

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

10

Julio
Diciembre
2016
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

SECRETARÍA TÉCNICA

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE NÚMERO

DOLORES VILLALBA SOLA

CONSEJO DE REDACCIÓN

EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
FERNANDO QUILES GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I. Castellón
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago de Compostela
Brandenburgische Technische Universität Cottbus

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense de Madrid
JAIME CUADRIELLO
Universidad Nacional Autónoma de México
PEDRO DIAS
Universidade de Coimbra
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA
Universidad de Almería
ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Universidad Nacional Autónoma de México
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
MARÍA F. GUZMÁN PÉREZ
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES

Universitat Jaume I. Castellón
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla
GERARDO MOSQUERA
Comisario independiente de La Habana
JOSÉ DE NORDENFLYCH
Universidad de Playa Ancha. Valparaíso
MARIO SARTOR
Universitá degli Studi di Udine
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada
ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA
Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

Grupo de Investigación "Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas". HUM-806. Universidad de Granada

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroga@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<http://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/>

COLABORAN

PATRIMONIO ARTÍSTICO Y RELACIONES CULTURALES
ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA DEL SUR
(HAR2014-57354-P)
RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES
EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:
CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS

EQUIPO DE TRADUCCIÓN

Javier Martínez de Velasco Astray (coordinación)
Alba Medialdea Guerrero (revisión)

IMAGEN DE PORTADA

Vista de la antigua ciudad de Conimbriga
Fuente: Tomás Cordero Ruiz

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Ribatejo como nación: cine tauro-western y nacionalismo durante el Estado Novo. <i>Silvia Caramella</i>	10-19
Apuntes sobre el registro patrimonial arqueológico romano en Portugal. <i>Tomás Cordero Ruiz</i>	20-29
El museo-territorio entre la legislación y la participación. Problemas de definición y praxis en Andalucía. <i>Lara Delgado Anés y José María Martín Civantos</i>	30-42
Aproximación al patrimonio inmueble de matriz portuguesa presente en los Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa (PALOP) (siglos xv-xvii). <i>Francisco José Díaz Marcilla</i>	44-59
El <i>Jornal Português</i> y la falacia de la neutralidad portuguesa en el cine portugués. <i>Adriana Martins</i>	60-68
Una aproximación histórico-bibliométrica a la producción científica del arte mudéjar (II). <i>Ana R. Pacios Lozano y Carlos García Zorita</i>	70-81
El legado almohade en Portugal. Arquitectura y patrimonio. <i>Dolores Villalba Sola</i>	82-94

Varia

El Año Incaico, actividades en torno a la figura del Inca Garcilaso de la Vega. <i>Fátima Entrenas Villegas</i>	96-99
El escultor Rómulo Rozo y una carta decisiva para su consolidación en España (1922). <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	100-106

Entrevistas

Dr. D. José Antonio Terán Bonilla. Investigación, docencia y práctica restauradora. <i>Elvira Moreno Moreno</i>	108-116
--	---------

Reseñas

Montes González, Francisco. <i>Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico en la Nueva España. El ducado de Albuquerque en la Nueva España.</i> <i>Juan Chiva Beltrán</i>	119-120
García Cuetos, Pilar. <i>El lenguaje de las bellas construcciones. Reflexiones sobre la recepción y la restauración de la arquitectura andalusí.</i> <i>Pilar Mogollón Cano-Cortés</i>	121-122
Karge, Kenrik y Klein, Bruno (eds). <i>1810-1910-2010. Independencias dependientes. Arte e identidades culturales en América Latina.</i> <i>Guadalupe Romero Sánchez</i>	123-124
Gómez Román, Ana. <i>Escultores de "terrible condición". La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX.</i> <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva.</i>	125-126

Index

Articles

Ribatejo as a Nation: Tauro-Western Cinema and Nationalism under the New State. <i>Silvia Caramella</i>	10-19
Notes on the Roman Archaeological Heritage Visitable in Portugal. <i>Tomás Cordero Ruiz</i>	20-29
The Museum-Territory between Legislation and Participation. The Situation in Andalusia. <i>Lara Delgado Anés y José María Martín Civantos</i>	30-42
The Portuguese Architectural Heritage in the Countries of PALOP (Centuries XV-XVII). <i>Francisco José Díaz Marcilla</i>	44-59
The <i>Jornal Português</i> and the Fallacy of Portugal's Neutrality in Portuguese Film. <i>Adriana Martins</i>	60-68
A Historic-Bibliometric Approximation to Mudejar Art Scientific Production (II). <i>Ana R. Pacios Lozano y Carlos García Zorita</i>	70-81
The Almohad Legacy in Portugal. Architecture and Heritage. <i>Dolores Villalba Sola</i>	82-94

Varia

The Incan Year. Activities Organized around Inca Garcilaso de la Vega. <i>Fátima Entrenas Villegas</i>	96-99
Sculptor Rozo Rómulo and a Decisive Letter for his Consolidation in Spain (1922). <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i>	100-106

Interviews

José Antonio Terán Bonilla. Research, Teaching and Practice Restoring. <i>Elvira Moreno Moreno</i>	108-116
---	---------

Book Reviews

Montes González, Francisco. <i>Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico en la Nueva España. El ducado de Albuquerque en la Nueva España.</i> <i>Juan Chiva Beltrán</i>	119-120
García Cuetos, Pilar. <i>El lenguaje de las bellas construcciones. Reflexiones sobre la recepción y la restauración de la arquitectura andalusí.</i> <i>Pilar Mogollón Cano-Cortés</i>	121-122
Karge, Kenrik y Klein, Bruno (eds). <i>1810-1910-2010. Independencias dependientes. Arte e identidades culturales en América Latina.</i> <i>Guadalupe Romero Sánchez</i>	123-124
Gómez Román, Ana. <i>Escultores de "terrible condición". La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX.</i> <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva.</i>	125-126

Artículos

RIBATEJO COMO NACIÓN: CINE TAURO-WESTERN Y NACIONALISMO DURANTE EL ESTADO NOVO

RIBATEJO AS A NATION: TAURO-WESTERN CINEMA AND NATIONALISM UNDER THE NEW STATE

Resumen

Los filmes portugueses de ambientación tauro-rural producidos durante el periodo del Estado Novo destacan por la representación del *campino* (vaquero) como ciudadano ejemplar de una nación, simbólicamente encarnada por la región del Ribatejo, célebre por sus dehesas de ganado bravo. En este artículo se presenta la visión del campo como nación, a través del análisis de los principales filmes taurinos, subrayando en los textos las peculiaridades de la cinematografía y cultura popular lusas.

Palabras clave

Cine Rural Portugués, Estado Novo, Estudios culturales, Nacionalismo, Tauromaquia.

Silvia Caramella

Centre for Research in Media
and Cultural Studies (CRMCS)
University of Sunderland
Reino Unido

Investigadora del Centre for Research in Media and Cultural Studies, Universidad de Sunderland (UK). Sus áreas de trabajo abarcan la historia del cine y los estudios culturales, con especial énfasis sobre cuestiones de identidad en el cine de la Península Ibérica. Es miembro de la AHGBI (Association of Hispanists of Great Britain and Ireland), WISPS (Women in Spanish, Portuguese and Latin American Studies) y es Socia Colaboradora de la Fundación de Estudios Taurinos de Sevilla.

Abstract

Rural Portuguese films produced during the New State regime stand out for the representation of *campinos* (cowboys) as exemplary citizens of the nation, symbolically embodied by the Ribatejo region, famous for its pastures of brave bulls. This paper presents the depiction of the rural area as a nation, through the analysis of the main taurine films, highlighting the specificities of the Lusitanian cinema and popular culture.

Key words

Cultural Studies, Nationalism, New State, Rural Portuguese Cinema, Tauromachy.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04-II-2016
Fecha de revisión: 29-IX-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

RIBATEJO COMO NACIÓN: CINE TAURO-WESTERN Y NACIONALISMO DURANTE EL ESTADO NOVO

En la historia del cine, por norma general, la presencia persistente de un paisaje urbano y/o rural va más allá del simple “setting” (localización) de la acción que se desarrolla en la película. Algunos paisajes monumentales, por ejemplo la torre Eiffel en París o el horizonte de los rascacielos de Nueva York, añaden al filme un especial simbolismo: la primera como ciudad del amor y del arte, como en *Medianoche en París* (Woody Allen, 2011); la segunda como extremo de su rampante capitalismo, así como representado en *Wall Street* (Oliver Stone, 1987). El frenesí de la vida urbana y la contaminación de la modernidad es a veces el pretexto para la apología de la genuina vida campestre, como en *Sunrise* (F. W. Murnau, 1927), y algunos paisajes naturales o regiones se vuelven metáforas para representar a la nación, debido a una particular riqueza de su territorio, con sus tradiciones o su glorioso pasado y presente¹. En el cine portugués, la representación de sus ciudades, pueblos y regiones incluye un original valor añadido de género, caracterizador de la cinematografía nacional.

En 2007, el que fuera director de la Cinemateca Portuguesa, el historiador y académico de

cine João Bénard da Costa, preparando un ciclo de cine nacional dedicado a varios países, eligió una serie de películas de producción lusa, presentando como *fil rouge* de género la presencia de los paisajes y ciudades portuguesas. Explica esta decisión de aglutinar varios géneros y subgéneros según la simbología del territorio el investigador Tiago Baptista, dando la siguiente clave de interpretación de la atipicidad del cine portugués: “What Portuguese cinema had excelled in [...] was in portraying Portugal, or rather in mirroring the country’s imaginary on film. The central argument of [João Bénard da Costa] was therefore that, «less paradoxically than it might seem, one could state that the dominant genre in Portuguese cinema is Portuguese cinema itself» (Um País um Género)”².

En otras palabras, el mismo hecho de representar al país y su territorio a través de un imaginario más o menos realista puede considerarse como uno de los rasgos principales de los filmes nacionales; una particularidad que incluye diferentes estilos y contenidos y que se podría considerar un género en sí. La propuesta provocadora del renombrado crítico e intelectual tiene su validez contrastada por la misma historia del

cine portugués. De hecho, desde los comienzos del séptimo arte el territorio y las regiones, la tierra y el mar del país han sido frecuentemente protagonistas formales y esenciales de obras cumbres.

El cine portugués, pionero y maestro del cine etnográfico y de antropología visual³, se caracteriza por la representación del ser humano visto en su relación visceral y profunda con la tierra (el campo y la sierra) y el agua (el mar y el río). Además, los paisajes, los monumentos y las costumbres tradicionales portuguesas integran una visión esencialista de identidad nacional, volviéndose categoría normativa para la crítica y la producción cinematográfica del país⁴. Los discursos ideológicos relacionados con la representación de la nación en el cine se mantienen durante la larga dictadura del Estado Novo (1926-1974), ensalzando valores morales conservadores a través de territorios regionales específicos que, además de ser metáfora de la entera nación, se volverán instrumentos de propaganda de las matrices culturales más afines a la “Política do Espírito”⁵.

Uno de los géneros cinematográficos más prolíficos de las décadas del Estado Novo ha sido el cine rural y, dentro de este marco estilístico y de contenido se ubica el “ciclo ribatejano”, caracterizado por su ambientación en la región portuguesa del Ribatejo y, temáticamente, por su subgénero taurino⁶. De forma parecida a otros filmes ambientados en localizaciones campesinas, el “ciclo ribatejano” engloba los tres principales trazos ideológicos del cine rural, así como enumerados por Patrícia Vieira: la apología de la vida en el campo como la más auténtica para representar al ciudadano ejemplar portugués; la representación de la tierra como repositorio de los verdaderos valores morales nacionales (trabajo duro, familia, fe en Dios); la estigmatización de la riqueza como corruptora de la integridad del ser humano⁷. Además, la especial conformación del territorio, que incluye la *lezíria* (tierra de

cultivo pero también de cría de ganado bravo), ofrece al cine el personaje heroico popular ideal para la propaganda de los trazos ideológicos citados: el *campino*, el hombre que se encarga de criar y dominar el toro bravo en la dehesa para el terrateniente.

La *lezíria* ribatejana es la tierra *par excellence* del toro bravo y de sus particulares vaqueros. El *campino* se distingue no sólo por ser el criador y dominador del animal bravo que caracteriza el entero territorio ibérico, sino que, con su particular atuendo, que repite los colores de la bandera portuguesa, es símbolo del folklore nacional, a la altura del traje flamenco andaluz o del vestido de cowboy norteamericano. En el imaginario colectivo relacionado con el toreo y el valor masculino del arte tauromáquico, el *campino* corresponde a lo que en otras naciones de tradición taurina, como México o España, puede representar el torero de a pie. En Portugal, a diferencia de los países mencionados, no se vivió la “revolución popular” del más plebeyo toreo de a pie, quedándose como tradición nacional el toreo a caballo (llamado de hecho *tourada à portuguesa*), efectuado por los más burgueses y aristócratas *cavaleiros*, capaces de permitirse económicamente una cuadra de caballos suficiente para la lidia⁸. Así, tanto en la cultura popular como en su representación en el cine, el Ribatejo —a través de sus peculiaridades orográfica y cultural— ofrece sus *campinos* como protagonistas no sólo del cine rural en general, sino de su vertiente de subgénero taurino, o mejor dicho (y proponiendo en esta sede un neologismo cinematográfico) “tauro-western”.

En efecto, del ciclo ribatejano de subgénero taurino se aprecian estructuras narrativas parecidas al western, sobre todo en la caracterización de la región como territorio especial para formar y endurecer el vigor de los *campinos*. Los vaqueros lusos son presentados como hombres de verdad que, además de tener su puesto crucial en el

origen histórico de los cowboys americanos⁹ debido al legado de la colonización hispano-lusa en el continente transoceánico, son a menudo comparados con sus correspondientes *yankees* por la crítica y la industria cinematográfica de la época¹⁰. De forma parecida a los cowboys, los *campinos* se vuelven los héroes de los filmes, en su doble misión especial de ser la “élite, dentro dos trabalhadores rurais portugueses”¹¹, por ser los dominadores de los animales bravos, y por salvaguardar y salvar esa tierra tan especial de las amenazas de la modernidad y la industrialización, contaminadoras de la tierra y de sus hombres con falsos espejismos sociales y verdaderas caídas morales.

Precisamente en la caracterización de los *campinos* como personajes principales de las películas se produce el encuentro del cine portugués con el género western, de la misma manera que, por esta razón, se aleja el cine luso de los filmes taurinos españoles o mexicanos. La cercanía con el western americano está en la especial relación del hombre con la tierra, aún con su peculiaridad nacional en la narrativa, orientada a la defensa de la tierra más que a su conquista. Sin embargo, la diferencia con las otras tradiciones cinematográficas taurinas está en el énfasis social de las películas portuguesas que, de forma inusual, proponen como meta vital el mantenimiento del *status quo* —los *campinos* luchan por quedarse en su sitio de subordinados al terrateniente en el campo social— más que la movilidad social, tema recurrente en las historias dedicadas a los toreros de a pie, tradicionalmente procedentes del subproletariado y ansiosos por cambiar su posición en el escalafón social¹². La centralidad de los *campinos* se evidencia ya en los títulos del ciclo ribatejano, así como el Ribatejo es también reiterado en la denominación de las películas. De esta forma, *Campinos*, también conocido como *Campinos do Ribatejo* (António Luís Lopes, 1932), *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934), *Um homem do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946) y

Ribatejo (Henrique Campos, 1949), destacan por sus similitudes narrativas en el guion, volviendo casi homogéneo, y a veces hasta culturalmente monolítico, el género tauro-western rural. Cada película propone como moral hegemónica de la narración el restablecimiento de la armonía original, operada por el *campino* como héroe solitario, o en su grupo profesional, pero en ambos casos como representante de lo mejor del pueblo portugués. El equilibrio queda roto usualmente por una *femme fatale* extranjera que enloquece al terrateniente (*Gado Bravo*) o por una pasión secreta —e inmoral, por la diferencia de clase social— entre el *campino* y la hija del ganadero (*Um homem do Ribatejo*).

En todo caso, la presencia de las *touradas* en la plaza de toros se queda en un embellecimiento puramente estético de las películas, para magnificar la fotografía y dar un toque de glamour “urbanístico” a los escenarios naturales más



Fig. 1. Cartel publicitario del filme *Gado Bravo*. Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.



Fig. 2. Cartel del filme *Um homem do Ribatejo*. Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

ensalzados de la *lezíria*: “Nestes dois filmes (*Campinos* y *Gado Bravo*, n.d.a.) era mais à volta do campino, espécie de gaúcho português, que cria os toiros bravos e é famoso pelo seu apruno, nobreza e valentia, do que propriamente da toirada, que girava a acção dos argumentos”¹³.

De forma totalmente diferente a las otras cinematografías taurinas nacionales, no es la plaza de toros la metáfora del micro-cosmos social, con sus divisiones sociales entre la burguesía (los tendidos de sombra) y la clase obrera (los tendidos de sol). El “mundo” no gira en torno al torero que, solo en el centro del ruedo, lucha contra las dificultades y su destino —el toro— para triunfar en la vida. En las películas portuguesas, este micro-cosmos es representado por la tierra misma; es ese mismo Ribatejo que

simboliza el mundo, que se vuelve el centro de todo y que transforma el carácter taurino del ambiente rural en un “Portugal en miniatura”¹⁴. La fuerza moral del cine rural-taurino portugués está enfocada precisamente en lo contrario que en las otras tradiciones de género: en el estancamiento social, en una situación en que la bondad se manifiesta por el hecho de que todo se quede igual¹⁵.

Así, no sorprende que el director y actor protagonista de *Campinos*, el famoso *cavaleiro* en pleno auge profesional António Luís Lopes, eligiera para seguir su incipiente carrera de actor el papel de un simple vaquero, en una película ambientada en el campo bravo ribatejano. El torero, protagonista del gran éxito de la primera película sonora realizada en Portugal, A



Fig. 3. Rodaje en la plaza de toros (Gado Bravo).
Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

Severa (José Leitão de Barros, 1932), quiso pasar del papel más afín a su real condición social al más proletario *campino*, para poder encarnar al fin una figura heroica, en vez de limitarse al papel de su película anterior: un licenciado *cavaleiro* matador de toros que desciende al infierno moral por causa de su pasión ilícita con la gitana *fadista Severa*. La lucha que el valiente protagonista conduce a lo largo de *Campinos* trata sobre el valor del hombre del pueblo en la defensa de la *lezíria* —la dehesa—, propiedad de su facultoso patrón¹⁶. *Campinos* no ahorra en detalles sobre los aspectos de la existencia ruda y valiente de los señores de la pradera, destacándose la película por sus escenas de la vida en el campo¹⁷.

Que la *lezíria* sea el centro de la película y que sus valores intrínsecos recaigan en la valentía y honestidad de los vaqueros lusos se deduce



Fig. 4. Campinos a caballo (Gado Bravo).
Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

desde las mismas secuencias de apertura de los filmes del ciclo ribatejano, casi todos repetitivos en los créditos iniciales, insertando sobre un fondo de planos largos del campo bravo la labor diaria de los *campinos* con los toros bravos. A la música que acompaña las secuencias iniciales —cantos tradicionales sobre la tierra o melodías ritmadas de estilo “lusowestern”— se añade generalmente la introducción a la historia narrada por una voz en off que subraya la especial valentía de los hombres del campo ribatejano, “de coração Português”¹⁸. En el desarrollo de las películas, varias veces se repite el estribillo del Ribatejo como tierra ejemplar para toda la nación, hasta el punto de subrayar cómo la particularidad de ser la tierra de acogida de los toros bravos sea lo que realmente forma a los hombres de verdad. Se crea así una curiosa taxonomía de valores: aunque el mismo territorio incluya agricultores y pescadores, las dos últimas categorías quedan por detrás de los *campinos*, grupo social elitista¹⁹ que, en mayor medida que los demás grupos, puede representar al “perfecto” ciudadano.

El monolitismo cultural ligado a la encarnación del territorio rural como protagonista formal de los filmes va más allá de la presencia del *cavaleiro* o de los mismos *campinos*, y se prolonga a

lo largo de la dictadura salazarista atravesando las diferentes fases del régimen, y superando incluso el periodo de la “Política do Espírito”, que disminuye su influencia en las últimas décadas del Estado Novo.

La misma cultura tauromáquica, a través del gran éxito internacional de los matadores (toreros de a pie) lusos Manoel Dos Santos y Diamantino Vizeu, influye en la cinematografía tauro-rural portuguesa. De hecho, ambos matadores protagonizan filmes taurinos, acompañados ambos por un personaje femenino igualmente crucial en el impacto de la cultura popular como elemento de la construcción de la identidad nacional: la *fadista* Amália Rodrigues²⁰. Si bien es verdad que Dos Santos interpreta el papel principal de una producción realizada con capital luso, *Sol e toiros* —dirigida en 1949 por el director español José Buchs— sufre sin duda las influencias culturales hispánicas en el guion. En efecto, este último se encuentra más cercano a las películas españolas *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez (1917) y *Currito de la Cruz* de Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado (1925) en su narración, relativa a la vida de un matador de origen proletario que, dividido entre la pasión por una bailaora sevillana de flamenco y la devoción por una *fadista* portuguesa, elige al final la segunda en una simple —y simplista— prosopopeya femenina de la nación. Al contrario, Diamantino Vizeu protagoniza un filme más acorde con la narrativa tradicional portuguesa, proponiendo otra vez la dicotomía entre la bondad del mundo rural y el poder corruptor del mundo urbano.

