, tiene como cometido concreto abordar un estudio completo de los planes de actuación escultórica en el transcurso de ajardinamiento del antiguo cauce del río, así como la gestión de las intervenciones, considerando la obra en su entorno y el decurso histórico de la misma. El estudio comprende la historia y la configuración del viejo cauce del Turia desde sus inicios hasta la actualidad, para acercarnos a su transformación como espacio urbano, y nos ayuda a contextualizar el marco en el que se suceden las acciones escultóricas a lo largo de sus aproximadamente 10 kilómetros de longitud. El trabajo tiene como objetivos principales inventariar las esculturas del viejo cauce ya que no existe hasta hoy una catalogación completa ni base documental de este espacio, razón por la cual nos planteamos en primer lugar la identificación de campo de las obras, para después recopilar información de todo tipo acerca de su encargo, ejecución, gestión y mantenimiento de las intervenciones, así como la relación de las mismas con los elementos que conforman su entorno. Un análisis exhaustivo de las informaciones obtenidas y contextualizadas con el devenir histórico, permitirá construir el relato que hay detrás de cada una de las esculturas y que forman parte del acontecer del viejo cauce, en vista a que, con los resultados obtenidos, podamos valorar la tesitura actual de la escultura en dicho lugar, y pueda servir para introducir una reflexión sobre el sentido que se pretende conferir en un futuro a la escultura pública en el espacio urbano, y específicamente en la ciudad de Valencia.

Resum. (Valencià)

El Túria deixa una empremta indeleble que està fortament unida a la imatge de València. El riu ha estat un factor de gran transcendència no sols a la configuració espacial de la ciutat, sinó també a l'esdevenir del seu temps, i això es veu reflectit a la profunda transformació ocorreguda al llit del Túria, que ha passat de ser un espai natural a un jardí urbà, i que encara a hui en dia segueix remodelant la imatge de la València actual, procés al qual intervé amb singular aportació l'Escultura.

El present treball d'investigació titulat, *L'escultura pública al procés de remodelació de l'antic llit del Túria a València, 1973-2014*, té com a comés concret abordar un estudi complet dels plans d'actuació escultòrica al transcurs d'enjardinament de l'antic llit del riu, així com la gestió de les intervencions, considerant l'entorn de les mateixes i el seu decurs històric. L'estudi comprén la història i la configuració de l'antic llit del Túria des de els seus inicis fins l'actualitat, per a apropar-nos a la seua transformació com espai urbà, i ens ajuda a contextualitzar el marc on es succeïxen les accions escultòriques al llarg dels seus aproximadament 10 kilòmetres de longitud. El treball té com a objectius principals inventariar les escultures de l'antic llit, perquè no existeix fins a la data una catalogació completa ni base documental d'aquest espai, raó per la qual ens plantejem en primer lloc la identificació de camp de les obres, per a després recopilar informació de tot tipus al voltant del seu encàrrec, execució, gestió i manteniment de les intervencions, així com la relació de les mateixes amb els elements que conformen el seu entorn. Un anàlisi exhaustiu de les informacions obtingudes i contextualitzades amb el devindre històric, permetrà construir el relat que hi ha darrere de cadascuna de les escultures i que formen part de l'esdevenir de l'antic llit, amb el propòsit que amb els resultats obtinguts pugem valorar la tessitura actual de l'escultura en dit lloc, i puga servir per a introduir una reflexió sobre el sentit que es pretén conferir en un futur a l'escultura pública a l'espai urbà, i específicament en la ciutat de València.

Abstract. (English)

The river Turia leaves an indelible mark on the city of Valencia and it is deeply joined to the city's image. The river has been a deciding factor not only on the spatial shape of the city but on its historical passing of time and this is reflected in the riverbed deep transformation, moving from being a natural space to a big urban garden. Nowadays it still continues reshaping today's Valencia's image. This is a process in which the Sculpture is involved as a unique contribution.

The present research work, named *The public sculpture in the renovation process of the Turia's old riverbed in Valencia, 1973-2014* has as its principal task the study of the sculptural action plan, adopted in the course of the old riverbed landscaping, as well as the interventions' management, taking into account their environment and their historical development. The study includes the history and layout of the old Turia's river course from its earliest days until today in order to understand its transformation into an urban space. The study will also help us to contextualize the situation in which sculptural actions are taking part along its 10 KM length (of 10 Km). The research work's main purpose is to inventory the old riverbed's sculptures because so far neither a complete cataloguing nor a document base of this space are found. This is why we first consider the works field's identification, as well as the compilation of all type of information on their assignment, execution, management and maintenance and furthermore the relationship between the sculptures and their environment. An exhaustive analysis of the information collected and contextualized with its historical happening will allow us to build a story of every sculpture which is part of the old riverbed's story so, in this way, we will be able to evaluate the situation of the sculpture today in this specific place and it will help us to introduce a reflection about the future sense of the public sculpture in urban areas, particularly in the city of Valencia.