Sangue toureiro (Augusto Fraga, 1959), aunque pueda parecer alejado de la estructura narrativa tradicional del ciclo ribatejano (la tierra/nación en peligro, los *campinos*/héroes nacionales que la salvan), en realidad mantiene una esencia simbólica adscrita a este. El protagonista de la película es un matador de toros; sin embargo, aun sin ser *cavaleiro* o *campino*, es hijo de terra-

tenientes ganaderos, y por lo tanto ligado intrínsecamente a la tierra. Al abandonar la dehesa para convivir en Lisboa con una *fadista* de éxito (Amália Rodrigues), es reprochado por sus padres: el abandono de la dehesa es la renuncia a la vida auténtica y a sus valores morales. A falta del *campino* como héroe, será la misma tierra con sus personificaciones femeninas (la madre, la novia del pueblo) a llamar al matador al sitio que le corresponde.

El protagonismo del territorio ribatejano en las películas de subgénero taurino volverá a proponerse ideológicamente por última vez en el crepúsculo del régimen Estadonovista. En 1972, otra vez de la mano de Henrique Campos, el filme *Os toiros de Mary Foster* intentará actualizar en los años Setenta los discursos morales ligados a la vida rural de la *lezíria*, con un intento a la desesperada de alertar a los espectadores de los peligros de la industrialización. En el filme, Mary Foster, joven mujer luso-americana, vuelve de los Estados Unidos a la tierra de sus antepasados y a su dehesa, junto a un hombre de negocios sin escrúpulos. El peligroso foráneo insta a la joven terrateniente a la venta de la ganadería, para

16



Fig. 5. Cartel del filme *Os toiros de Mary Foster*. Archivo Gráfico de la Cinemateca Portuguesa.

parcelar el inmenso territorio y así adaptarlo a la implantación de negocios industriales. Por última vez en la historia del cine portugués, es su *campino*-mayoral el heroico personaje que salva a la *lezíria* y a los toros, restableciendo la tranquila y sencilla vida de antaño. Resulta curioso y hasta *naif* como casi treinta años después de dirigir *Um homem do Ribatejo*, Henrique Campos proponga no sólo una estructura narrativa tradicional, sino que deje sin variaciones su asociación ideológica del campo como nación, hasta el punto de no probar otras opciones para los *campinos* y los trabajadores de la tierra, que en el filme resultan impermeables políticamente a cualquier deseo de cambio social para ellos mismos. Trabajar en la industria no “significa” en la película tener también posibilidades de mejora económica, sino la pérdida de una misión especial en la vida: encarnar los valores tradicionales portugueses de valentía y de coraje de los criadores de toros bravos.

Que se trate de una comedia o una tragedia, la moral hegemónica y los significados predominantes de las películas rural-taurinas permanecen durante medio siglo relacionados con una visión romántica y falseada de la vida en el campo como espejo de la nación. Resulta de extremo interés la fórmula repetitiva —con pocas variaciones sobre el tema— de la tríada de conceptos especulares tal como descrita anteriormente: la tierra como nación, el *campino* como soldado protector, el toro como figura totémica divina que, congruentemente con una teología católica pre-conciliar tradicionalista, premia o castiga al ciudadano según su comportamiento.

La exaltación de la floridez de la tierra y del valor de sus ciudadanos ejemplares, los *campinos*, mantiene además un paralelismo en la historia del cine luso con las producciones de otros géneros, como el documental, el filme turístico y los reportajes de los cine-noticieros. La retórica de las voces en off de las películas de ficción antes mencionadas, y los adjetivos asociados al

Ribatejo y a los vaqueros nacionales, se oyen de forma amplificadas, o se leen en los intertítulos de los documentales del periodo mudo, dando un toque “realista” a los discursos ideológicos novelados por la ficción cinematográfica. A las imágenes de las ferias populares en los pueblos del campo, con la cámara enfocada hacia los hombres en sus tradicionales encierros o hacia los *campinos* que realizan sus labores a caballo guiando a los toros bravos por las dehesas, se les añaden las mismas palabras grandilocuentes. Los *campinos* son los que viven junto “as manadas de toiros, que guardam e dirigem à sua vontade”²¹; el cowboy portugués es el “dominador das lezírias”²².

Dos factores destacan a Portugal sobre el resto de Europa: la mística alrededor de estos particulares trabajadores en el área rural —los *campinos* no cultivan nada, así como no crían un tipo de ganado destinado principalmente a la alimentación—, y la tierra, tan especial en forjar a los hombres a través de los animales bravos. Ambos dan a la nación una singularidad en la valentía de sus varones y en su ciega fidelidad a la misma tierra.

El hecho de que Henrique Campos y António Luís Lopes, ambos de origen ribatejano, hayan homenajeado a su tierra con la retórica rural-nacionalista no debe inducir al investigador a fáciles simplificaciones o reducciones teóricas *auteristas*. La misma construcción ideológica es propuesta por el director de *Gado Bravo* António Lopes Ribeiro, amigo personal del ideólogo de la “Política do Espírito” António Ferro, cineasta oficial del régimen durante más de veinte años²³ y director durante años de la producción de las cine-noticias. Cabe añadir que éstas, a la par que las producciones de ficción, también ubican el Ribatejo en un lugar místico y especial en la caracterización de la nación, y dan protagonismo a *campinos* y *forcados*²⁴ hasta el punto de quitárselo a los *cavaleiros* en las crónicas de los festejos taurinos²⁵.

Además, aunque el total de películas de ficción pueda parecer exiguo en comparación con la cinematografía española o mexicana del mismo género, hay que contextualizar a la cinematografía lusa en su panorama productivo, más reducido en sus números. Así, una docena de filmes taurinos con estructura narrativa e ideológica parecida se vuelve estadísticamente relevante, sobre todo teniendo en cuenta el número destacado de producciones con contenidos y significados similares (documentales y cine-noticieros).

La descripción de la región portuguesa del Ribatejo que hace el “otro cine” no se aleja de la

versión romántica, costumbrista e ideológica de las películas de ficción, creando no sólo armonía en las narrativas de diferentes tipologías de producciones audiovisuales, sino también alimentando y reforzando el mito del territorio local como imagen representativa de la nación. Así, si para António de Oliveira Salazar la sociedad estaba constituida “naturalmente” por grupos sociales “naturales” como la familia, la Iglesia y el Estado, el territorio del Ribatejo, histórico y peculiar en Portugal, alcanza su status de vehículo ideológico para la propaganda de la visión “natural” de la sociedad, a través de un cine igualmente “natural”²⁶.

NOTAS

¹FOWLER, Catherine y HELFIELD, Gillian (eds.). *Representing the rural. Space, place and identity in films about the land*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

²BAPTISTA, Tiago. “Nationally correct. The invention of Portuguese cinema”. *Portuguese Cultural Studies*, 3 (2010), pág. 3.

³Véase por ejemplo: *Nazaré, praia de pescadores* (José Leitão de Barros, 1929).

⁴BAPTISTA, Tiago. “1920-1929. O cinema tipicamente português”. En: CUHNA, Paulo y SALES, Michelle (eds.). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-ES, 2013, págs. 70-71.

⁵La “Política do Espírito”, creada en los años Treinta del siglo xx por el Secretariado de Propaganda Nacional y teorizada por su director António Ferro, se caracterizó por el uso de la cultura como medio de propaganda política para glorificar al régimen salazarista, promoviendo la recuperación y el mantenimiento de las tradiciones populares, exaltando un estilo de vida rural y sencillo y promoviendo la inmovilidad de las clases sociales como factor estabilizador de la nación. La “Política do Espírito” también abogaba por la armonización de la cultura popular con las corrientes modernistas de la época. En general, los cineastas se mostraron colaboradores con las líneas-guía de la propaganda cultural. Véanse: ACCIAIUOLI, Margarida. *António Ferro. A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio, 2013; DE PINA, Luis. *A Aventura do cinema português*. Lisboa: Vega, 1977.

⁶BÉNARD DA COSTA, João. *Histórias do cinema*. Lisboa: IMCM, 1991.

⁷VIEIRA, Patrícia. *Cinema do Estado Novo. A Encenação do regime*. Lisboa: Colibri, 2011, págs. 66-67.

⁸Para una visión general de la historia taurina portuguesa, véase: RODOVALHO DURO, António. *História do toureio em Portugal*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1907.

⁹SAUMADE, Frédéric y MAUDET, Jean-Baptiste. *Cowboys, clowns et toreros. L'Amérique reversible*. Paris: Berg, 2014.

¹⁰NOBRE, R. *Singularidades do cinema português*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, págs. 96-101; MOVEX, “Dr. ‘A superioridade cinematográfica do campino sobre o cow-boy’”. *Movimento. Quinzenário cinematográfico*, 16-17 (1932), pág. 32; Anónimo. “María Helena fala-nos de ‘Campinos’”. *Cinéfilo*, 211 (1932), pág. 6.

¹¹Anónimo. “Os campinos e as toiradas nos filmes portugueses”. *Cinema – O cinema português*, 54 (1951), pág. 3.

¹²El cine taurino portugués según la perspectiva socio-cultural ha sido tema de anteriores publicaciones de la autora de este artículo. Véanse: CARAMELLA, Silvia. “Touradas, campinos and cavaleiros: tauromachy and national identity in portuguese cinema”. En: Ribas, D. y Penafria M. (eds.) *Atas do IV Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2015; CARAMELLA, Silvia. “Tauromaquia y cine portugués: una aproximación histórico-cultural”. *Revista de Estudios Taurinos* (Sevilla), 35 (2014), págs. 143-173.

¹³Anónimo. “Os campinos e as toiradas nos filmes portugueses”. *Cinema – O cinema português*, 54 (1951), pág. 2.

¹⁴MARTINS, A. (en prensa). “La representación del campino en el cine portugués del Estado Novo”. Sevilla: Universidad. Ponencia presentada en la conferencia *Jornadas Internacionais de Tauromaquia*, Universidad de Sevilla, 5-8 Noviembre 2013. Cortesía de la autora.

¹⁵HAGENER, Malte. “Gado Bravo”. En: OVERHOFF FERREIRA, Caroline (ed.). *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014, pág. 41.

¹⁶FÉLIX RIBEIRO, Manuel. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, pág. 309.

¹⁷Ibidem.

¹⁸*Um homem do Ribatejo*.

¹⁹CAMPOS, Henrique. *Um homem do Ribatejo*. Guión depositado y visado por la censura, 26/03/1946. Las citas relativas a los *campinos* como “hombres de verdad” y a los pescadores como trabajadores de “segunda categoría” (porque según la lógica del filme cualquiera puede pescar, pero pocos pueden dominar al toro bravo), siguen durante el desarrollo de toda la película. Además, esta película, así como las citadas en este texto han sido contrastadas con los guiones originales aprobados por la censura y conservados en la Biblioteca de la Cinemateca Portuguesa de Lisboa, para verificar la original aceptación del texto por parte de los censores y la concordancia del mismo con el material finalmente realizado.

²⁰Sobre los significados e impacto cultural de Amália Rodrigues en el cine portugués, véase BAPTISTA, Tiago. *Ver Amália. Os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa: Tinta-da-china, 2009.

²¹*Os campinos: estudo de costumes portugueses* (Alberto Durot, 1923).

²²*Audácias e touros* (Fernando Sousa Neves, 1949).

²³DE MATOS-CRUZ, José (ed.). *António Lopes Ribeiro*. Lisboa: Edição da Cinemateca Portuguesa, 2, 1983.

²⁴En la lidia a la portuguesa, que prohíbe matar al toro en el ruedo, son los *forcados* amateurs que realizan una “estocada simbólica” a través de la “pega do toiro” a cuerpo limpio. Así como los *campinos*, los *forcados* también encarnan la valentía masculina portuguesa, y realizan su particular tauromaquia sin ningún tipo de compensación económica. El personaje del *forcado* ha sido igualmente idealizado por el cine portugués, véase: *A sereia de pedra* (Roger Lion, 1923) y *A última pega* (Constantino Esteve, 1964).

²⁵A veces el *cavaleiro* es totalmente eclipsado por la notoriedad de los *forcados*, hasta el punto de no insertar en los comentarios del reportaje el nombre del torero. Véase: *Visor* N.6/1961 e *Imagens de Portugal* N. 33/1954.

²⁶VIEIRA, Patrícia. *Cinema do Estado Novo...* Op. cit., pág. 67.

APUNTES SOBRE EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO ROMANO VISITABLE EN PORTUGAL

NOTES ON THE ROMAN ARCHAEOLOGICAL HERITAGE VISITABLE IN PORTUGAL

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar una panorámica general sobre la utilización del patrimonio arqueológico romano como recurso turístico en Portugal. Para conseguir este objetivo, analizaremos los casos de los principales yacimientos arqueológicos de esta cronología abiertos al público. Unos lugares donde la investigación, conservación y puesta en valor del patrimonio romano, ha conseguido generar un impacto económico y social.

Palabras clave

Arqueología, Economía Sostenible, Lusitania, Patrimonio Cultural, Portugal.

Tomás Cordero Ruiz

Instituto de Estudos Medievais
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Licenciado por la Universidad de Sevilla. La obtención de una beca predoctoral I3P del Consejo Superior de Investigaciones Científicas le permitió desarrollar su tesis doctoral en el Instituto de Arqueología de Mérida. En el año 2011 obtuvo el título de European Ph.D. por la Universidad de Sevilla tras la defensa de la tesis: El territorio de Augusta Emerita en la Antigüedad Tardía (siglos IV-VIII), consiguiendo la calificación de cum laude. Posteriormente, ha dirigido y colaborado en diferentes proyectos de investigación en la República del Ecuador, dentro del marco creado por el denominado Proyecto Prometeo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04-II-2016
Fecha de revisión: 13-XI-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

Abstract

The aim of this article is make a general vision about the use of the roman archaeological heritage how a touristic resource in Portugal. In order to achieve this objective, we will analyse the principal examples of roman sites open to the public. A places where the research, conservation and enhance Roman Heritage, generated an impact economic and social.

Key words

Archaeology, Cultural Heritage, Lusitania, Portugal, Sustainable Economy.

APUNTES SOBRE EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO ROMANO VISITABLE EN PORTUGAL*

1. REFLEXIÓN PREVIA: EL PATRIMONIO CULTURAL EN UN NUEVO CONTEXTO GLOBAL

En las últimas décadas la conciencia social ha fortalecido casi de manera universal sus vínculos con el legado histórico. Una afirmación que puede extenderse a las sociedades occidentalizadas o con un alto nivel de desarrollo económico, donde el turismo cultural se ha convertido en una actividad de consumo habitual, y a aquellas definidas genéricamente hasta hace pocos años como primitivas o indígenas, eufemismos que describían sociedades con un bajo desarrollo tecnológico y económico aunque muy ligadas a su pasado ancestral. Este interés por conocer y preservar las particularidades de un lugar o de un grupo humano ha originado una nueva interacción entre sociedad y patrimonio que ha llevado a la adaptación y al reajuste de bienes culturales, proveyéndoles de funciones que garanticen su continuidad, mantenimiento y relevancia social. Una corriente de actuación que ayuda a que las comunidades locales mantengan y renueven los vínculos que le unen a su

legado, facilitándose, al mismo tiempo, la aparición de un nuevo contexto donde éste asume el papel de motor económico.

El Patrimonio Cultural ha encontrado un importante aliado dentro de los principios de la llamada Economía Sostenible¹, al etiquetarse el Turismo Cultural como motor de desarrollo socio-económico sustentable. Además, procesos como la globalización, el crecimiento demográfico mundial y el incremento de la presión sobre los recursos naturales, favorecen que el Patrimonio Cultural sea percibido como una herramienta óptima para aspirar a conseguir el equilibrio entre conservación y desarrollo². Los bienes culturales pasan a ser organismos vivos integrados con la comunidad, que debe comprometerse en hallar las herramientas y las soluciones adecuadas para conjugar la gestión de su patrimonio y su crecimiento futuro a partir de la experiencia adquirida de su contacto con el pasado. La relación entre Patrimonio Cultural y Desarrollo Sostenible puede ser entendida de dos maneras diferentes:

21

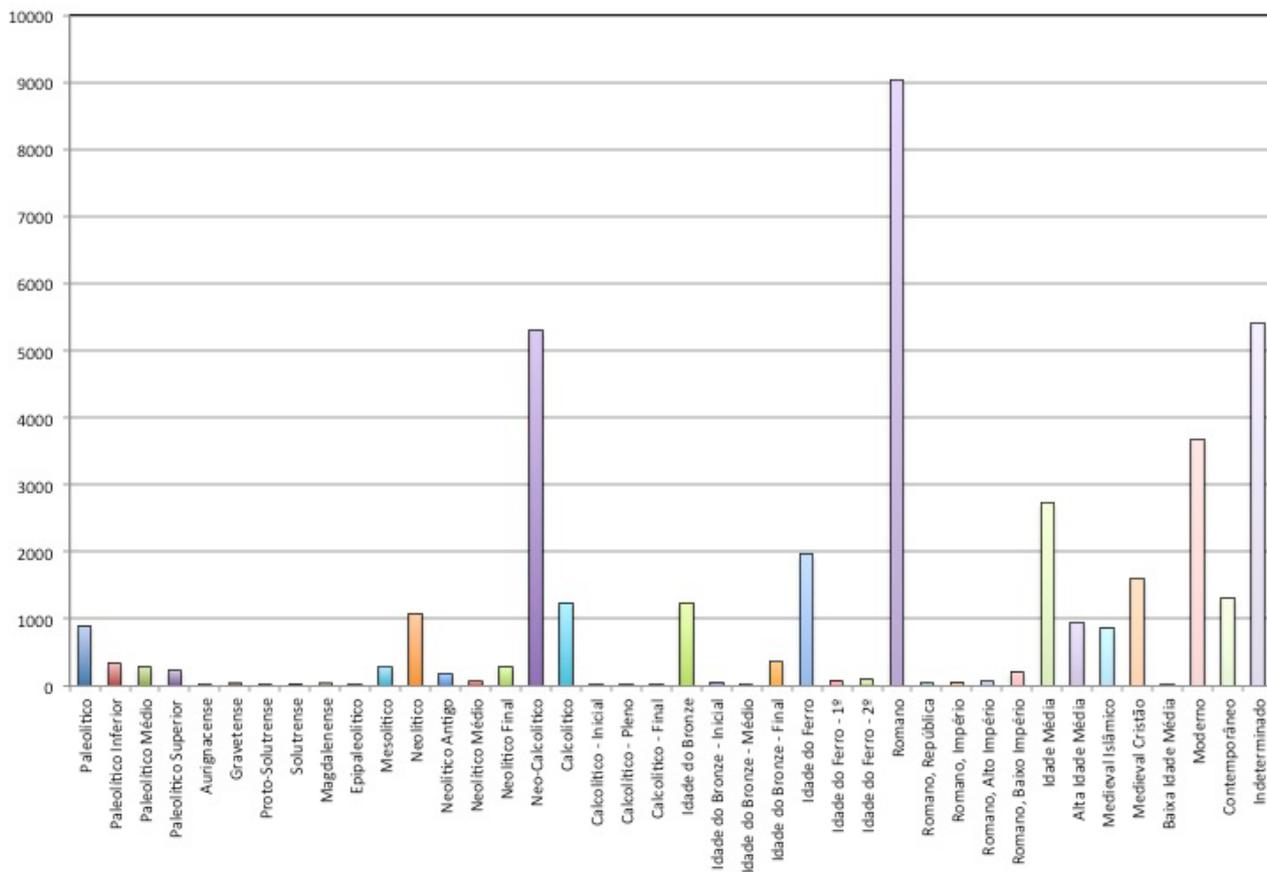
*Este trabajo ha sido producido en el ámbito del proyecto post-doctoral financiado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de la República Portuguesa, con referencia FCT nº SFRH/BDP/100124/2014.

1. Preocupación por el mantenimiento del Patrimonio, considerado éste como un fin en sí mismo al formar parte de los recursos que deben ser protegidos y transmitidos a las futuras generaciones para garantizar su desarrollo.
2. Como la posible contribución que el Patrimonio y su conservación puede hacer al medio ambiente, a la sociedad y a las dimensiones económicas del desarrollo sostenible.

En ambos supuestos, el papel jugado por el mantenimiento y la conservación del Patrimonio Cultural dentro de los parámetros de la Economía Sostenible no puede darse por sentado genéricamente debido a las particularidades propias de cada bien cultural. Los gestores

patrimoniales, en este sentido, deben entender las múltiples conexiones sociales, económicas y medioambientales, que tienen los bienes culturales para diseñar su interacción e interdependencia. Un escenario donde la acción de grupos de trabajo transdisciplinares se antoja fundamental para conseguir que el Patrimonio Cultural sea sustentable y sostenible, con el fin de transformarlo en un recurso cultural activo. La actividad del patrimonio como un elemento del desarrollo económico no significa su reconversión en un elemento más de consumo a disposición de las sociedades capitalistas. El objetivo es transformarlo en un elemento útil a la sociedad, capaz de generar las plusvalías que aseguren su estudio, conservación y puesta en valor.

SITIOS



Cuadro 1. Representación cuantitativa del número de sitios arqueológicos documentados en Portugal ordenados cronológicamente a partir de la información contenida en la base de datos Endovélico (Fuente: elaboración propia).

2. EL PATRIMONIO ROMANO EN PORTUGAL

Portugal es uno de los países con uno de los legados culturales más importantes de Europa, contando con 15 conjuntos declarados como Patrimonio de la Humanidad. Todos ellos, excepto uno, de carácter histórico-cultural³ y entre los que destacan los de cronología romana (Figura 1). La gran cantidad de sitios arqueológicos romanos conocidos en comparación con otros encuadrados períodos históricos diferentes (Cuadro 1). Situación que responde a una tradición historiográfica mayoritariamente interesada en el estudio del pasado romano⁴.

2.1. De la *Provincia Hispania Ulterior Lusitania*

El actual territorio de Portugal comprende en su mayor parte el espacio ocupado por la antigua provincia romana de Lusitania, que a su vez se

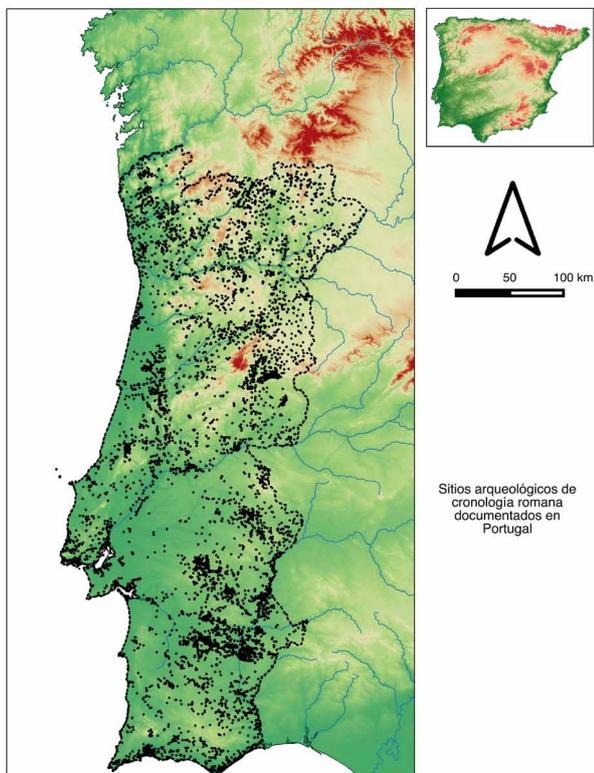


Fig. 1. Mapa de localización de yacimientos romanos documentados en Portugal (Fuente: elaboración propia).

dividía en tres *conventus*: *Emeritensis*, *Pacensis* y *Scallabitanus*, localizándose la capital provincial en la colonia de *Augusta Emerita* (Mérida, España) (Figura 2). La provincia fue creada, probablemente, entre los años 16 y 13 a.n.e. El espacio lusitano abarcaba la casi totalidad de la mitad oriental de la Península Ibérica, caracterizándose por disponer de fértiles llanuras al Sur del río Tajo, donde se fundaron las pocas colonias romanas de la provincia, de una fuerte trama urbana a lo largo de la costa atlántica y por un interior con zonas poco integradas dentro de la estructura imperial. La integración de este territorio dentro del Imperio se produciría paulatinamente a lo largo del siglo I, centuria en la que pasaría de ser un territorio de conquista a una área romanizada con un creciente papel en las conexiones atlánticas y mediterráneas. En este panorama, el período tardorromano puede considerarse, al menos para la parte atlántica, el tiempo en que la provincia aparece plenamente integrada y con importancia dentro del sistema imperial, prueba de ello sería el abundante registro material que nos permite rastrear el comercio con el Norte de África y el Mediterráneo Oriental o el nombramiento de *Emerita* (Mérida, España) como capital de la *Diocesis Hispaniarum* a finales del siglo III⁵.

2.2. El legado arqueológico de Roma en Portugal

Realizar un repaso por los principales monumentos romanos portugueses es un ejercicio ingrato debido a la dificultad de elegir los más representativos, especialmente si la persona que debe hacerlo debe ceñirse, como en este caso, a una extensión y un formato definido. Así pues, nos centraremos en aquellos sitios que destacan por su singular importancia histórico-arqueológica y por su relación con los principios expuestos anteriormente sobre Patrimonio Cultural.

El actual mediodía portugués, especialmente las regiones de Algarve y Alentejo, concentra un buen número de sitios romanos musealiza-

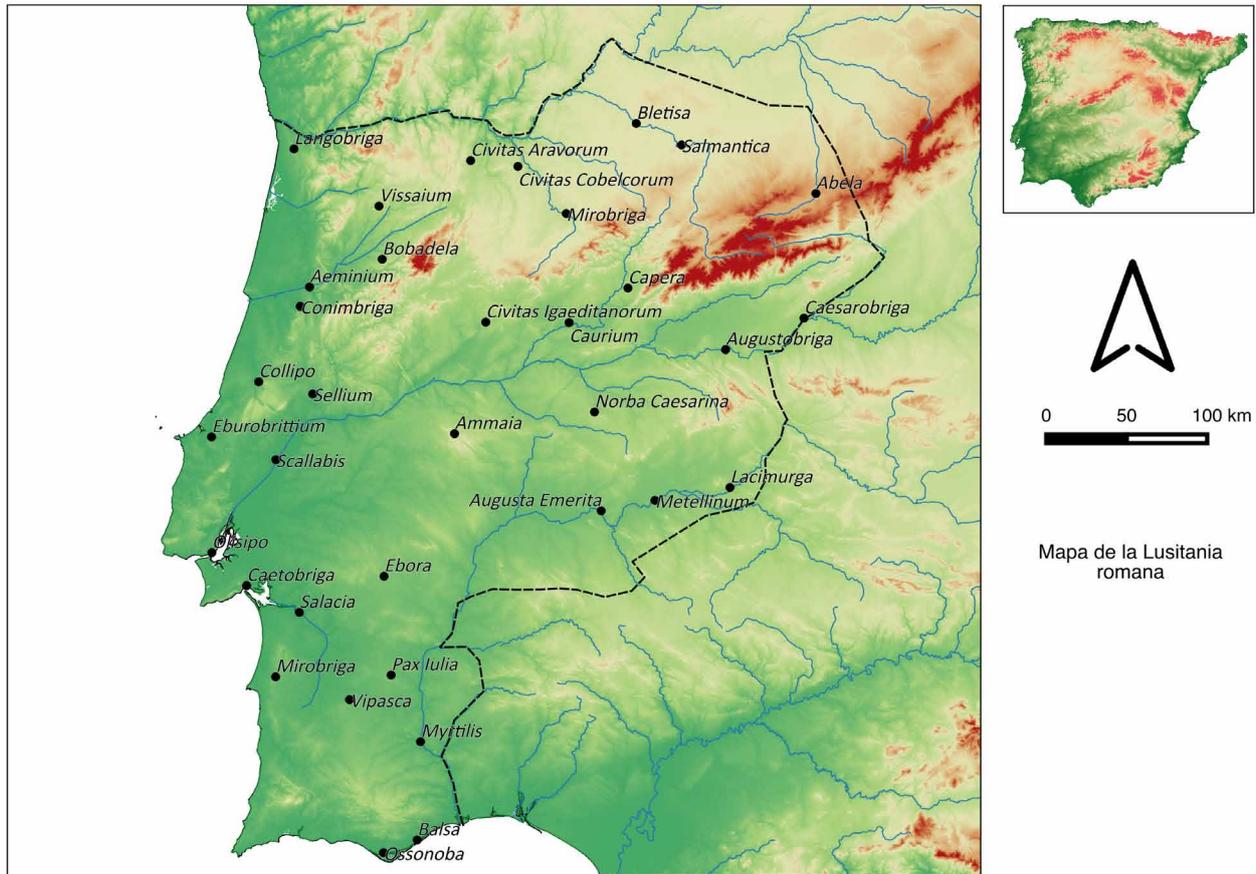


Fig. 2. Mapa de la Lusitania romana (Fuente: elaboración propia).

dos y con un alto interés turístico. Una situación debida a la aplicación de una nueva política de Turismo y Cultura aplicada en ambos territorios⁶, y, también, a la monumentalidad del registro arqueológico, circunstancia que facilita su musealización. Como ya señalamos en el apartado anterior, las pocas colonias romanas presentes en la provincia: *Augusta Emerita* (Mérida, España), *Metellinum* (Medellín, España), *Norba Caesarina* (Cáceres, España), *Pax Iulia* (Beja) y *Scallabis* (Santarem), se concentran al Sur del río Tajo. Además, en las fértiles llanuras agrícolas del río Guadiana se emplazan algunas de las *villae* más espectaculares de la Lusitania, al igual que a lo largo de la línea de costa del Algarve.

En el medio rural destacan las *villae* de Pisões, São Cucufate (Figura 3), Torre de Palma, Milreu

y Cerro da Vila⁷. La ocupación de Pisões se cifra entre los siglos I-IV, destacando la gran calidad de sus numerosos pavimentos musivos presentes en su rica zona residencial⁸. São Cucufate es, sin duda, uno de los yacimientos arqueológicos más importantes de Portugal. Su construcción se data en el siglo I aunque será en el siglo IV cuando su arquitectura se monumentalice, centuria en la que se transforma la zona residencial en un gran edificio de dos plantas con un mausoleo levantada a poca distancia. Posteriormente, en la Edad Media, se instaló aquí un monasterio bajo la advocación de São Cucufate que daría el topónimo al lugar⁹. Torre de Palma presenta una ocupación que abarca desde los siglos I al XIII. Entre las diferentes fases de ocupación cabe destacar la zona residencial tardorromana, con unos mosaicos de gran riqueza, y

la basílica paleocristiana, unas de las importantes del campo lusitano durante la Antigüedad Tardía¹⁰. En la región de Algarve destacan las *villae* romanas de Milreu (Figura 4) y Cerro da Vila¹¹. La primera, cuya cronología se extiende entre los siglos I y XVI de manera discontinua, destaca por su opulenta arquitectura residencial y un gran complejo cultural anexo. La segunda, cuya ocupación abarca los períodos romano e islámico, destaca por la conservación de las diferentes estructuras productivas documentadas, dedicadas a la manufactura de peces y a la fabricación de púrpura. Además, de por una importante arquitectura residencial y funeraria.

Las núcleos urbanos sureños de la antigua provincia de Lusitania destacan por su monumentalidad y su puesta en valor. El caso de la estación arqueológica de *Mirobriga* (Santiago do Cacém), temática sobre esta antigua ciudad de raíz céltica, enfatiza la exposición del templo dedicado a la diosa Venus y el Foro de la ciudad. Las termas urbanas sobresalen por su excepcional estado de conservación mientras que el circo, también bien preservado, es el único edificio de espectáculos de este tipo documentado hasta la fecha en Portugal¹². Este ejemplo es, indudablemente, un buen modelo de cómo establecer conexiones de beneficio entre patrimonio arqueológico y desarrollo local. Además, otras tres ciudades, con un importante legado romano, presentan un caso similar: Beja (*Pax Iulia*), Mértola (*Myrtilis*) y Évora (*Ebora*). La primera, colonia romana cuyo pasado ya se intuía monumental en el Museo de la Ciudad, comienza a descubrir un excepcional Foro cuyos restos serán puestos en valor en los próximos años¹³. La segunda, donde se desarrolla uno de los proyectos arqueológicos y de puesta en valor del patrimonio más emblemáticos de Portugal, contiene un gran número de restos arqueológicos tardoantigüos fundamentales para comprender las relaciones comerciales de este sector de Lusitania o la consolidación del Cristianismo durante este período¹⁴. Por último, Évora¹⁵, ha conseguido hacer del templo de su



Fig. 3. Vista de la zona residencial de la villa de São Cucufate (Fuente: autor).



Fig. 4. Vista de la zona residencial de la villa de Milreu (Fuente: autor).

antiguo Foro el emblema más reconocible de una ciudad monumental que alberga (Figura 5), también, un rico pasado medieval y moderno.

En el caso de Lisboa, la antigua *Olissipo*, los restos romanos se están convirtiendo en otro poderoso atractivo turístico de la ciudad. En la zona del tradicional barrio de la Baixa es posible visitar las galerías porticadas que unirían el puerto, recientemente puesto en valor con una exposición en el Museo Nacional de Arqueología de Portugal¹⁶, con la ciudad, localizada probablemente bajo el actual Castelo de São Jorge. Estas

galerías fueron descubiertas durante la remodelación de la zona tras el terremoto de 1755. En el Núcleo Arqueológico de la Rua dos Correeiros se documentaron estructuras relacionadas con la manufactura de pescado datadas entre los siglos I y V. Por último, en el barrio de Alfama, se localizan las ruinas del teatro, construido en la primera mitad del siglo I y con una capacidad de 5000 espectadores¹⁷ (Figura 6). Al Sur de Lisboa, en la desembocadura del río Sado, se localizan las ruinas romanas de Tróia, donde, además de un complejo termal, sobresalen los restos de abundantes *cetariae* dedicadas a la manufactura de la abundante pesca de la zona. En este caso cabe destacar la importancia que tuvo para la Historia de la Arqueología portuguesa, remon-tándose las primeras intervenciones de este tipo al siglo XVI. Cabe destacar que en este lugar se muestra como un ejemplo de integración entre respeto arqueológico y desarrollo turístico, al integrarse los restos de las *cetariae* como parte de los complejos hoteleros construidos en los últimos años en sus cercanías¹⁸.

En el territorio lusitano comprendido entre las cuencas de los ríos Guadiana y Duero, los restos romanos, aunque tal vez no tan numerosos y espectaculares como los referidos hasta ahora, presentan un importante grado de monumentalidad y de integración con la economía de la zona donde se localizan. Uno de los sitios más emblemáticos es la ciudad de *Ammaia* (São Salvador de Aramenha, Marvão) (Figura 7). Su conocimiento y puesta en valor debe mucho a la Fundação Cidade de Ammaia¹⁹, una de las principales responsables de que actualmente se pueda investigar y mostrar al público los restos de esta ciudad cuya ocupación se extendió entre los siglos I y V.

En la región de la Beira Interior se encuentra la actual aldea de Idanha-a-Velha, donde se localizan los restos de la ciudad de *Civitas Igaeditanorum*, conocida posteriormente como *Egitania*. A día de hoy, la mayor parte de los restos visibles



Fig. 5. Templo romano de Évora (Fuente: autor).



Fig. 6. Ruinas del teatro romano de Lisboa (Fuente: autor).



Fig. 7. Restos del sector Sur de la ciudad de Ammaia (Fuente: autor).



Fig. 8. Vista de la antigua ciudad de Conimbriga (Fuente: autor).

en Idanha-a-Velha son medievales. No obstante, los restos romanos, como el Foro, el puente o la colección epigráfica (unas de las más importantes de Portugal), nos hablan de un importante núcleo urbano incluido dentro del importante programa de Aldeias Históricas²⁰. Esta marca turística, que agrupa a diferentes núcleos de población del interior de Portugal con un importante pasado monumental, está definida hacia el objetivo de mejorar la vida local a través de la diversificación económica. Una empresa fundamentada en la puesta en valor de su Patrimonio Cultural, destinado a convertirse en un factor de atracción del Turismo, entendido como el factor clave para conseguir un desarrollo económico sostenible.

En el noreste de la antigua Lusitania se encuentran dos importantes núcleos urbanos romanos.

El primero, de nombre desconocido, se localiza bajo la actual localidad de Bobadela. Los restos conservados destacan por la presencia de un arco monumental y, sobre todo, por su anfiteatro. Este monumento estructura datada a finales del siglo I presenta un planta ovalada delimitada por un muro de 3 metros de altura. El graderío no se ha conservado, aunque, seguramente, estuvo realizado en madera²¹. El segundo es, probablemente, uno de los puntos neurálgicos de la exposición museística romana de Portugal: *Conimbriga* (Condeixa-a-Nova, Coimbra) (Figura 8). Esta núcleo es uno de los lugares lusitanos donde antes se implantó el poder de Roma, en relación con las campañas de Décimo Junio Bruto en el siglo II a.n.e. No obstante, los vestigios que pueden observarse actualmente se comprenden entre los siglos I y V, centuria,

esta última, en que la ciudad es abandonada. El complejo forense de época Flavia es uno de los grandes conjuntos arquitectónicos de la Península Ibérica. Un registro al que se suma una compleja y variada arquitectura doméstica y termal. El caso de *Conimbriga* es paradigmático ya que este proyecto de investigación, conservación y puesta en valor, ha conseguido convertirse en un referente nacional. Esta iniciativa ha conseguido un desarrollo económico innovador ya que su puesta en valor ha sido el punto de inicio de diferentes actividades empresariales ligadas a la conocimiento, la creatividad y la tecnología²².

3. CONSIDERACIONES FINALES

Las actuales propuestas de protección, conservación y puesta en valor del Patrimonio Cultural, coinciden en señalar que su preservación debe ir en consonancia con un modelo económico sostenible que vincule a la sociedad local con su legado histórico. En los ejemplos analizados puede apreciarse esta idea de manera global. No obstante, su aplicación, aunque positiva a nivel general, no alcanza siempre los objetivos marcados. En este sentido, cabría comparar los resultados obtenidos en lugares como *Conimbriga*, centro turístico de referencia a nivel nacional donde se mezcla turismo cultural y una oferta patrimonial acorde, con los problemas

que supone sacar réditos económicos en el área fronteriza hispanoportuguesa, donde la reciente implantación de planes turístico-patrimoniales necesita todavía de un mayor tiempo de consolidación. No obstante, cabe destacar que esta política ya se ha demostrado adecuada, como en el caso del programa Aldeias Históricas. Otros ejemplos salen de este esquema debido a la ingente llegada de turistas, caso de Lisboa²³, o a la presencia de un hotel de lujo, como en Tróia²⁴. En ambos casos, el patrimonio arqueológico romano aparece como un valor añadido a un destino turístico que permite mejorar la experiencia y valoración del turista.

La experiencia patrimonial portuguesa puede ser evaluada como positiva. Sin embargo, podrían reforzarse y ampliarse los objetivos conseguidos con el fin de unir los centros patrimoniales en una red articulada destinada a conectar en una escala macro el flujo turístico cultural. Una red que debería seguir las pautas del denominado Turismo Sostenible²⁵ con el fin de unir en una sola realidad económica y social el Patrimonio Cultural, entendido como un valor que reporta beneficios a las comunidades adyacentes. En este caso, tanto la investigación como la difusión social del patrimonio serán imprescindibles para garantizar las líneas de actuación y asegurar un consumo social responsable.

NOTAS

¹BLEWITT, John. *Understanding Sustainable Development*. Londres: Earthscan, 2008.

²WIJESURIYA, Gamini; THOMPSON, Jane y YOUNG, Christopher. *Gestión del Patrimonio cultural Mundial*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2014, págs. 20-24.

³[Fecha de acceso: 2 de noviembre de 2015]. Disponible en: <http://whc.unesco.org/en/statesparties/pt>.

⁴FABIÃO, Carlos. "Percurso da Arqueologia Clássica em Portugal: Da Sociedade Archeologica Lusitana (1849-1857) ao moderno Projecto de Conimbriga (1962-1979)". En: MORA, Gloria y DÍAZ-ANDREU, Margarita (Eds.). *La cristalización del pasado, Génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, págs. 105-123.

- ⁵FABIÃO, Carlos. "Lusitania en el contexto de la globalización romana". En: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María; CARVALHO, Antonio y FABIÃO, Carlos (Eds.). *Lusitania romana. Origen de dos pueblos*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2015, págs. 201-205.
- ⁶CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio. "Población y turismo en la EUROACE rayana". En: JACINTO, Rui (Coord.). *Espaços de Fronteira, Territórios de Esperança: Das Vulnerabilidades às dinâmicas de Desenvolvimento*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 2014, págs. 315-335.
- ⁷MARECO RASGADO, Patrícia Sofia. *Sítios arqueológicos de interpretação, em Portugal - Alentejo e Algarve*. Tesis de Maestrado. Universidade do Minho, 2007.
- ⁸Ibidem, págs. 119-128. SERRA, M. "Novos dados para o conhecimento da Villa romana de Pisões (Beja)". *Vipasca*, 2 (2008), págs. 503-507.
- ⁹Ibidem, págs. 128-137. ALARCÃO, Jorge; ETIENNE, Robert y MAYET, François. *Les villas de São Cucufate (Portugal)*. París: E. de Boccard, 1990.
- ¹⁰Ibidem, págs. 137-147. MALONEY, Stephanie y HALE, John. "The villa of Torre de Palma (Alto Alentejo)". *Journal of Roman Archaeology* (Portsmouth, Rhode Island), 9 (1996), págs. 275-294.
- ¹¹Ibidem, págs. 159-174. TEICHNER, Felix. "De lo romano a lo árabe. La etapa de transición del Sur de la provincia de Lusitania a al-Gharb al-Andalus. Nuevas investigaciones en los yacimientos de Milreu y Cerro da Vila". En: CHAVARRÍA, Alexandra; ARCE, Javier. y BROGILOLO, Gian. Pietro. (Eds.). *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, págs. 207-220.
- ¹²BARATA, María Filomena. "Caracterização Geral de Miróbriga". En: NOGALES BASARRATE, T. (Ed.). *Ciudad y Foro en Lusitania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2015, págs. 201-231.
- ¹³CONCEIÇÃO LOPES, María. "O recinto Forense de Pax Iulia (Beja)". En: NOGALES BASARRATE, T. (Ed.). *Ciudad y Foro en Lusitania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2015, págs. 189-201.
- ¹⁴[Fecha de acceso: 2 de noviembre de 2015]. Disponible en: <http://www.camertola.pt/cl%C3%A1udio-torres-patrim%C3%B3nio-e-desenvolvimento>.
- ¹⁵MARECO RASGADO, Patrícia Sofia. *Sítios arqueológicos de interpretação...* Op. cit., págs. 41-46.
- ¹⁶[Fecha de acceso: 30 de septiembre de 2015]. Disponible en: <https://documentariofundeadouroromano.wordpress.com/>.
- ¹⁷[Fecha de acceso: 2 de noviembre de 2015]. Disponible en: <http://www.lisboaromana.pt.vu/>.
- ¹⁸PINTO, InesVaz; MAGALHÃES, Antonio y BRUM, Patricia. "Ruínas romanas de Tróia: a valorização de um património singular". *Musa* (Setubal), 2 (2014), págs. 29-40.
- ¹⁹[Fecha de acceso: 30 de septiembre de 2015]. Disponible en: <https://fundacaoammaia.wordpress.com/>.
- ²⁰[Fecha de acceso: 30 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://www.aldeiahistoricasdeportugal.com/es/>.
- ²¹SIMOES FRADE, María Helena. "Os fora de Bobadela (Oliveira do Hospital) e da CivitasCobelcorum (Figueira de Castelo Rodrigo)". En: NOGALES BASARRATE, T. (Ed.). *Ciudad y Foro en Lusitania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 2015, págs. 47-68.
- ²²CORREIA, Virgílio Hipólito. "Conimbriga: oitenta anos de um projecto. Resultados e perspectivas num momento de charneira". *Almadan* (Almada), 16 (2008), págs. 71-81.
- ²³[Fecha de acceso: 30 de septiembre de 2015]. Disponible en: <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/teatro-romano-reabre-para-nos-dar-mais-um-pouco-da-historia-de-lisboa-1709657>.
- ²⁴Ibidem, págs. 37-40. PINTO, InesVaz; MAGALHÃES, Antonio y BRUM, Patricia. "Ruínas romanas de Tróia: a valorização de um património singular". *Musa* (Setubal), 2 (2014), págs. 29-40.
- ²⁵HUNTER, Colin. "Sustainable tourism as an adaptive paradigm". *Annals of Tourism Research* (Palma de Mallorca), 24, 4 (1997), págs. 850-867.

EL MUSEO-TERRITORIO ENTRE LA LEGISLACIÓN Y LA PARTICIPACIÓN. EL CASO DE ANDALUCÍA

THE MUSEUM-TERRITORY BETWEEN LEGISLATION AND PARTICIPATION. THE SITUATION IN ANDALUSIA

Resumen

Los museos arqueológicos han evolucionado y se han redefinido incluyendo en ellos el paisaje. De hecho ha pasado de ser un espacio que se protegía por lindar con el yacimiento arqueológico a adquirir una propia entidad. También se ha visto que es necesario potenciar participación social a través de la cual la comunidad contribuye al funcionamiento del museo. En Andalucía encontramos un amplio abanico de conceptos relacionados con el museo-territorio, con diferentes características en cuanto a protección, conservación y tutela del patrimonio.

Palabras Clave

Andalucía, Museo, Paisaje Cultural, Participación comunitaria.

Lara Delgado Anés
y José María Martín Civantos

Universidad de Granada
Departamento de Historia Medieval
y Ciencias y Técnicas Historiográficas

Lara Delgado Anés es doctoranda en Historia sobre "Gestión, comunicación y participación social en los Paisajes Culturales de Andalucía" por la Universidad de Granada. Máster en Historia del Arte: Conocimiento y tutela del Patrimonio Histórico por la Universidad de Granada (2011). Licenciada en Historia por la Universidad de Málaga (2010). Actualmente coordinadora de difusión del proyecto FP7 "MEDiterranean MOuntainous LANdscapes: a historical approach to cultural landscapes based on traditional agrosystems" (MEMOLA).

Abstract

The archaeological museums have evolved and redefined themselves including the Cultural Landscapes inside them. In fact, landscape has passed to be a protected area close to the archaeological site to have its own entity. It has been also necessary to promote social participation so that the community can contribute to the museum work. In Ansalusia we find many kinds of concepts related to the museum-territory, with different characteristics because of their heritage protection, conservation or guardianship.

Key Words

Andalusia, Community participation, Cultural Landscapes, Museum.

José María Martín Civantos es profesor de Historia y Arqueología Medieval en la Universidad de Granada. Especializado en Arqueología Islámica y Arqueología del Paisaje, ha sido IP de más de una treintena de proyectos y contratos de investigación y otras tantas actividades arqueológicas en varios países del Mediterráneo, intentando trabajar siempre desde una perspectiva interdisciplinar. Cuenta con más de setenta publicaciones en revistas, libros y actas de congresos y reuniones científicas. Es coordinador del proyecto europeo MEMOLA.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23-VI-2016
Fecha de revisión: 22-X-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

EL MUSEO-TERRITORIO ENTRE LA LEGISLACIÓN Y LA PARTICIPACIÓN. EL CASO DE ANDALUCÍA

1. ANTECEDENTES: LOS MUSEOS AL AIRE LIBRE

A partir de los años 50 del siglo XIX se produce un aumento de la intervención por parte del Estado en la museología. Será entonces cuando el concepto de museo de titularidad pública penetre con fuerza². A escala internacional también se observa la creación de espacios expositivos que no seguían los planteamientos tradicionales, como son los denominados *open air museum*. El objetivo de los museos al aire libre era conservar la identidad cultural de unos pueblos que estaban gravemente amenazados debido al desarrollo de la industrialización y el urbanismo. Este cambio conceptual en la museología se asocia al arqueólogo sueco Artur Hazelius, el cual fundó en Escandinavia en el año 1873 el primer museo de etnografía. Esto supuso el punto de partida del *Nordiska Museet*, inaugurado en 1880 y que contaría once años después con una sección al aire libre que recibió el nombre de Skansen. A partir de ahí estos museos, también conocidos como *folkmuseum*, se fueron desarrollando con un fuerte contenido etnográfico. En ellos se presentaba la vida rural a través de sus patrimonios intangibles, tangibles, arqui-

tectónico, cultural, etc. En estas mismas fechas se ponen en marcha medidas de protección y de apertura al público de los parques naturales en Estados Unidos³. Nacen así los *park museums* (museos parque), aunque no comenzaron a ejecutarse hasta 1924⁴. De manera paralela fueron surgiendo los *trailside museums* (centros de interpretación de los parques naturales con fines educativos), *outdoors historical museums* (casas históricas aisladas) y las aldea-museo⁵.

De manera paralela a este fenómeno encontramos otros ejemplos que no corresponden a los *folkmuseum*, pero son al aire libre. Se les denomina museos arqueológicos de sitio y surgen también como fruto del desarrollo de la propia Arqueología. Este es el caso, en 1776, de Jaegerspris en Dinamarca; en 1897 el campamento romano de Saalburg en Alemania o, desde 1860, Pompeya y Herculano en Italia⁶.

En España, y más concretamente en Andalucía, se inauguró a finales del siglo XIX *la necrópolis de Carmona* en Sevilla, que se convirtió así en uno de los primeros yacimientos visitables al aire libre. George E. Bonsor llevó a cabo diferentes actuaciones para acondicionar este espacio

como museo al aire libre. La construcción del edificio del museo se inició en 1887. La necrópolis durante estos años pertenecía a una empresa particular y no será hasta 1930 cuando pase a ser gestionado por el Estado y en 1984 a la Junta de Andalucía⁷.

2. HACIA LOS MUSEOS-TERRITORIO

Los museos al aire libre supusieron una “desarquitecturización” del concepto de museo, ya que salían del contenedor expositivo tradicional. Al prescindir del edificio tradicional, se trascienden los límites del concepto museo-colección encerrado⁸. Los museos *in situ* se generalizaron a partir de 1949, cuando la UNESCO publicó un informe sobre la naturaleza y la necesidad de crear los llamados *museums of the monument*⁹. El ICOM los definió en 1982 como museos concebidos y organizados para proteger un patrimonio natural o cultural, mobiliario o inmobiliario, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto¹⁰. Estos planteamientos establecieron las bases de lo que posteriormente dará lugar al desarrollo de la musealización del territorio. Estos antecedentes son fundamentales para entender cómo en el siglo XX se va produciendo una ruptura con los museos tradicionales y la aparición de la musealización relacionada con el territorio¹¹. De hecho, en los últimos años se han desarrollado planes y políticas de planificación territorial dirigidas a promover alternativas para el desarrollo sostenible del territorio rural y la conservación del patrimonio *in situ*. Ha pasado de ser un espacio que se protegía por lindar con el yacimiento arqueológico, a adquirir una propia realidad como objeto de estudio y de musealización. Dentro de la figura museo-territorio en Andalucía encontramos los siguientes casos:

2.1. Ecomuseo

G.H. Rivière¹², impulsor de la nueva museología francesa, creará los principios del ecomuseo

entre 1947 y 1967. Su principal característica suponía presentar las relaciones entre el hombre y su medio natural en el tiempo y en el espacio desde una aproximación interdisciplinar¹³. En este tipo de museo no se debe hablar de una relación edificio-colección-público sino de territorio-patrimonio-comunidad¹⁴.

Para Andalucía cabe mencionar solamente el *Ecomuseo del río Caicena* en Almedinilla (Córdoba). En 1992 la asociación de Amigos de Waska impulsó la creación de un museo municipal. Realizaron campañas de concienciación, extendiendo su acción más allá del patrimonio arqueológico e incluyendo el etnológico-inmaterial y natural¹⁵. Tomando el río como hilo conductor del discurso, se situaron una serie de núcleos museísticos por el término municipal que explicaran el territorio y dinamizaran la población¹⁶.

2.2. La musealización del patrimonio industrial

Este concepto nació en el Reino Unido en la década de los años 50, ligado a la recuperación de la arquitectura y elementos vinculados a las actividades industriales. Se pasa de la exhibición de maquinarias aisladas en un museo en el siglo XIX, a la de elementos situados en el territorio además de los propios paisajes, como las cuencas mineras¹⁷. En el territorio andaluz destacamos cuatro ejemplos dedicados a la minería:

a) *Las Minas de Riotinto (Huelva)*

En 1973 la empresa de Explosivos de Río Tinto S.A creó el museo Ferroviario en una de las salas del Depósito de Locomotoras, donde se conservaron algunos elementos del parque móvil y distintos elementos auxiliares ferroviarios. Catorce años después se inician los trabajos de recuperación y difusión del ferrocarril minero¹⁸.

b) Las minas de Villanueva del Río y Minas (Sevilla)

La recuperación de este legado industrial nace con la intencionalidad de reactivar económicamente y socialmente esta zona. En 1988 fue declarado Conjunto Histórico por la Dirección General de Bienes Culturales y en el 2002 Bien de Interés Cultural. En defensa de estos elementos patrimoniales surgen los dos primeros ejemplos de asociacionismo, Munigua y Hueznar¹⁹.

c) Las minas de Linares-La Carolina (Jaén)

A través del colectivo Arrayanes se desarrolla una interesante apuesta por el patrimonio

minero como elemento interpretativo de la sociedad y el espacio. La labor de esta asociación se ha centrado en usar el análisis del paisaje minero como un gran recurso para el conocimiento y revitalización de la dinámica social en la localidad. En el 2003 se incluyó este parque minero en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía²⁰.

d) Parque Geominero del Cerro del Toro (Motril, Granada)

Se concibe como un parque periurbano por iniciativa municipal. El proyecto se desarrolló entre 2009 y 2011, pero en 2012, poco después de su inauguración, cerró sus puertas debido



Fig. 1. Vista general Parque Geominero del Cerro del Toro. José M.ª Martín Civantos. 2013.

a problemas de gestión y de seguridad. En la actualidad se están acometiendo obras para su reapertura en 2016.

2.3. Parque Cultural

El concepto parque se define como una organización de interés público con vocación científica y cultural responsable de un territorio controlado y delimitado. El parque cultural con respecto al natural implica la aportación del ser humano a lo largo del tiempo²¹, es decir, busca valorizar el paisaje humanizado. Lo que se intentan alcanzar son fórmulas de participación activa de la población y planificación del patrimonio cultural a través de la conservación y dinami-

zación del patrimonio integrado en el paisaje que le rodea²².

En Andalucía existe un único caso denominado *Parque Cultural de Cesna* (Algarinejo, Granada). Sin embargo, aunque recibe este nombre, no está reconocido oficialmente²⁴. No encontramos, pues, espacios protegidos bajo esta figura, pero si existe un órgano de gestión de este tipo de parques de acuerdo al artículo 82 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. En ella se establece la normativa de creación, abriendo la posibilidad de que sean espacios gestionados por una fundación, organismo autónomo, una oficina técnica o una “entidad instrumental” dispuesta en



Fig. 2. Vista general Parque Cultural de Cesna. Nuria Cabello Adamuz (Ayuntamiento de Algarinejo). 2015.

la Ley 9/2007, de 22 de octubre, de la Administración de la Junta de Andalucía²³.

2.4. Parques arqueológicos

La presentación del patrimonio arqueológico *in situ* a través de la musealización de yacimientos arqueológicos es una recomendación contenida en diversos documentos internacionales como la *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico* (ICOMOS, 1990) y el *Convenio Europeo para la protección del Patrimonio Arqueológico* aprobado en La Valette en 1992²⁵. Pero como señala A. Breznik, el concepto de Parque Arqueológico como tal no figura en estos documentos y se encuentra únicamente en la bibliografía científica²⁶.

En 1984 Andalucía recibió del Estado la propiedad y competencias de un grupo de yacimientos arqueológicos que pertenecían al Ministerio de Cultura. I. Rodríguez Temiño apunta que la preocupación de esos momentos de la Consejería de Cultura era controlar y coordinar las actuaciones. Por dicha razón se crea la figura de los Conjuntos Arqueológicos, presente ya en el Decreto 1.345/1970 de creación del Patronato de Itálica. Los instrumentos para su definición fueron tres: el I Plan General de Bienes Culturales de 1989, los decretos de creación de los conjuntos correspondientes y la Ley 1/1991 de Patrimonio Histórico de Andalucía. Quedan así definidos como “zonas arqueológicas que por su especiales características y potencialidad arqueológica, consideración monumental e interés investigador suficientemente acreditado por especialistas, recibe el establecimiento de una unidad administrativa de gestión sobre la misma”²⁷.

La ley de Patrimonio Histórico de Andalucía supuso un cambio en el panorama institucional de los yacimientos visitables. Por un lado seguían dependiendo de los organismos gestores de los museos, pero por otro reclama-

ban ciertas diferencias a raíz de la difusión del concepto parque arqueológico. Así pues, la ley andaluza cubría el espacio que dejaba la Ley de Patrimonio Histórico Español sobre museos e instituciones del patrimonio histórico en el capítulo III del Título IX sobre Conjuntos históricos²⁸. Dentro del territorio andaluz contamos con los siguientes: *Madinat al-Zahra (Córdoba)*²⁹, *Itálica (Santiponce, Sevilla)*³⁰, *Baelo Claudia (Cádiz)*³¹, *Carmona (Sevilla)*³², *Dólmenes de Antequera (Málaga)*³³ y *Cástulo (Jaén)*³⁴.



Fig. 3. Vista general del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia. Víctor García González. 2015.

2.5. Parque Cultural temático

Al mismo tiempo que se desarrollan los museos de sitio nacen los parques culturales temáticos. El objetivo era difundir la ciencia y la cultura entre el público asistente. Este tipo de parques se desarrollaron principalmente en Inglaterra y Francia³⁵.

En Andalucía encontramos un único *parque cultural temático en Gorafe* (Granada). Se constituyó en 1999 y se trata de un parque integral sobre el megalitismo³⁶. Aunque la intervención nació del lado de la administración, se intentó implicar a la población llevando a cabo labores



Fig. 4. Vista general del parque temático de Gorafe. Benjamin Gadreau. 2015.

de comunicación para informar a los habitantes y acondicionar el espacio para su visita³⁷.

3. HACIA LOS MUSEOS COMUNITARIOS

Durante el siglo xx la musealización de los yacimientos arqueológicos *in situ* se ha extendido bajo diferentes planteamientos, respaldada por numerosos documentos internacionales como la *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico*³⁸ y el *Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico*³⁹. Desde hace una década se ha hecho patente en España la importancia del medio natural asociado a estos yacimientos a través de planes para su conservación y el de su entorno paisajístico. El siguiente paso en estos espacios musealizados es potenciar la investigación participativa a través de la cual la comunidad toma decisiones y

contribuye al funcionamiento y desarrollo del museo⁴⁰.

Ya desde los años 70 se produjo el afianzamiento de algunas experiencias que, con el tiempo, habían de convertirse en referentes emblemáticos: Fier Monde en Canada⁴¹, museos de barrio Estados Unidos⁴², museos comunitarios en Méjico⁴³, etc. Paralelamente se luchaba por el reconocimiento de vías alternativas como la Declaración de Québec (1984), la creación del MINOM (Lisboa 1985), propuestas al ICOM para que el movimiento fuera admitido como comité internacional⁴⁴.

El nacimiento de este tipo de centros expositivos está relacionado con las políticas de descentralización administrativa y territorial, que promovían una nueva ordenación del territorio

para evitar el éxodo rural mediante el impulso del turismo rural⁴⁵. Poco a poco se fueron extendiendo a nivel internacional los planteamientos del ecomuseo francés, hasta dar lugar a los museos comunitarios. Este tipo de centros son sostenidos por y para una comunidad local⁴⁶. Son espacios donde la población local realiza acciones de adquisición, conservación, exposición y difusión de su patrimonio cultural y natural. El objetivo es conservar y comunicar el patrimonio que los identifica y caracteriza⁴⁷.

En Andalucía son muy escasos los proyectos de desarrollo territoriales que partan del patrimonio histórico-natural y se construyan como motores de participación ciudadana⁴⁸. Sin duda cabe destacar el ecomuseo de Almedinilla en Córdoba, Las minas de Villanueva del Río y Minas en Sevilla, las minas de Linares-La Carolina en Jaén y el parque de Miraflores en Sevilla. Este último caso surge en 1982 en el barrio de la Macarena de Sevilla. Dada la situación en la que se encontraba, se plantea la necesidad de crear un parque incentivando la participación de los vecinos en el proyecto. En 1983 nace la Asociación Comité Pro-Parque Educativo Miraflores. Este parque cuenta con una gran riqueza histórica, arqueológica y cultural, donde la Asociación está desarrollando un programa educativo, formativo y de ocio con la participación de los vecinos⁴⁹.

4. CONCLUSIONES

Como vemos, en Andalucía existe un amplio abanico de fórmulas o tipos de musealización desde el parque cultural temático, al parque o conjunto arqueológico, pasando por el parque cultural, el ecomuseo o los parques geomineros. Todos ellos hacen referencia al paisaje cultural o a una idea del museo integrado en el territorio, pero responden teóricamente a definiciones distintas y a tradiciones y conceptos diferentes que proceden de contextos diversos y que se

han desarrollado en algunos casos en periodos distintos.

A estos tipos habría que sumarle los enclaves arqueológicos, que en ocasiones podrían asimilarse también a esta idea de contextualización territorial. Este sería el caso, sin duda, de Los Millares en Almería o de Munigua en Sevilla. Igual podría decirse de conjuntos monumentales como el de La Alhambra y el Generalife, que integra un importante territorio alrededor y cuyas funciones y competencias han ido creciendo conforme se ha ido comprendiendo la importancia de este contexto para la propia Alhambra. Por último, también podría incluirse dentro de esta problemática figuras de protección como los paisajes culturales declarados Bien de Interés Cultural (BIC), como los del Barranco de Poqueira y la Taha en La Alpujarra granadina.

Cabría preguntarse qué significado tiene esa evolución y la complejidad de figuras de tipo administrativo y de gestión. ¿Es positivo que haya tantas? ¿Por qué algunas no se han desarrollado? ¿Hay suficientes parques y espacios culturales con un carácter museístico y/o de protección? Sin duda esta complejidad responde también a un proceso evolutivo al que no ha estado ajeno la administración andaluza, pero resulta llamativa la variedad o incluso el desarrollo normativo de alguno como los parques culturales, que luego no se han visto reflejado en una política efectiva de creación y promoción. En un cierto momento podría haber respondido a alguna preocupación teórica (o alguna moda), que posteriormente no ha encontrado el contexto adecuado para su desarrollo o no ha sido integrado dentro de las estrategias o las políticas autonómicas.

Podemos, sin embargo, extraer una lectura doblemente positiva de esta complejidad y aparente desorden: Por un lado, la creciente

necesidad de integrar los bienes culturales no solo en un contexto territorial, sino también en el medio ambiente y, por otro, aunque más difuminado y débil, la demanda de una mayor participación e implicación desde el punto de vista ciudadano, no solo como meros visitantes o consumidores de cultura y patrimonio, sino como agentes activos e incluso protagonistas.

La primera está relacionada con la propia idea de paisaje cultural que se ha ido desarrollando a lo largo de las últimas décadas y que ha encontrado su reflejo en convenios internacionales tanto en la UNESCO⁵⁰ como en el marco europeo⁵¹. Esto genera en ocasiones un problema de relación-gestión con los espacios naturales protegidos, concebidos tradicionalmente como lugares donde la acción antrópica no ha desempeñado un papel importante y en el que prevalecen principalmente los valores ambientales. La idea del museo-territorio está directamente imbricada con la necesidad de concebir nuestros paisajes como el resultado de un proceso coevolutivo⁵², dentro del cual los yacimientos-asentamientos se convierten en hitos con una importante significación histórica, pero que carecen cada vez más de sentido si no se entienden en su contexto.

La segunda cuestión en cambio resulta más complicada y, sobre todo, está menos generalizada. En 1984 la declaración de Oaxtepec⁵³ (México) hizo hincapié en la necesidad de la relación territorio-patrimonio-comunidad, indispensable para una correcta interpretación, con objeto de impulsar la participación de la comunidad. Esta nueva terminología inquiriere la liquidación de las barreras y las distancias entre el contenido y el público. Esta teoría enuncia a los profesionales que hay que observar el concepto de Patrimonio con un sentido más global y que la exposición no debe ser el fin, sino el medio que proporcione a los ciudadanos el acceso y el conocimiento de su cultura⁵⁴.

Teóricamente la forma de concebir nuevos proyectos ha cambiado en la actualidad. No deberían de realizarse desde una perspectiva elitista y ajena a la sociedad, pero eso no significa que realmente se esté cumpliendo con las propuestas teóricas en cuanto a la participación de las comunidades locales, ya que la mayoría de los proyectos se siguen concibiendo de arriba a abajo⁵⁵. Existen diferentes planteamientos sobre la participación social desde el ámbito de los museos: Desde formas más o menos abstractas de democratización de los espacios culturales o la concepción del museo como difusor de valores o promotor social, hasta experiencias concretas de organización desde abajo. Por otro lado, la participación en el ámbito patrimonial puede ser de gestión colectiva o de construcción colectiva de la idea misma de patrimonio⁵⁶.

En Andalucía ha habido sin duda un gran avance en la museología local. Hay un total de 164 centros inscritos en el Registro Andaluz de Museos⁵⁷. Muchos de los museos municipales han nacido por el impulso de asociaciones vecinales, culturales y el apoyo de los ayuntamientos. Pero I. Muñiz Jaen⁵⁸ afirma que más de la mitad de los museos municipales no cuentan con personal dedicado a desarrollar todas las facetas museológicas. No debemos olvidar que la Nueva Museología apoya la museología local, pero superando los planteamientos del coleccionismo-conservacionismo y haciendo énfasis en la visión didáctica, la interrelación del patrimonio, rentabilidad social, etc. Además muchos de estos espacios no se han planteado desde la perspectiva del territorio.

Respecto a las diferentes figuras de museo-territorio, encontramos pocos casos en los que se involucre a la población local en las tareas que se realizan dentro de estos espacios y que se sientan parte del proyecto. Ejemplos de ello tenemos el Conjunto Arqueológico de Carmona y el de Cástulo. En este último caso, la población



Fig. 5. Participación de voluntarios en la labores de cribado en el Conjunto Arqueológico de Cástulo. Proyecto Forvm MMX. 2015.

civil colabora incluso en tareas de excavación arqueológica como el cribado y la limpieza y clasificación del material cerámico.

De nuevo cabría preguntarse si estas figuras que hemos descrito responden a las nuevas necesidades de participación-democratización que demanda parte de la ciudadanía y de la propia

academia. En algunos de estos espacios probablemente sigue pesando una idea más clásica y unidireccional en la comunicación. ¿Son estas figuras lo suficientemente flexibles como para permitir abrirse a la participación? ¿Tiene la administración capacidad para gestionar esa participación? ¿Hay voluntad para gestionarlos de esa forma? Es más, ¿hay realmente una demanda social amplia en todos los casos?

A nuestro juicio, el camino emprendido hacia modelos más abiertos, participativos e inclusivos, no solo desde el punto de vista territorial-ambiental, sino también desde una perspectiva comunitaria-ciudadana, abren nuevas posibilidades para la protección, conservación y gestión de los bienes culturales, que deberán ser entendidos cada vez más en su complejidad y no como elementos aislados. Estas nuevas posibilidades deberían poder generar no solo una mayor demanda social, sino también un enriquecimiento y desarrollo cultural para el que nuestro patrimonio debe de servir.

39

NOTAS

¹La investigación que ha dado lugar a estos resultados ha recibido financiación del Séptimo Programa Marco de la Unión Europea (FP7/20014-2017) en virtud del acuerdo de subvención nº613265. Proyecto MEMOLA: "MEditerranean MOuntainous LANDscapes: a historical approach to cultural landscapes based on traditional agrosystems". www.memolaproject.eu.

²LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón. "El desarrollo de los museos arqueológicos en Andalucía durante el siglo XIX". En: BELÉN DEAMOS, María y BELTRÁN FORTES, José (coord.). *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX. I Reunión andaluza de historiografía arqueológica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pág. 157.

³LAYUNO ROSAS, María Ángeles. "El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial." *Oppidum* (Segovia) 3 (2007), págs. 136-164.

⁴MCCLELLAND, Linda Flint. *Building the national parks: historic landscape design and construction*. Baltimore: JHU Press, 1993, pág. 271.

⁵GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. "Narrar dentro, narrar fuera del museo." En: IGLESIAS GIL, José Manuel (coord.) *Actas de Los XIV cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*. Reinosa: Universidad de Cantabria, 2003, págs. 36-37.

⁶RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio. "Repensar el concepto de conjunto arqueológico en Andalucía. A propósito del Plan Director del Conjunto Arqueológico de Carmona". En: *V Congreso internacional musealización de yacimientos arqueológicos. Arqueología, discurso histórico y trayectorias locales*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 2010, págs. 304-306.

⁷Ibidem, págs. 307-308.

⁸DECARLI, Georgina. "Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y modelos". *ABRA* (Costa Rica), 24, 33 (2004), pág. 63.

⁹UNESCO. 3 de octubre 1950. The museums and monuments division of UNESCO. (Paris). [Fecha de acceso: febrero de 2016]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001482/148223eb.pdf>.

¹⁰HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Los museos arqueológicos y su museografía. Gijón: Trea, pág. 271.

¹¹BELLIDO GANT, María Luisa. "La musealización del territorio: posibilidades para la protección y aprovechamiento productivo del patrimonio." En: CASTILLO RUIZ, José; CEJUDO GARCÍA, Eugenio y ORTEGA SANTOS, Antonio (Coord.). *Patrimonio histórico y desarrollo territorial*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009, págs. 268-269.

¹²RIVIÈRE, George Henri. *La museología*. Vol. 30. Ediciones Akal, 1993.

¹³LAYUNO ROSAS, María Ángeles. "El museo más allá de sus límites..." Op. cit., pág. 137.

¹⁴BELLIDO GANT, María Luisa. "La Musealización del territorio..." Op. cit., pág. 270.

¹⁵MUÑIZ JAÉN, Ignacio. "¿La creación de un museo comunitario?: El ecomuseo del Río Caicena". En: *Actas de los XX Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa: Servicio de publicaciones, 2010, págs. 353-368.

¹⁶MUÑIZ JAÉN, Ignacio. "El ecomuseo del Río Caicena en Almedilla (Córdoba)". *PH: boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 42 (2003), págs. 101-102.

¹⁷SANTACREU SOLER, José Miguel. "Una visión global de la arqueología industrial en Europa: casos concretos en regiones concretas". *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales* (Gijón), 1 (1992), págs. 13-28.

¹⁸DELGADO DOMÍNGUEZ, Aquilino; CAMPOS TORRADO, Ángel; FIÑANA LÓPEZ, Francisco. "La recuperación del patrimonio ferroviario llevada a cabo por Fundación Río Tinto: Cuenca Minera de Riotinto (Huelva)". *De Re Metallica* (Vigo), 8 (2007), págs. 21-26.

¹⁹HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Macarena; RUIZ BALLESTEROS, Esteban. "El patrimonio como proceso social. Intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía". En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (Ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, págs. 129-148.

²⁰HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Macarena; RUIZ BALLESTEROS, Esteban. "Apropiación patrimonial en contextos mineros de Andalucía". *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Madrid), 60, no. 2 (2005), págs. 107-109.

²¹RUBIO TERRADO, Pascual. "Desarrollo Local y Patrimonio Cultural. El Parque Cultural de Albarracín". *Geographicalia* (Zaragoza) 53 (2008), págs. 21-48.

²²ABRIL AZNAR, Jorge. "Parques culturales. Los museos del territorio y los territorio-museo. El Parque cultural del Maestrazgo". *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía* (Sevilla) 8 (2007), págs. 55-56.

²³Ley 9/2007, de 22 de octubre, de la Administración de la Junta de Andalucía. BOJA nº 215 de 31 de octubre de 2007.

²⁴Véase: Parque Cultural Cesna. [Fecha de acceso: mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.andalucia.org/es/turismo-cultural/visitas/granada/otras-visitas/parque-cultural-cesna/>.

²⁵LAYUNO ROSAS, María Ángeles. "El museo más allá de sus límites..." Op. cit., pág. 156.

²⁶BREZNIK, Andreja. *Management of Archaeological Park*. Ljubljana: National Museum of Slovenia, 2014, pág. 5.

²⁷RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio. "Repensar el concepto de Conjunto Arqueológico en Andalucía..." Op. cit., pág. 312.

²⁸RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio. *Investigar, conservar, difundir. El proyecto Guirnaldas en el Conjunto Arqueológico de Carmona*. Sevilla: Secretaria de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, págs. 19-20.

²⁹Véase: Decreto 127/1989, de 6 de junio, por el que se crea el Conjunto Arqueológico de Madinat Al-Zahra como unidad administrativa (BOJA nº 57, de 15-7-89). Este Decreto ha sido derogado por el Decreto 293/1997, de 23 de diciembre, por el que se regula la organización y funcionamiento del referido Conjunto Arqueológico.

VALLEJO TRIANO, Antonio. *Madinat Al-Zahra 1985-2000: 15 Años de recuperación*. Sevilla : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000.

Conjunto Arqueológico Madinat Al-Zahra. [Fecha de acceso: mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/CAMA/>.

³⁰Véase: Decreto 127/1989, de 6 de junio, por el que se crea el Conjunto Arqueológico de Itálica como unidad administrativa (BOJA nº 57, de 15-7-89).

RODRIGUEZ HIDALGO, José Manuel. "Itálica: Realidad arqueológica para el proyecto arquitectónico". En TEJERO CABRERA (ed.) *Itálica: tiempo y paisaje*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013.

Conjunto Arqueológico de Itálica. [Fecha de acceso: mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/CAI/?lng=en>.

³¹Véase: Decreto 127/1989, de 6 de junio, por el que se crea el Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia como unidad administrativa (BOJA nº 57, de 15-7-89). "Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia." Cádiz : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1990.

Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia. [Fecha de acceso: mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/CABC/>.

³²Véase Decreto 146/1992, de 4 de agosto, por el que se crea y regula el Conjunto Arqueológico de Carmona. (BOJA nº 116 de 12-11-1992). Conjunto Arqueológico de Carmona. [Fecha de acceso: septiembre de 2015]. Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/CAC/>.

³³Véase: Decreto 280/2010, de 27 de Abril, por el que se crea el Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera como servicio administrativo con gestión diferenciada. BOJA. Vol. 92, 2010.

CABALLERO SÁNCHEZ, Juan Vicente; DURÁN SALADO, Isabel; GARCÍA VÁZQUEZ, Irena; LÓPEZ MARTÍN, Esther. *El Paisaje en el Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera*. Sevilla : Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura, 2011. Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera. [Fecha de acceso: mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/CADA/>.

34 Decreto 261/2001, de 26 de Julio, por el que se crea el Conjunto Arqueológico de Cástulo, en Linares (Jaén). BOJA. Vol. 155, 2011. Conjunto Arqueológico de Cástulo. [Fecha de acceso: mayo de 2016]. Disponible en: http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/CACS/index.jsp?redirect=S2_1.jsp.

³⁵Hernández Hernández, Francisca. "La museología ante los retos del siglo XXI." *E-Rph*, 2007, pág. 8.

³⁶GÓNGORA Y MARTÍNEZ, Manuel. *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*. Ed. Facsím. Granada, 1869.

³⁷CASTELLANO GÁMEZ, Miguel; FRESNEDA PADILLA, Eduardo; LÓPEZ LÓPEZ, Manuel; PEÑA ROGRÍGUEZ, José Manuel; BUENDÍA MORENO, Antonio F. "La promoción social del patrimonio histórico: el Parque Temático Integral sobre el Megalitismo en Gorafe." *Bibataubín. Revista de patrimonio cultural e investigación* (Granada), 1999, págs. 29-40.

³⁸ICOMOS. *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico*, 1990.

³⁹Instrumento de ratificación del Convenio Europeo para la protección del patrimonio arqueológico (revisado), hecho en La Valeta el 16 de enero de 1992. BOE, no. 173 (2011).

⁴⁰LAYUNO ROSAS, María Ángeles. "El museo más allá de sus límites...". Op. cit., págs. 156-164.

⁴¹Véase: Ècomusèe du fier monde. [Fecha de acceso: abril de 2016]. Disponible en: <http://ecomusee.qc.ca/en/http://ecomusee.qc.ca/en/>.

⁴²Véase: El museo del Barrio. [Fecha de acceso: abril de 2016]. Disponible en: <http://www.elmuseo.org>.

⁴³Véase: Red de museos comunitarios de América. [Fecha de acceso: abril de 2016]. Disponible en: <http://www.museoscomunitarios.org>.

⁴⁴DÍAZ BALERDI, Iñaki. “Nuevos museos: Nuevas (viejas) museologías.” En: IGLESIAS GIL, José Manuel (ed). *Actas de los XX cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*. Santander: Servicio de Publicaciones, 2010, pág. 374.

⁴⁵LAYUNO ROSAS, María Ángeles. “El museo más allá de sus límites...”. Op. cit., págs.135-137.

⁴⁶BELLIDO GANT, María Luisa. “La Musealización del territorio...”. Op. cit., pág. 271.

⁴⁷DECARLI, Georgina. “Vigencia de la nueva museología en América Latina...”. Op. cit., pág. 63.

⁴⁸MUÑIZ JAÉN, Ignacio. “El ecomuseo del Río Caicena (Almedinilla-Córdoba): un proyecto de desarrollo rural desde el patrimonio histórico-natural, ¿y la participación ciudadana?”. En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (Ed.) *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, págs.104-105.

⁴⁹ARNESIO LARA MONTERO, Daniel. “El patrimonio cultural; espacio de encuentro”. En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (Ed.) *Participación ciudadana, Patrimonio Cultural y Museos: entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, págs. 179-187.

⁵⁰Convención para la protección del Patrimonio Mundial Natural y Cultural de la UNESCO (1972). [Fecha de acceso: abril de 2016]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

⁵¹Convenio Europeo del Paisaje. Consejo de Europa (Florenca), (2000). [Fecha de acceso: abril de 2016]. Disponible en: http://www.magrama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm11-24940.pdf.

⁵²TELLO, Enric. “La formación histórica de los paisajes agrarios mediterráneos: una aproximación coevolutiva”, *Historia Agraria* 19, 1999, págs. 195-212; MARTÍN CIVANTOS, José M^a. “Il territorio stratificato: proposte dall’Archeologia del Paesaggio”, en Francovich, Riccardo y Valenti, Marco (eds.). *IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Florenca, 2007, págs. 3-8; MARTÍN CIVANTOS, José M^a. “Arqueología medieval y recursos naturales: notas para la Arqueología del Paisaje”, en MARTÍN CIVANTOS, José M^a (ed.) *Arqueología Medieval y Medio Ambiente*, Granada, 2008, págs. 17-40.

⁵³Véase: Declaratoria de Oaxtepec (1984). [Fecha de acceso: febrero de 2016]. Disponible en: <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-oaxtepec.pdf>.

⁵⁴NAVAJAS CORRAL, Oscar. “Una Nueva museología. Deconstruyendo el museo.” *Revista digital Nueva Museología*, (2013). [Fecha de acceso: marzo de 2016]. Disponible en: <http://www.nuevamuseologia.com.ar/images/sampled/dfs/unanuevamuseologia.pdf>.

⁵⁵ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. “La Nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate”. En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, pág. 14.

⁵⁶MACEIRA OCHOA, Luz. “Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales”. En: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.). *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, págs. 40-46.

⁵⁷[Fecha de acceso: diciembre de 2015]. Disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/areas/museos/directorio_centros?tipos_plain=MUSE,CONJ.

⁵⁸MUÑIZ JAÉN, Ignacio. “El ecomuseo del Río Caicena (Almedinilla-Córdoba)...”. Op. cit., pág. 104.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO INMUEBLE DE MATRIZ PORTUGUESA PRESENTE EN LOS PALOP (SIGLOS XV-XVII)

THE PORTUGUESE ARCHITECTURAL HERITAGE IN THE COUNTRIES OF PALOP (CENTURIES XV-XVII)

Resumen

Se plantea en este artículo un recorrido por el patrimonio de matriz portuguesa relativo a construcciones religiosas (iglesias, capillas y conventos) y militares (fortalezas y fuertes), presente en los actuales países africanos de habla portuguesa (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guinea-Bissau, Angola y Mozambique). El ámbito cronológico abarca desde los primeros asentamientos de finales del siglo xv hasta finales del siglo xvii.

Palabras Clave

Arquitectura, PALOP, Patrimonio Africano Portugués.

Francisco José Díaz Marcilla

Universidad Nova de Lisboa
Instituto de Estudos Medievais
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Lisboa, Portugal

Doctor por la Universidad de Sevilla (2013). Ha trabajado diversos temas como: historia medieval, historia indigenista, el paso de la Edad Media a la Moderna, publicando sus trabajos en revistas y libros especializados. Ha participado en varios proyectos internacionales: Centro Studi S. Giovanni da Capestrano, Italia; Pontificio Ateneo Antonianum, Italia; Università di Palermo, Italia; Instituto de Estudos Medievais, Portugal. Actualmente trabaja en el Instituto de Estudos Medievais (Portugal), donde desarrolla su proyecto postdoctoral.

Abstract

The aim of this paper is to present an overview on the Portuguese-influenced heritage in the African Portuguese-spoken countries (Cape Verde, São Tomé and Príncipe, Guinea-Bissau, Angola and Mozambique). Special attention will be paid to religious (churches, chapels and convents) and military (fortresses and forts) buildings. Chronologically, the paper will cover from the first settlements at the end of XVth century to the end of XVIIth century.

Key Words

Architecture, PALOP, Portuguese African Heritage.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04-II-2016

Fecha de revisión: 21-VI-2016

Fecha de aceptación: 30-XI-2016

Fecha de publicación: 31-XII-2016

APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO INMUEBLE DE MATRIZ PORTUGUESA PRESENTE EN LOS PALOP (SIGLOS XV-XVII)

Con ánimo de ser sucinto, cabe comenzar con dos premisas relevantes, siendo la primera que, por cuestiones de espacio, se ha decidido circunscribir el análisis sobre el patrimonio de origen portugués al conjunto de países africanos de habla portuguesa (PALOP), aunque quedando excluido Guinea Ecuatorial, pues nada hay allí de esta época. A su vez, cronológicamente, también hay una limitación, fijada entre los siglos xv y xvii, porque es a partir de 1700 cuando cambia el modelo de ocupación que presentamos aquí, si bien con cronologías diferentes para cada territorio.

En segundo lugar, dado que el estudio pretende ser una aproximación desde el ámbito histórico, se debe señalar que el enfoque se ha realizado sobre las construcciones religiosas —iglesias, capillas y conventos— y las militares —fortalezas y fuertes— a fin de concentrar la atención sobre los contrastes entre los patrones de ocupación de zonas despobladas y las pobladas en cuanto a estos edificios representativos.

De hecho, hay una diferencia sustancial entre los casos de ocupación de territorios insulares

(Cabo Verde y São Tomé) y ocupación de territorios continentales (Guinea-Bissau, Angola y Mozambique), pues en los primeros se trató de una verdadera colonización, con traslado de familias de colonos, mientras que en los segundos dicha colonización fue mucho más tardía y lenta. La explicación es bien simple: las islas estaban desiertas, el continente no.

Un dato a tener en cuenta para esta explicación reside en el papel de la Iglesia en el avance de las conquistas¹. Como ocurrió con la Corona de España en América, el Papado iba asignando el rango de diócesis a los poblamientos de los nuevos territorios que los representantes de los reinos les indicaban como dignos de ese honor. Por lo tanto, los planes de cada estado respecto a la política de poblamiento y a la estructura administrativo-social se evidenciaban con estas peticiones a la Santa Sede. La diócesis de Cabo Verde se crea por la bula *Pro Excellentia* en 1533, la de São Tomé en 1534 por la bula *Aequum reputamus*, pero para la primera diócesis en tierra continental habrá que esperar hasta 1596 con la creación de la diócesis de São Salvador de Angola y Congo, no existiendo sede en Mozam-

bique hasta el siglo XVIII. Si se piensa que la primera diócesis de Brasil es de 1551 (São Salvador da Bahia), resulta inequívoca la diferente intención de la Corona de Portugal respecto a África y las zonas que consideraba futuros focos de colonización, que sólo el posterior devenir de los circuitos económicos —vinculados al tráfico de esclavos— modificó en su primitivo planteamiento.

Así, en las islas se verán proliferar edificios de todo tipo (civiles, militares, religiosos con profusión de decoraciones arquitectónicas) y un planeamiento similar en cuanto a la distribución territorial²; mientras que el patrón para el continente se reduce a una fortificación con edificio

religioso anexo (o dentro de la misma) con primacía de la funcionalidad sobre la decoración en estas primeras fases, hasta principios del siglo XVII. La colonización insular responde a la necesidad de establecer las bases socio-económicas que sustenten el comercio, principalmente de esclavos, con América, para lo que hacen falta puertos autoabastecidos; la ocupación militar continental responde a la necesidad de tener puestos seguros de compra de esclavos ante la falta de infraestructuras locales³.

1. CABO VERDE

Existe un conjunto monumental denominado *Cidade Velha da Ribeira Grande*, en la Isla de



Fig. 1. Igreja de Nossa Senhora do Rosário. S. XVI. Conjunto monumental de Ribeira Grande. Cabo Verde. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Igreja_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio.jpg.

Santiago, en el que se encuentran edificios administrativos, de vivienda, militares y religiosos que fueron construidos ya desde la llegada misma de los portugueses a las islas, a finales del siglo xv. Este conjunto fue declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad en 2009⁴, pero, aunque incluye más edificaciones, la atención se va a concentrar sobre los edificios religiosos y militares más destacados.

La iglesia más antigua del conjunto, y de Cabo Verde, es la *Igreja de Nossa Senhora do Rosário*, cuyo origen data de 1495 como capilla, pasando a ser iglesia en 1652. La capilla original es hoy capilla lateral sobre la que se yergue la torre. Presentaba una sola nave, con altar mayor destacado sobre peana, bóveda de crucería ojival con nervaduras decoradas con los escudos de Portugal y la Orden de Cristo. En el lado del Evangelio hay una capilla tardo-gótica con influencia manuelina y arco quebrado, flanqueada por dos gárgolas. La fachada, muy remodelada, presenta pórtico con arco de medio punto, ventanas a ambos lados y encima, y un ojo de buey en el frontón.

De la *Igreja e Hospital da Misericórdia* quedan sólo los restos de la torre-campanario. Sobre la base de la capilla dedicada al Espíritu Santo —mencionada en la documentación de 1503— fue construido el templo en 1556, pero con la pérdida de influencia de la ciudad, a pesar de recibir a la primera misión jesuita de 1604 en Ribeira Grande, al igual que ocurrió con otras construcciones del lugar, fue abandonada a su suerte a lo largo del siglo xviii⁵.

Lo mismo puede decirse de la *Catedral*, también edificada entre 1556 y 1693, con un retraso en su finalización debido a las reticencias del cabildo respecto a la ubicación y a la entrada en decadencia de la villa. Llama la atención su imponente construcción, con planta rectangular de una sola nave, doble transepto, fachada en tres cuerpos con rosetón al centro, y dos

torres-campanario, pero que fue terminada precariamente, e incluso acabó en ruinas. El estilo manierista parece basarse en los modelos de Angra do Heroísmo y Portalegre, siguiendo el modelo jesuítico de iglesias-“salón” (una sola nave rectangular). Ambas edificaciones en ruinas vienen a subrayar el contraste en la expansión portuguesa entre la mentalidad duradera de los colonos con la realidad de la dependencia económica, que no siempre iban de la mano⁶.



Fig. 2. *Catedral de Ribeira Grande. Siglos xvi-xvii. Conjunto monumental de Ribeira Grande. Cabo Verde. Fuente: <http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra/Imagens/Fotografia?a=171>.*

El *Convento e Igreja de São Francisco* fue edificado en 1657, en un valle interior de la isla de Santiago, aunque para 1762 ya estaba abandonado. Con planta rectangular de una sola nave y capilla mayor destacada, se articula en dos volúmenes. La fachada principal, casi sin decoración —ventanal con rejas de hierro—, no tiene divisiones. Su aspecto actual se debe a la restauración del edificio en el siglo xx⁷.

Se sabe de otras construcciones antiguas en la isla de Santiago, como la *Igreja de Nossa Senhora*

da Vila de Praia de Santa María empezada en 1526 (demolida y reconstruida en 1903 bajo el nombre de Nossa Senhora da Graça). Se conservan varios documentos que mencionan otra serie de iglesias en Santiago: *ermita/capela de Santo António* (1520-1530), *São Brás* (1542), *São Miguel* (1550-1600), *Santo Amaro de Tarrafal*, *São João Baptista*, *Santa Catarina do Mato*, *Nossa Senhora da Luz*, *São Jorge* (todas de 1572), *São Gonçalo* (1587), *Santa Marta* (1587-1600), *capela de São Roque* (1600)⁸, *São Sebastião* (1600), la denominada *Casa da Janela Gótica* (Casa da Companhia de Jesus, existente ya en 1621)⁹ o la *capela de Monte Alverne* (1670-1680), pero muy poco o casi nada se conserva de estos edificios. En las otras islas del arco sur del archipiélago también existieron construcciones religiosas, como la *Igreja de São Filipe*, en la isla de Fogo, de 1493¹⁰.

En lo que a fortificaciones se refiere, el conjunto de Ribeira Grande presenta varias en mayor o menor grado de conservación, pero destaca por entidad la *Fortaleza Real de São Filipe*, construida en dos fases. Muestra una planta poligonal con dos de sus lados mirando al campo (de traza abaluartada) y otros dos a la ciudad (defendidos por acantilados). Primeramente se cree que se pensó como defensa de la ciudad y el puerto, para pasar después a concebirse como elemento defensivo también de la costa y el mar, en sintonía con el cambio que se iba produciendo respecto al papel de las islas en el sistema económico colonial. Se construyó entre 1587 y 1593, con algunas intervenciones posteriores, ya en el siglo xx.

Hubo una serie de fortificaciones que sirvieron como apoyo a la defensa de la zona con base



Fig. 3. Fortaleza Real de São Filipe. S. XVI. Conjunto monumental de Ribeira Grande. Cabo Verde. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7b/Forte_Real_de_Sao_Filipe_-_2014.jpg/1000px-Forte_Real_de_Sao_Filipe_-_2014.jpg.

en la Fortaleza de São Filipe, aunque su debilidad fue constantemente señalada por las autoridades locales, por lo que su operatividad se reveló escasa¹¹. Se trata de las siguientes: *Forte do Presídio* (parece existir desde 1584 pero siendo destruido en varias ocasiones), *Forte de São Veríssimo* (construido en 1588, igualmente débil e inoperativo ante ataques de piratas), *Forte de São Lourenço* y *Forte de Santo António* (del mismo período que los dos anteriores)¹² y *Forte de São Brás* (iniciado antes, en 1567, se integró después en el sistema defensivo junto a los demás)¹³.

Quizá pueda pensarse que la experiencia arquitectónica portuguesa en Cabo Verde refleja el fallido intento de unas expectativas, que apuntaban a crear unas Azores más al sur dotadas con los mismos elementos, y una realidad que privilegió construcciones menos ostentosas y más pertinentes para una comunidad más reducida y dependiente del exterior.

2. SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Entre las construcciones religiosas de estas islas cabe mencionar en primer lugar la *Sé de Nossa Senhora da Graça*, anterior a 1500 y elevada a rango de metropolitana en 1534, la catedral más antigua del África subsahariana. Comenzó a ser construida por mandato de Manuel I en la última década del siglo xv. Tuvo remodelaciones en época de Sebastião I (1576-1578), en 1814 — se sabe que para 1784 estaba ya muy dañada por el paso del tiempo—, y en 1956, cuando se alteró sustancialmente la fachada¹⁴. Todo parece indicar que tenía, siguiendo el modelo de Cabo Verde, planta rectangular con una sola nave, aunque resulta difícil confirmarlo tras las remodelaciones.

Las vicisitudes del otro gran edificio religioso de la isla de São Tomé son similares a las de la catedral. Se trata de la *Igreja de Nossa Senhora da Conceição*, mandada construir por Felipe I (II de España) en 1588, pero sufrió un incendio

en el ataque francés de 1719 y fue reconstruida por completo. El aspecto actual se debe a la remodelación notable del siglo xx, que también dificulta la identificación correcta del modelo constructivo¹⁵. A este edificio hay que sumar la iglesia de *São João*, inicialmente edificada en 1562, la iglesia del *Bom Jesus* (con su característica torre octogonal del siglo xvii¹⁶), la capilla del *Bom Despacho* fundada en torno a 1617, y el *Real Hospício Capuchinho* de 1684¹⁷.

En arquitectura militar sobresale la *Fortaleza de São Sebastião*, construida a partir de 1566, con remodelaciones importantes ya en 1579, como bastión defensivo del puerto y la ciudad. Tiene forma de estrella de cuatro puntas, con tres de sus caras mirando al mar y muros de gran altura (tiene dos pisos)¹⁸. Dentro existió una capilla dedicada al mismo santo, una cisterna, una cocina y una cárcel, todas del siglo xvii. Además, hubo otras fortificaciones de la época estudiada, como el *Fuerte de São Jerónimo* (1613-1614), el *Fuerte Picão de Nossa Senhora da Graça* (1638-1639, nunca terminado) o el *Fuerte de Santo António o de Ponta da Mina* (1695), pero están actualmente en ruinas.

Observamos, por tanto, la repetición del patrón caboverdiano, con construcciones de envergadura en los primeros momentos, reflejando un primitivo planteamiento “colonizador”, que derivan hacia un pragmatismo obligado por las circunstancias, en este caso con una cierta mejor suerte al tener más cerca la costa continental, aunque con claro peso específico de lo militar sobre lo religioso merced al comercio y a la defensa frente a ataques exteriores.

3. GUINEA-BISSAU

La presencia portuguesa en Guinea-Bissau quedó muy limitada a la costa, no siendo prácticamente hasta el siglo xix que se empezó un proceso de colonización planificado y digno de ese nombre.



Fig. 4. Fuerte de Cacheu. Siglos XVI-XVII. Cacheu. Guinea-Bissau. Fuente: <http://static.panoramio.com/photos/original/68631935.jpg>.

El primer asentamiento estable se ubicó en el conocido como *Forte de Cacheu*, en 1588, más como puerto franco para el comercio de esclavos con destino a América, que como verdadero núcleo de colonización. La construcción actual se inició en 1641 pero en 1647 todavía no estaba concluida. Sus dimensiones son bastante reducidas si lo comparamos con el resto de fortificaciones insulares de avanzada de la colonización, lo que podría indicar que, efectivamente, no hubo intento de llevarla a cabo en un primer momento sino de reforzar el comercio de esclavos, marfil y otros productos. Presenta una planta rectangular, con cuatro pequeños bastiones reforzando cada uno de los ángulos, y una garita en la unión de las caras del baluarte, con el objetivo de contrarrestar la escasa altitud de sus cortinas.

Como va a suceder en todos los territorios de ocupación portuguesa continental, a base de fuertes y fortalezas, a la construcción militar se le subyuga la construcción religiosa, siendo en este caso la *Igreja de Nossa Senhora da Natividade*. El edificio original fue construido a mediados del siglo XVII pero una riada lo destruyó en 1680, siendo el actual de pocos años después. Así como la fortificación, también la iglesia presenta unas dimensiones reducidas si se compara con las de las islas. De planta rectangular,

la fachada es muy simple, sin decoración (sólo un ojo de buey encima de la puerta). No tiene frontones o molduras, carece de torres y pináculos, aunque sí tiene unos contrafuertes bien marcados, probablemente por cuestiones de seguridad ante otras riadas.

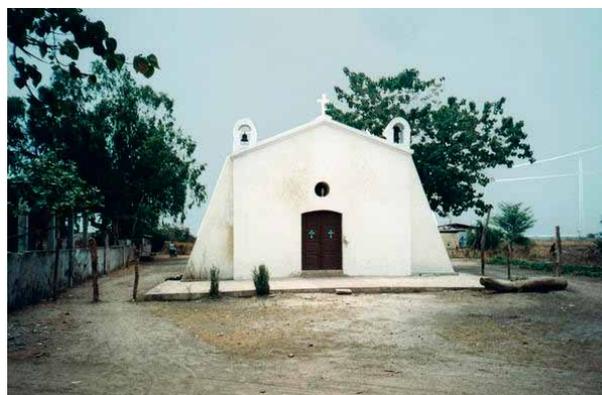


Fig. 5. Igreja de Nossa Senhora da Natividade. S. XVII. Cacheu. Guinea-Bissau. Fuente: <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra/Imagens/Fotografia?a=1752>.

4. ANGOLA

La situación del patrimonio inmueble de matriz portuguesa en Angola se caracteriza, para el período que estamos estudiando, por la escasez y discontinuidad. Si bien los contactos entre el Reino del Congo y la Corona portuguesa fueron

continuados a lo largo de los siglos xv y xvi, la presencia portuguesa se redujo casi exclusivamente a misioneros, traficantes de esclavos, mercaderes y misiones diplomáticas, sin dejar huella arquitectónica perdurable conocida.

No es hasta la decisión de las autoridades lusas de proceder a una ocupación continuada del territorio en 1575, que se empiezan a construir edificios. El primer asentamiento colonizador fue en Luanda, territorio periférico de la confederación de reinos que formaban el Congo, estando bajo el control del Reino de Ngola (posteriormente, Angola).

El edificio más antiguo de matriz portuguesa —pero curiosamente, auténticamente angolano, pues no estaba bajo dominio portugués por entonces— en Angola es la *Catedral de São Salvador de Mbanza-Kongo*, de la que sólo queda en pie la zona del altar mayor. Se yergue en lo que fue la antigua capital del Reino del Congo, cuyas dimensiones —según los testimonios de los primeros portugueses que entraron en contacto con los autóctonos en 1483— eran las de Évora. La construcción data de 1549, en piedra ferruginosa. La planta era rectangular, probablemente a una sola nave, con tejado bajo a dos aguas. Hubo otras construcciones de esa época de relaciones cordiales entre el Reino del Congo y el de Portugal, gracias a la conversión de los reyes congoleños al cristianismo en 1491 y al definitivo impulso a la misma con el rey Afonso I del Congo (1509-1542), que permitió la labor de comerciantes y misioneros portugueses en todo el territorio y, especialmente, en la capital.

La *Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo*, en Luanda, se debe a los misioneros de la Orden de los Carmelitas Descalzos llegados a Angola en 1659. Las obras comenzaron al año siguiente, la torre se terminó en 1689 y la sacristía en 1691, con apoyo financiero de la regente Luísa de Gusmão y los gobernadores locales. El revestimiento de las paredes con azulejos

de estilo portugués es obra del siglo xviii. La fachada principal, delimitada por pilastras con pináculos —característicos del estilo africano continental—, termina con un frontón abierto en la parte superior que deja espacio para una cruz y un nicho con la imagen de Nuestra Señora, flanqueado por dos ventanas cuadradas. El material utilizado es yeso y piedra para el revestimiento de las esquinas del edificio. Presenta nave única rectangular con bóveda de cañón. El altar mayor, de planta cuadrada, contiene un retablo de talla dorada de grandes dimensiones. El techo se encuentra decorado con motivos florales y frescos con santos, probablemente de la segunda mitad del siglo xvii¹⁹. Los azulejos, de azul y blanco, cubren las paredes interiores con representaciones de las vidas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, así como alegorías a la Virgen del Monte Carmelo. A ambos lados del altar mayor hay dos capillitas enclavadas en la estructura con arquivoltas compuestas por arcos de medio punto con columnas salomónicas de inspiración barroca. Del convento sólo se conserva actualmente el claustro en dos pisos y la fachada, muy simple, está coronada por una espadaña con tres arcos de medio punto.



Fig. 6. *Catedral de São Salvador de Mbanza-Kongo*. S. xvi. Mbanza-Congo. Angola. Fuente: <http://espacoememoria.blogspot.pt/2011/12/ruinas-de-mbanza-kongo-angola-podem-vir.html>

La *Igreja de Nossa Senhora de Nazaré* fue mandada construir en 1664, por orden del gobernador André Vidal de Negreiros como ex-voto por haber sobrevivido a una tempestad durante su viaje a Angola. Sin embargo, la iglesia está dedicada a la victoria portuguesa en la batalla de Ambuila (29 de octubre de 1665), en la que fueron derrotadas las tropas del rey del Congo António I (1661-1665). Parece que la cabeza de dicho rey fue enterrada en la iglesia. La fachada presenta líneas simples, con un único vano de acceso y un frontón triangular con ojo de buey. A ambos lados de la iglesia hay porche con arcadas de medio punto, teniendo en el lado derecho una espadaña con campanas. Esta situación ha sido interpretada como señal de ser iglesia de peregrinación²⁰. La fachada está limitada a ambos lados por pilastras con pináculos²¹. En el interior se encuentra una única nave, donde la capilla mayor está azulejada con representaciones de la vida de la Virgen, motivos vegetales y *putti*. Las capillitas interiores se encuentran adornadas con columnas salomónicas de estilo corintio de inspiración barroca.

La *Igreja e Colégio dos Jesuítas* empezó a construirse entre 1605 y 1607, gracias a la donación de terrenos hecha por el gobernador de Angola Paulo Dias de Novais, y terminado en 1636. Tras la expulsión de los Jesuitas en el siglo XVIII, el edificio fue abandonado y quedó casi en ruinas hasta su restauración definitiva en 1953, que modificó parcialmente el interior. Presenta una sola nave flanqueada por capillas laterales, separadas por arcos de medio punto. El altar mayor presenta decoración en mármol con columnas *attorcigliate* de influencia barroca italiana, al igual que los nichos a ambos lados. La fachada presenta tres cuerpos separados por cornisas y subdivididos por pilastras coronadas por pináculos. Hay presencia de tímpanos de medio punto solo en el nivel inferior; ventanas rectangulares en el resto²².

La *Igreja de Nossa Senhora dos Remédios* es más tardía y surge en la parte baja de Luanda, por

el empeño de los comerciantes de la zona que pretendían rivalizar con las construcciones de la parte alta. Así, entre 1650 y 1670 se construyó el edificio en estilo barroco, con fachada a tres puertas —en la actualidad se ve el profundo restauro y modificación sufrido en 1897— delimitada por dos torres. El interior tiene planta rectangular con una sola nave²³.

Un breve comentario también lo merece la *Igreja da Misericórdia*, actualmente cerrada al público, que data de 1679 en su composición actual. De factura simple —fachada con sólo un tramo coronado por una ventana, planta rectangular de nave única— fue sede de la institución portuguesa de la Casa da Misericórdia²⁴, entidad destinada a la ayuda a los necesitados.

En cuanto a lo militar, la *Fortaleza de São Miguel de Luanda* parece haber sido la primera en territorio continental. Situada en lo alto de un monte, fue primeramente una construcción de tapial y adobe, siendo sustituida en 1634 por materiales más duraderos como piedra y mármol. Durante la época del gobernador Francisco de Távora (1669-1676) se le añadieron dos lienzos de muralla y un baluarte. De 1697-1701 es la Casa de la Pólvora, edificio donde se conservaba el armamento. Actualmente es sede del Museo Nacional de Historia Militar. Su planta es poligonal irregular, con dos medios baluartes. En el interior se reparten la Casa de la Pólvora, la cisterna (edificio abovedado) y diversas instalaciones, en un espacio más bien limitado. Muy renovado en la actualidad.

La *Fortaleza de São Pedro da Barra* tiene su origen en la decisión del rey Afonso VI de Portugal (1656-1683) de reforzar en 1663 la defensa del puerto de Luanda, si bien los datos conservados sitúan en 1703 los inicios de la construcción actual. Funcionó principalmente como centro de la gestión del comercio de esclavos dirigidos a América. Se encuentra en un enclave acantilado de difícil acceso por mar, con líneas de cañones que cubren una amplia zona de tiro. La expla-

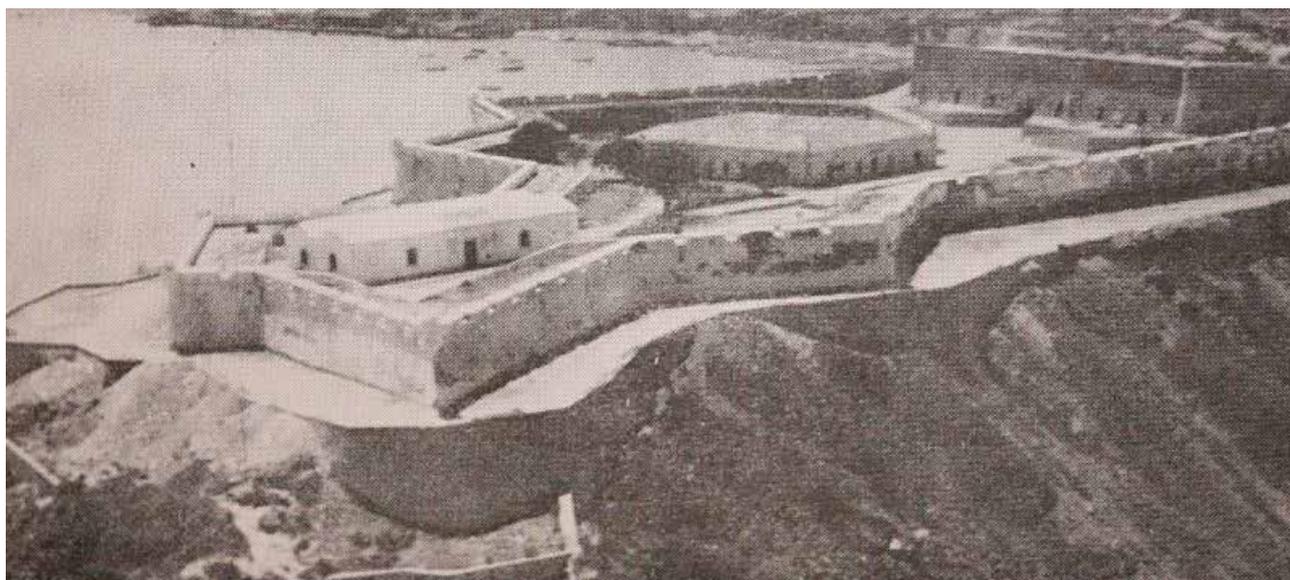


Fig. 7. Fortaleza de São Miguel de Luanda. S. XVII. Luanda. Angola.
Fuente: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:AspectoAereodaFortalezadeSMiguel.jpg>.

nada previa a las instalaciones sirvió probablemente de puerto y zona de carga y descarga.

También merece una breve reseña el *Palácio do Governo Geral*, que, si bien fue construido originalmente entre 1607 y 1611, en torno al año 1761 el edificio fue casi totalmente demolido y reconstruido según el gusto de la época, perdiéndose cualquier rasgo anterior.

En el interior del territorio angolano se encuentra la *Fortaleza de Muxima*, construida primero en 1581 y reconstruida sucesivamente en 1599 y 1655. Tiene forma de pentágono irregular con tres baluartes, sobre un monte en el margen izquierdo del río Kwanza. El interior presenta dos edificios para la guarnición. A los pies de la fortaleza se encuentra la *Igreja de Nossa Senhora de Muxima*, también del siglo XVII —entre 1641 y 1648— con fachada simple y refuerzo de contrafuertes y torre-campanario²⁵.

También a orillas del río Kwanza se encuentra la *Fortaleza de Massangano*, de 1583 pero, como ocurre con la anterior, con sucesivas modificaciones durante el siglo XVII. Llama la atención la

entrada principal, con frontón curvilíneo delimitado por pináculos. Al igual que en Muxima, el complejo defensivo abaluartado encuentra a sus pies la *Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória*, con planta rectangular a una sola nave, torre-campanario y contrafuertes como signos distintivos²⁶.

Ya en ruinas, siguiendo por el río abajo, se encuentra la *Fortaleza e Igreja de Cambambe*, ambas de 1604 y que adquirieron la forma actual en 1691. La fortaleza presenta planta cuadrangular, sin baluartes y la iglesia en el centro de la misma, con campanario desaparecido.

Y termina el recorrido por este río el *Fortim de Kikombo*, con su forma definitiva desde 1648, poco después de la invasión holandesa de Angola, aunque se conserve poco de su interior. De reducidas dimensiones, servía más como punto de conexión entre la costa y el interior, que como verdadero enclave militar. Casi no hay decoración u ornamento²⁷.

En resumen, se puede concluir que en Angola se ve claramente el vuelco que se produce en

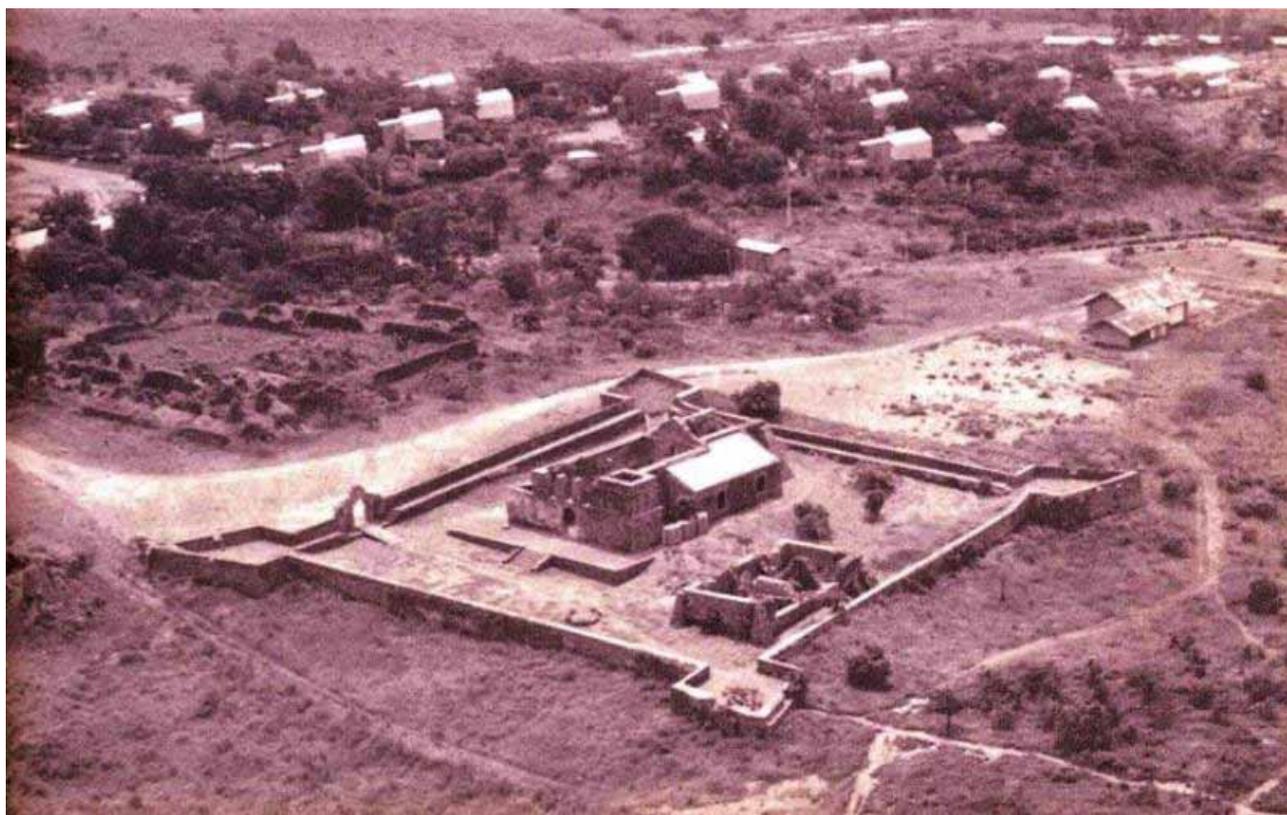


Fig. 8. Fortaleza e Igreja de Cambambe. S. XVII. Cambambe. Angola.
Fuente: <http://afmata-tropicalia.blogspot.pt/2013/07/fortaleza-de-cambambe.html>.

los intereses de la Corona portuguesa. Así, el gusto por las grandes construcciones, el detalle artístico, la proliferación de espacios destinados a colonos y población estable, se trasvasa al continente de una manera gradual, con especial impulso a partir de mediados del siglo XVII, probablemente en concomitancia con la recuperada autonomía portuguesa tras 1640 y el rey portugués João IV (1640-1656). No obstante, bien es cierto que este cambio se produce en territorios costeros, quedando el modelo del binomio fortificación-iglesia en un mismo espacio para los enclaves en el interior.

6. MOZAMBIQUE

Uno de los edificios de origen portugueses más antiguos conservados en esta república es la *capela de Nossa Senhora do Baluarte*, situada en la extremidad septentrional de la Isla de

Mozambique. Parece haberse comenzado a construir en torno a 1522, tras la expedición de Pedro de Castro en su camino hacia la India. Su estilo es manuelino —único en Mozambique—, aunque con matices particulares, ya que su pórtico de entrada rectangular es muy largo, con arcos simples de cañón de poca expresividad plástica. Ha sufrido intervenciones posteriores, pero conserva las almenas de esta época, aunque su estado de conservación no es el más óptimo. La entrada es simple, coronada por el escudo de la Casa de Avis flanqueado por dos esferas armilares en relieve, el único elemento decorativo del conjunto. La bóveda interior es imperfecta, con dos cierres. Fue erigida sobre una estructura existente, una batería de artillería, que influyó en su peculiar desarrollo arquitectónico. El pórtico es posterior, al estilo de las iglesias portuguesas de la India. Los merlones que decoran la cubierta de

la bóveda sirven como integración de la capilla en el espacio militar.

También presente en la Isla de Mozambique se encuentra la *Igreja ou capela de Santo António*, originalmente del siglo XVI —probablemente de factura contemporánea a la anterior— pero reconstruida en el XX. De estilo manierista, posee planta longitudinal compuesta por nave y capilla mayor más estrecha. Su fachada está más elaborada que la edificación anterior, con pilas-tras coronadas por pináculos en doble cuerpo y tímpanos sobre las ventanas enrejadas a ambos lados de la puerta principal. Pináculos hay también coronando la fachada. El material que se utilizó es el yeso²⁸.

Dentro del patrimonio militar se encuentra la *Fortaleza de São Sebastião*, también en la Isla de Mozambique, la que fuera capital del África Oriental Portuguesa entre 1570 y 1898. Su misión fue doble, pues sirvió de puerto seguro para el tráfico marítimo en la carrera de Indias, y de base para las misiones, principalmente jesuitas, dentro del territorio swahili. La primera noticia de esta construcción que se tiene se remonta a 1508, cuando el “feitor” (encargado de la factoría o unidades de explotación económica de los territorios colonizados) Duarte de Melo, obtuvo licencia para construir la Torre de São Gabriel. Cuadrada y de estilo manuelino, estaba dividida en tres tramos y defendida por una muralla y artillería pesada. La inestabilidad del dominio —una constante de las colonias portuguesas— motivó la ampliación de la Fortaleza en 1558. La Torre tuvo entonces una historia particular: a pesar de ser contemplada su demolición, al ser cedidos a la Orden Jesuita los terrenos donde se encontraba, éstos optaron por saltarse las órdenes reales y decidieron construir la capilla del Colegio de São Paulo utilizando la Torre como base, dando lugar al actual Palacio de los Capitanes-Generales. El destacamento militar se ubicó en la Fortaleza en 1583, e hizo frente a numerosos ataques de los holandeses, que



Fig. 9. Capilla de Nossa Senhora do Baluarte. S. XVI. Ilha de Moçambique (Nampula). Mozambique. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nossa_Senhora_do_Baluarte.jpg.

motivaron las reparaciones de 1620 —cierre de la primitiva entrada y apertura de una nueva más resguardada—, y de musulmanes en 1669, que motivaron ulteriores reparaciones y reformas ya en el siglo XVIII. La planta de la Fortaleza es rectangular no uniforme, con cuatro baluartes en cada vértice, siendo tres de formato triangular y uno en forma de espigón, dedicados a las advocaciones de San Juan, Nuestra Señora, San Gabriel y Santa Bárbara. Sólo el lado sur da a tierra. Se conserva la cisterna, que data de 1580 y restaurada en 1605.

El *Palácio dos Capitães-Generais* tuvo origen como construcción religiosa, en 1610, siendo sede del Colegio de la Compañía de Jesús. En 1670 sufrió un grave incendio que motivó una reconstrucción que alteró su imagen inicial. Anexada al Palacio se encuentra la Iglesia de São Paulo, de estilo barroco pero de dimensiones reducidas, que conserva un rico retablo en talla dorada y un púlpito de madera policromada, ambos realizados en el estado portugués de la India en el siglo XVII.

La última de las edificaciones en la Isla de Mozambique es el *Fortim de São Lourenço*, que se remonta a 1587-1589, aunque siendo demolido



Fig. 10. Fortaleza de São Sebastião. Siglos XVI-XVII. Ilha de Moçambique (Nampula). Mozambique.
Fuente: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-mundial/origem-portuguesa/ilha-de-mocambique/>.

por orden de la propia Corona en 1595 y reedificado con la configuración actual ya a finales del siglo XVII. Su planta es triangular, con dos baluartes, y dependencias de servicio abovedadas²⁹.

El Forte de São Caetano de Sofala se empezó a construir, previo acuerdo con el jefe local, en 1505 por parte de Pero de Anaia, aunque siendo ya sustituido por construcción en piedra y cal al año siguiente. Para finales del siglo XVI ya contaba con murallas y cuatro baluartes en cada esquina, así como con casas y construcciones de servicio³⁰. Sin embargo, parece que cayó en declive a mediados del siglo XVII, llegando a plantearse su demolición. Hoy en día se encuentra en ruinas³¹.

Otra fortificación que sufrió notables modificaciones fue el Forte de São Tiago Maior de Tete, localizado en el margen derecho del río Zambeze. Parece que la primitiva fortificación data de 1575, si bien no fue concluida hasta más adelante, ya bien entrado el siglo XVII. Durante el siglo XIX, la edificación fue abandonada y sólo en 1942 fue reformada y modificada³².

En términos generales, cabe concluir que Mozambique representaría, en el contexto general del sistema colonizador portugués en África, una situación mixta, pues no dejó de ser una escala intermedia con la línea comercial con Asia, ni se convirtió plenamente en punta de lanza de penetración en el territorio, como

Angola. De ahí, probablemente, que se combinen construcciones de cierta envergadura (principalmente militares) con otras menores (capillas religiosas) o de combinación (fuertes con capilla).

7. CONCLUSIONES

Como ya se indicó al principio, esta contribución tiene unas expectativas muy limitadas: dar una pequeña muestra de lo que futuros estudios sobre el patrimonio inmueble religioso-militar de una potencia colonizadora, como la Corona portuguesa, pueden aportar al conocimiento del proceso de globalización en su fase inicial (siglos xv-xvii).

Así, desde el punto de vista estilístico, podemos concluir que dentro de las construcciones religiosas portuguesas en los países del PALOP la tipología de nave escogida es la de planta de salón con una sola nave. Una tipología que es también la predominante en Portugal durante el periodo que nos ocupa. Resalta igualmente el uso del pináculo como elemento decorativo externo de este tipo de edificios en el área continental. Por otro lado, para las construcciones militares, se observa el uso continuado y reiterativo de plantas abaluartadas, lo que nos indica que los portugueses exportaron a todos sus territorios aquellos elementos que se encontraban a la vanguardia de la poliorcética.

Desde el punto de vista de la planificación, se observa una doble actuación: la encaminada a una verdadera colonización del territorio, y que, por tanto, prevé construcciones duraderas, con detalles decorativos y de grandes dimensiones; y otra encaminada a servir de soporte y apoyo al tráfico comercial entre Asia, África, América y Europa, donde las edificaciones son simples, casi sin adornos, en promontorios y con funcionalidad unificada (todo dentro del mismo perímetro donde la edificación religiosa se convierte en

suplemento de la edificación militar) para cobijar destacamentos de pocas personas.

Por último, desde el punto de vista histórico, se constata una mutación territorial de las estrategias de ocupación del territorio, pues, si en un primer momento se ve el primer modelo de planificación actuado en territorios sin población autóctona e insulares, y el segundo en enclaves del continente africano, en una fase progresiva —que va de mediados del siglo xvii y se acelera en época posterior—, se invierte el modelo y se pasa a una verdadera colonización de la costa continental —con avanzadillas en el interior—, dejando en las islas destacamentos de simple control de las rutas comerciales.

En otro orden de ideas, podría reflexionarse sobre el hecho que, en África, los portugueses sólo conquistaron los enclaves que les permitieron reforzar el comercio de esclavos y productos exóticos, sin veleidad alguna por la “cruzada” o la “evangelización” —que sólo se observa por iniciativa de los religiosos—, conceptos de matriz política que sirvieron únicamente de propaganda sin base programática real alguna al principio de la expansión. La ocupación se hace sobre territorios donde no hay enemigo ni nadie a quien evangelizar (las islas). Los elementos fortificados surgen por la necesidad de defender el control económico ante el enemigo europeo (holandeses, ingleses y franceses, principalmente), no por una pretensión conquistadora. Sólo posteriormente se procederá a ocupar territorios cercanos a zonas pobladas, en las que se irá penetrando paulatinamente, y, además, sin seguir pudiendo hablar de cruzada (tampoco hay enemigos) ni de evangelización (el reino del Kongo era cristiano desde antes de la llegada colonizadora portuguesa). Por lo menos, así lo demuestra el patrimonio conservado —y el no conservado— presente en los territorios de los actuales miembros de la comunidad lusófona africana.

NOTAS

- ¹ALMEIDA, Fortunato de. *História da Igreja em Portugal*. Vol. II. Porto: Portucalense Editora, 1968.
- ²MADEIRA DA SILVA, Teresa. *África – Arquitectura e urbanismo de matriz portuguesa*. FERNANDES, José Manuel. Lisboa: Caleidoscopio, 2011, págs. 39-40.
- ³Una idea parecida en ALBUQUERQUE, Luís de; SANTOS, Maria Emília Madeira (coords.). *História geral de Cabo Verde*. Vol. I. Lisboa-Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical – Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde, 1991, pág. 130.
- ⁴[Fecha de acceso: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://whc.unesco.org/en/list/1310> y <http://cidadevelha.com/>.
- ⁵[Fecha de acceso: 21 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra/Imagens/Fotografia?a=174>.
- ⁶[Fecha de acceso: 28 de septiembre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7088.
- ⁷[Fecha de acceso: 4 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.voyagevirtuel.com/cap-vert/bigphotos/santiago-cidade-velha-igreja-convento-sao-francisco-vue-exterieure-22.jpg>.
- ⁸[Fecha de acceso: 2 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7093.
- ⁹[Fecha de acceso: 2 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7092.
- ¹⁰ALBUQUERQUE, Luís de – SANTOS, Maria Emília Madeira. *História geral de Cabo Verde ...* Op. cit., págs. 119-123.
- ¹¹Para todas las fortificaciones véase: MOREIRA, Rafael (dir.). *Portugal no mundo, História das fortificações portuguesas no mundo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.
- ¹²[Fecha de acceso: 28 de septiembre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7098 y http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7097.
- ¹³[Fecha de acceso: 28 de septiembre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7099.
- ¹⁴[Fecha de acceso: 23 de septiembre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=11768.
- ¹⁵[Fecha de acceso: 23 de septiembre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=11767.
- ¹⁶[Fecha de acceso: 25 de septiembre de 2015]. Disponible en: http://www.hpip.org/w425/h320/images/db_images/2012/03/26/64.jpg.
- ¹⁷Para más información sobre edificios religiosos, muy poco estudiados, mencionados en la documentación: TOMÁS, Lúcia Leiria. “A evolução do cenário natural e do panorama artístico no arquipélago do Golfo da Guiné”. *Arquipélago. História*, 8 (2004), págs. 47-76.
- ¹⁸[Fecha de acceso: 23 de septiembre de 2015]. Disponible en: <http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra/Imagens/Fotografia?a=185>. Cabe destacar que algunos estudios subrayan la ineficacia como puesto defensivo, como SARMENTO, João. “Paisagem e memória em São Tomé e Príncipe: o Forte de São Sebastião e Fernão Dias”. *Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2012, págs. 305-308.
- ¹⁹[Fecha de acceso: 5 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24268.
- ²⁰MARTINS, Isabel, *Igreja de Nossa Senhora da Nazaré*. [Fecha de acceso: 5 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=60>.
- ²¹[Fecha de acceso: 5 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=60>.
- ²²[Fecha de acceso: 6 de octubre de 2015]. Disponible en: http://actd.iict.pt/eserv/actd:AHUD18563/web_n17348.jpg.
- ²³[Fecha de acceso: 6 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.hpip.org/Default/pt/Homepage/Obra/Imagens/Fotografia?a=58>.
- ²⁴[Fecha de acceso: 11 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://actd.iict.pt/view/actd:AHUD17913>.

²⁵Para ver las fotos de ambas construcciones: [Fecha de acceso: 7 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.welcometoangola.co.ao/?it=province_more&co=243&tp=25 y http://www.welcometoangola.co.ao/_monumentos_museus_e_outros_locais.

²⁶[Fecha de acceso: 7 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra/Imagens/Fotografia?a=2033> y <http://afonso loureiro.net/blog/?p=1922>.

²⁷[Fecha de acceso: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://www.portaldeangola.com/2013/02/o-fortim-e-a-fortaleza-do-kikombo-duas-cargas-historicas-sob-os-olhos-do-mar/>.

²⁸[Fecha de acceso: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Santo_Ant%C3%B3nio_\(Ilha_de_Mo%C3%A7ambique\)#/media/File:Mozambique_n2.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Santo_Ant%C3%B3nio_(Ilha_de_Mo%C3%A7ambique)#/media/File:Mozambique_n2.jpg).

²⁹[Fecha de acceso: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.rotasturísticas.pt/imagens/fotos/mz/large/fotos_36469_ilha_de_mocambique_mocambique_fortim_de_sao_lourenco.jpg.

³⁰Así lo narra FREI JOÃO DOS SANTOS, *Ethiopia Oriental*. Lisboa: Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, 1891.

³¹[Fecha de acceso: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://static.panoramio.com/photos/large/121844803.jpg>.

³²[Fecha de acceso: 9 de octubre de 2015]. Disponible en: <https://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/117279798.jpg>.

EL JORNAL PORTUGUÊS Y LA FALACIA DE LA NEUTRALIDAD PORTUGUESA EN EL CINE PORTUGUÊS

THE JORNAL PORTUGUÊS AND THE FALLACY OF PORTUGAL'S NEUTRALITY IN PORTUGUESE FILM

Resumen

En este ensayo analizará el *Jornal Português*, el noticiero oficial que complementaba la proyección de películas nacionales e internacionales, y su papel en la mediación de la neutralidad, que contribuyó a convertir a Salazar en el padre protector de la nación, que impedía al portugués experimentar los horrores del conflicto. Pero también intentaremos revelar cómo la neutralidad de Portugal fue relativa y funcionó, mientras que fue conveniente para el país, los aliados y las fuerzas del Eje.

Palabras Clave

António Oliveira Salazar, Cine portugués, *Jornal Português de Actualidades Filmadas*, Neutralidad en la II Guerra Mundial.

Adriana Martins

Universidade Católica Portuguesa
Faculdade de Ciências Humanas
Centro de Estudos de Comunicação
e Cultura
Lisbon, Portugal

Assistant Professor at the Universidade Católica Portuguesa, and a Senior Member of the Research Centre for Communication and Culture. Her main research interests are comparative literature, culture studies, and film studies. Her most recent book is *Plots of War: Modern Narratives of Conflict* (co-edited with Isabel Capeloa Gil, Berlin/Boston: de Gruyter, 2012). In 2016 she will publish *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema* (co-edited with Alexandra Lopes and Mónica Dias, Basingstoke: Palgrave).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20-II-2016

Fecha de revisión: 29-IX-2016

Fecha de aceptación: 30-XI-2016

Fecha de publicación: 31-XII-2016

Abstract

In this essay, I analyze the *Jornal Português*, the official non-mandatory newsreel that complemented the screening of national and international films, with the aim of demonstrating how the mediation of neutrality in World War II contributed to converting Salazar into the protective father of the nation, sparing the Portuguese people from experiencing the horrors of conflict. Furthermore, this also reveals how relative Portugal's neutrality proved since it was convenient not only to the country but also to the Allies and the Axis forces.

Key Words

António Oliveira Salazar, Portuguese Film, *Jornal Português de Actualidades Filmadas*, Neutrality in World War II.

THE JORNAL PORTUGUÊS AND THE FALLACY OF PORTUGAL'S NEUTRALITY IN PORTUGUESE FILM

In 2015, as the world commemorated the 70th anniversary of the end of World War II, the corresponding framework of the remembrance politics continues to be shaped primarily by the perspective of the then belligerent states. This situation proves quite odd for various reasons. Firstly, the world map has been considerably redesigned in the post-war era, which in itself might justify a more diverse approach to the past. Secondly, many nations ceased to exist due to the new division of power among the victors and the vanquished with new nations emerging onto the world scene. Thirdly, the huge population flows before, during and after the conflict drove novel types of cultural and political allegiances that impacted on the configuration of cultural identities. This latter aspect becomes particularly interesting when second and third generation descendants of those who experienced the conflict revisit the past.

Master narratives on and conventional memories of World War II mostly portray the conflict from the perspective of perpetrators and victims, winners and losers, tending to devalue or to push to the margins the memories of those European countries that opted to remain “neu-

tral” as was the case of Portugal, Spain¹, Ireland, Switzerland, Sweden, and the Vatican, despite the fact that they all faced the consequences of the war in their own diverse ways. Whilst neutrality was experienced differently by each of the aforementioned countries, in response to their very specific historical, political and economic contexts, neutral countries such as Portugal, Spain, Ireland and Sweden curiously only took on peripheral roles within the scope of constructing the European project in the aftermath of the conflict. This fact invites a reconsideration of representations of neutrality during and after World War II at the national and European levels so we may estimate how such discourses on neutrality have shaped the collective politics of remembrance, and to what extent the official mediation of neutrality reveals the fallacy of the latter in conjunction with its ambiguities.

Within the range of cinematic representations of neutrality in Portugal, and just how skilfully they were manipulated by Salazar's regime to transform the political leader into a myth, I will here focus my attention on the *Jornal Português de Actualidades Filmadas*² [*The Portuguese Journal of Newsreels*], the official non-mandatory

newsreel that complemented the screening of national and international films in Portugal³. Starting with a brief reflection on how the politics of neutrality were configured, my aim involves demonstrating how the mediation of neutrality through the *Jornal Português* on the one hand served the regime through nurturing the conversion of Salazar into the protective father of the nation, a kind of messiah saving the Portuguese people from experiencing the horrors of the conflict then devastating Europe, and, on the other hand, conveying how relative Portugal's neutrality proved given its convenience to the country, the Allies and the Axis forces.

Salazar was a very skilful politician, and knew that consolidating his Estado Novo (New State hereafter) regime depended on his ability to prevent Portugal from getting directly involved in the conflict. The trauma of the disastrous participation of Portugal in World War I had definitely not healed by the late 1930s, and the national pride would be seriously damaged should another similar setback once again happen. Moreover, Portugal's involvement in the conflict would jeopardise Salazar's economic measures designed to cleanse public finances since well-equipped and duly prepared armed forces were essential to prevailing in such a conflict, and, despite efforts to reform the sector, the Portuguese state remained unable to compete with the major players on the international scene. Another fundamental reason stemmed from the awareness that trade with the colonies would be seriously affected at a time when such trade relationships proved crucial not only to guaranteeing the supplies the country needed in a period of severe shortages but also to fostering, whenever possible, international trade (both with the Allies and the Axis forces). At the political level, after having handled his support for Franco during the Spanish Civil War⁴ with extreme care, Salazar knew that, on the one hand, the latter conflict served as a laboratory

for German forces to test out new weapons and military strategies, with the threat of an invasion of Portugal and the spread of communist ideals proving a real possibility⁵. On the other hand, Salazar also feared that some of Franco's supporters might demand Spain annex Portugal⁶. This meant Salazar perceived maintaining good and cooperative relationships with Franco with a view to protecting the country's borders, and ultimately the Peninsula's sovereignty, should the Axis powers decide to cross the Pyrenees, as a fundamental goal. The threat of an invasion also considerably worried the Allies bearing in mind the geostrategic position of Portugal, and the belief prevailing that whoever controlled the Vigo-Canary Islands-Azores triangle would be in a privileged position to win the conflict⁷. In sum, Salazar knew he was a key player on the international scene, and did not hesitate to resort to every available means (e.g. the old Anglo-Portuguese Alliance, cooperation with Franco during and after the Spanish Civil War, the opportunity to increase trade relationships with the Axis in a period of blockades) to defend Portugal's interests⁸.

Close reading of a booklet written by Luiz Teixeira and published in 1945 illustrates how the politics of neutrality were configured even before the outbreak of World War II. Clearly in keeping with the ideological line of Salazar's dictatorship, and despite being rather paradoxical, the title of Teixeira's booklet summarizes the spirit of Portugal's neutrality: "Portugal e a Guerra. Neutralidade Colaborante" ["Portugal and the War. Cooperative Neutrality"⁹]. What might seem somewhat shocking to a 21st century reader is just how neutrality, which should presuppose impartiality, was clearly biased in accordance with the interests of the international actors predominating in the late 1930s and early 1940s, and how this period considered that fact natural. The interest of Teixeira's text arises from the didactic summary he provides of the main external political policy guidelines fol-

lowed by Salazar: “aliança inglesa, solidariedade peninsular e ligação íntima, (...), com o Brasil”¹⁰. We should point out that Teixeira subtly omits references to cooperation with the Axis powers, and Germany in particular, which becomes easily understood when considering the ideological allegiances of the text and its date of publication as by 1945 it was already clear that the Allies would win the war. This correspondingly does much to explain why the author opted to throw the emphasis on the efforts made by Portugal and Spain to help the Allies. Two interpretations seem pertinent on analysis of this issue. On the one hand, by highlighting the peninsular peace and the treaty of friendship and non-aggression with Spain, the author stresses how Portugal’s and Spain’s neutralities proved mutually reciprocal, and how the Allies viewed this reciprocity favourably. On the other hand, this helps pave the way for discussions over the strategic position of the Azores and the presence of Portuguese troops there to protect the region. Salazar allowed the Allies to use facilities in the Azores in 1943 with this authorisation proving decisive in the defeat of the Axis, therefore transforming Portugal’s neutrality into a service done to the world in general, and Britain in particular, since Portugal was able to protect part of the Atlantic that could not be solely controlled by British surveillance. What Teixeira’s analysis suggests, and it is worth recalling that his ideas reflected the regime’s interests, is that Portugal’s neutrality represented an asset to the Iberian Peninsula, to Europe and to the Atlantic, and therefore transforming the nation into an important player on the global scene despite not having engaged in conflict.

Having sketched the historical context of Portugal’s external politics in the late 1930s and into the 1940s, we may better understand why the *Jornal Português* contains an interesting sample of the manipulative dynamics of Salazar’s regime in its ideological dissemination of information. Firstly, the newsreels clearly demon-

strate how the New State became influenced by the imagery and the gestures of the authoritarian regimes of that period, and that depended, among other factors, on the cult of the leader (consider, for instance, the depiction of demonstrations during which people pay tribute to Salazar, the importance given to youth movements, and the ways in which the education system perpetuated a certain representation of the dictator). Secondly, the *Jornal Português* constitutes an important source for understanding the regime’s mediation of news representation as regards the course of ongoing events.

We would therefore stress the key propagandistic role played by censorship within the framework of an authoritarian regime characterised by permanent distrust since the external description of events might shape progress in the conflict on the battleground, and was internally essential to maintaining political order and restraining any attempt at political opposition. Maria do Carmo Piçarra¹¹, in her thorough examination of the *Jornal Português*, emphasises the dominance of the propagandistic component to the detriment of the informative dimension when summarising the contents and form of newsreels during World War II:

Durante a II Guerra Mundial o Jornal Português foi usado intensamente para fazer a propaganda da situação política e social ‘privilegiada’ de que gozava o país e enaltecer a ordem vigente. Sintomaticamente, não há notícias sobre as frentes de batalha nem sobre o evoluir do conflito e as alusões à guerra são sempre no sentido de sublinhar a paz nacional e a acção do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Oliveira Salazar, na manutenção da neutralidade portuguesa¹².

In her analysis of the thematic *Jornal Português* repertoire, Piçarra¹³ draws attention to the fact that in the aftermath of the Spanish Civil War, and throughout World War II, coverage of military issues remained fairly dominant. National issues related to economics and politics became

the secondary themes addressed, followed by religious topics, and events related to sports and culture¹⁴. According to Piçarra, the lack of thematic diversity resulted from the aforementioned propagandistic and uninformative nature of the newsreels since prominence was attributed to key personalities of the regime as well as major events celebrating the New State and the singularity/exception of Portugal when compared to other nations (that is, while Europe was getting destroyed, in Portugal, there was still reason to celebrate the great deeds of Portuguese people down through history).

The *Jornal Português* illustrates how the fallacy of Portugal's neutral position came in for delineation even before Hitler invaded Poland on September 1, 1939, as events between March 1938 and July 1939 demonstrate¹⁵ with Portugal frequently welcoming military missions from Germany, Britain, Spain, and Italy, with squadrons and vessels visited by the President and other important political representatives. After the outbreak of conflict, military issues and events related to the Portuguese armed forces and external policies continued to receive prominence, for example in issue number 13 (February 7, 1940, reporting the arrival in Lisbon of castaways from a Dutch vessel torpedoed by a German submarine); 15 (May 20, 1940, when Air Base 2 was inaugurated in Ota); 17 (June 29, 1940, on the occasion of celebrations of the anniversary of the May 28 coup, praising the role of the Portuguese army); 22 (November 29, 1940, providing coverage of military exercises); 26 (May 29, 1941, when another contingent of Portuguese troops departed from the harbor of Rocha do Conde de Óbidos in Lisbon for Cape Verde to strengthen the military objectives of the empire); 27 (July 4, 1941, reporting on the departure of a battalion to the Azores to guarantee Portugal's sovereignty and defend the government's neutrality); 32 (May 27, 1942, describing the exchange of belligerent nation diplomats in Lisbon, due to the neutral position

of Portugal and its international prestige); 36 (January 9, 1943, when the Spanish Minister of Foreign Affairs visited Lisbon and made the announcement of the Peninsular Bloc characterized as a "bastion of peace in a contentious world"); 40 (October 2, 1943, depicting the new army parade with twelve thousand men, high ranking politicians and diplomats representing the belligerent nations); 45 (May 26, 1944, when there was an exchange of German and Brazilian citizens); 46 (July 11, 1944, covering an air force parade in the Ota Military Base); 48 (September 2, 1944, when the second parade of the new Portuguese army took place, with the event attended by the President, Salazar and military representatives of belligerent nations who came together in a "friendly and neutral land"); and 49 (December 11, 1944, which was a special edition dedicated to military maneuvers). In May 1945, the war on the Western Europe front ended, and issue number 54 (December 21, 1945) portrayed the parade of the Portuguese army in Lisbon together with the Brazilian expeditionary force that had fought in Italy.

The aforementioned selection of issues, based on the summary proposed by José de Matos-Cruz (1989), suggests that, despite the neutral positioning during World War II, the Portuguese government (i) did not overlook investment in the armed forces (suggesting that, should it be necessary, the Portuguese Armed Forces would be ready to protect the nation, a suggestion that did not however reflect reality); (ii) maintained good relationships with belligerent nations since their official representatives experienced moments of formal conviviality at events and ceremonies organized by the Portuguese government; and (iii) served both the opposite sides given Portugal was perceived as a neutral international arena as illustrated, among other examples, by the exchange of diplomats. In other words, Salazar's regime to some extent deployed the *Jornal Português* as a tool, on the one hand, to convey messages to

belligerent nations about Portugal's availability to cooperate with all sides, and especially whichever looked to be attaining supremacy in different phases of the conflict (even if the Portuguese Armed Forces were not prepared to fight). On the other hand, the newsreels served to transmit a message of trust in the government from the Portuguese people through the various events celebrating national grandiosity (e.g. the centennial celebrations, and the Portuguese World Exhibition of 1940), which also represented a way of contributing to the alienation of the people. In visual terms, the true and cruel reality of battlegrounds was not shown in the same way as there were no images portraying the difficulties Portuguese people had long since endured, and that were considerably aggravated by the effects of the conflict, such as rationing, more poverty, and hunger. The Portuguese World Exhibition is perhaps the single best symbol epitomizing what might be termed the "Lusitanian illusion" as discussed by João Canijo in his 2010 documentary¹⁶.

The propagandistic dimension of the *Jornal Português* attains its acme with issue number 52 (May 22, 1945) that falls beyond the aforementioned selection as it does not directly relate to military issues. On May 19, a few days after the capitulation of German forces, there was a demonstration attended by thousands of people in support of Salazar and President Carmona in Lisbon's Terreiro do Paço and seeking to show their gratitude for peace in Portugal. While in previous issues of the *Jornal Português*, Salazar was often referred to as having attended ceremonies with dignitaries within portrayals of national life, this demonstration acquires a particular meaning. Immediately after the war that annihilated the Hitler and Mussolini regimes, there was a perceived need to consolidate Salazar's power given the end of World War II would inaugurate a new political cycle in Europe. It is curious to observe that the

only two authoritarian regimes to survive the war (except for Stalin's but who was decisive both to ending the conflict, and to redesigning spheres of influence post-1945) were Salazar's and Franco's and that would endure into the early 1970s. In May 1945, Salazar probably could not anticipate the temporal proximity of decolonization processes, and a threat that would not only haunt him until the end of his life but also push him into the Colonial War. However, as such a gifted and clever politician, he did know that, as a consequence of the war, the New State would also be entering a new phase. Therefore, guaranteeing the people's support, and repressing the opposition, represented crucial objectives to the regime. Since Maria do Carmo Piçarra¹⁷ has already analysed this issue of the *Jornal Português*, I would only like to draw attention to three facets in order to stress its propagandistic content.

The first interrelates with the voice-over that introduces the report by making reference to the Portuguese people's "debt" toward their head of state, when war once more ravaged the world and "*Portugal escaped unharmed from this tremendous catastrophe without disrespecting its secular commitments, and harming the national honor*". The "debt" reference is afterwards complemented by comparing Portugal's neutrality to a kind of miracle performed by Salazar, which thus clearly contributes to his deification.

The second corresponds to the newsreel section in which the voice-over makes reference to the singularity of cinema as a privileged tool for depicting the truth of this demonstration:

Por isso, no Terreiro do Paço, diante das janelas do ministério das Finanças, o primeiro gabinete de Salazar como ministro, se juntou a mais numerosa multidão que jamais viu Lisboa, e o que então se passou ninguém pode contar melhor do que o cinema pois basta ver e ouvir.¹⁸

This excerpt translates the belief of António Ferro (the man behind Salazar's ideological propaganda machine until the end of the 1940s) in the potential of cinema as a propaganda tool, and that he would openly acknowledge some time later, in a public speech in August 1946 entitled "The Greatness and Misery of Portuguese Cinema":

*Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica a imagem penetra, insinua-se, sem quase se dar por isso, na alma do homem. (...) O espectador de cinema é um ser passivo, mais desarmado do que o leitor ou do que o simples ouvinte.*¹⁹

The third aspect interrelates with Salazar's words that defined that demonstration as a moment of celebration of the "patriotic satisfaction". Salazar thanked the Portuguese people for having done "their part", praising the people's "work", "order", "discipline", and "sacrifices"; in sum, some of the basic tenets of the New State deemed necessary for continuous cultivation.

Besides drawing attention to the ideological purpose of the newsreel, its pedagogic dimension deserves due emphasis. Despite the fact that the voice-over script and Salazar's speech are simultaneously rather short, simple and clearly targeted, the succession of images portraying

the national flag, the enthusiastic crowd cheering Salazar, Lisbon's most important historical square completely packed out, and demonstration banners are all very eloquent and impressive and more effective than any words.

Even while measuring the reception of the episodes of the *Jornal Português* has not hitherto proven possible, its reception is likely to have been limited²⁰. Cinema was mainly popular in urban areas but even here many people could not afford to go to the movies. Moreover, even when cinema was taken out to villages, its reach was probably not as wide as António Ferro and filmmakers connoted with the regime would have liked. Despite the only relative level of efficacy of the *Jornal Português*, the truth remains that these newsreels constitute important documents not only for understanding the visual indoctrination of the Portuguese people under the New State, but also identifying the meanders of Portugal's questionable neutrality during World War II. Besides all this, they also help understand why for older generations of Portuguese people Salazar remains remembered first and foremost as the man who saved Portugal from the war²¹. Through deconstructing the underlying ideological meanings of official newsreels, we become able to re-signify the visual construction of both the *Estado Novo* and of Salazar as a messianic figure.

NOTAS

¹Spain did not declare its neutrality, but it positioned itself as a non-belligerent country. In any case, due to the non-definition of its allegiance to either side in the conflict until the end of the war, I include it among the 'neutral' countries.

²LOPES RIBEIRO, António (dir.). *Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Lisboa: SPAC, 1938-1951.

³On the *Jornal Português de Actualidades Filmadas*, see, among others, Heloísa Paulo (2000), José de Matos-Cruz (1989), and Maria do Carmo Piçarra (2006). I henceforth refer to the *Jornal Português de Actualidades Filmadas* by the expression *Jornal Português*. I am here using Piçarra's translation for the newsreels.

According to Maria do Carmo Piçarra (2006: 131, 136, 138), the *Jornal Português* corresponded to the first Portuguese monthly newsreel with a continuous production, even though somewhat irregular (an average of 7 issues per year). It addressed national issues, even though it also included news from other official newsreels, such as, for example, the Spanish NO-DO (whose screening was mandatory). The newsreel was shown as a complement to fictional features along with foreign newsreels, documentaries and short animation films. It was first premiered in 1938, and 95 issues were produced through to 1951 before being replaced by a newsreel following a similar pattern entitled "Imagens de Portugal" in 1953 ("Images of Portugal") (Heloísa Paulo, 2000: 106).

⁴Salazar feared the communist threat should the Republican side win the Spanish Civil War.

⁵As Filipe Ribeiro de Meneses points out in his book (2009), Portugal faced an Axis threat between 1939 and 1942, and an Allied threat between 1943 and 1945. On the operation codenamed "Felix" (that planned a potential invasion of Portugal by Germany through Spain), see, among others, Waller (1996) and Payne (2008). On Portugal's neutral position during World War II, see Lochery (2011).

⁶According to Meneses (2009: 257-258), when Hitler ordered the launch of Operation Barbarossa, the participation of the Falange's Blue Division on the Eastern Front represented a serious threat to Portugal, should Franco decide to openly support the Axis. This might pave the way for a Spanish invasion and eventual annexation of Portugal.

⁷TEIXEIRA, Luiz. *Portugal e a Guerra. Neutralidade Colaborante*. Lisbon: Ática, 1945, pag. 13. Were the Axis forces to seize control of the Peninsula and conquer Gibraltar as the Germans planned, Great Britain's access (as well as the Allies') to the Mediterranean would become impossible.

⁸For an overall view of Portugal during the Second World War from the political, economic, social and ideological perspectives, see, among many, Filipe Meneses (Op. cit.), António Louçã (2000), António Telo (1991), Fernando Rosas (1990), and Luiz Teixeira (1945).

⁹From now onwards, unless otherwise indicated, all translations are mine.

¹⁰"Anglo-alliance, peninsular solidarity and intimate relationship, (...), with Brazil". TEIXEIRA, Luiz. *Portugal e a Guerra...* Op. cit., pag. 5.

¹¹PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2006, pag. 135.

¹²"During WWII, the *Jornal Português* was widely used to make propaganda about the 'privileged' political and social situation of the country, and to praise the regime. Symptomatically, there is no news either about the situations on the battle fronts or about the ebbs and flows in the conflict. Moreover, the references to war are in line with the need to stress the importance of national peace and the diligences made by the Minister of Foreign Affairs, Oliveira Salazar, in the maintenance of Portuguese neutrality".

¹³PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema...* Op. cit., pags. 166-167.

¹⁴MATOS-CRUZ, José de. "Portugal – O Cinema de Guerra". En: VV.AA. *Portugal na Segunda Guerra Mundial. Contributos para uma Reavaliação*. Lisbon: Publicações Dom Quixote, 1989, pags. 236-244, makes a list with a summary of the main editions of the *Jornal Português* between 1938 and 1946 (covering 60 issues). During this period, from just before until shortly after World War II, military topics clearly dominate the news.

¹⁵For a comprehensive view of military reports in the indicated period, see José de Matos-Cruz. *Ibidem.*, pags. 236-238.

¹⁶See CANIJO, João (dir.). *Fantasia Lusitana*. Lisbon: Periferia Filmes, 2010.

¹⁷PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema...* Op. cit., pags. 213-216.

¹⁸"Thus, at *Terreiro do Paço*, in front of the windows of the Ministry of Finance, where the first office of Salazar as a minister was located, a crowd that Lisbon had never seen before gathered, and what then took place no one can tell better than the movies, since it is only necessary to look and hear."

¹⁹António Ferro, in the speech "Grandeza e Miséria do Cinema Português" ["Greatness and Misery of Portuguese Film"], collected in the volume FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisbon: SNI, 1950 *apud* Eduardo Geda, 1977, pag. 82. On the role of António Ferro and the importance of his "Politics of the Spirit", see, among others, VIEIRA, Patrícia. *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime* (trans. by Ashley Caja). New York: Bloomsbury Academic.

"More than literature, more than music, more than the radio, image penetrates, subtly insinuates in the human soul. (...) The spectator of movies is a passive being, more defenseless than the reader or the sheer listener".

²⁰See Maria do Carmo Piçarra quoting of José Bénard da Costa's opinion (PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar Vai ao Cinema...* Op. cit., pags. 137).

²¹Other bibliographic sources: GEADA, Eduardo. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisbon: Moraes Editores, 1976; LOCHERY, Neill. *Lisbon: War in the Shadows of the City of Light, 1939-1945*. New York, Public Affairs; LOUÇÃ, António. *Hitler e Salazar. Comércio em Tempos de Guerra (1940-1944)*. Lisbon: Terramar, 2000; MENESES, Filipe. *Salazar: A Political Biography*. New York: Enigma Books, 2009; PAULO, Heloísa. "Documentarismo e Propaganda. As Imagens e Sons do Regime". En: REIS TORGAL, Luís. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisbon, 2000, pags. 92-116; PAYNE, Stanley. *Franco and Hitler. Spain, Germany and World War II*. New Haven: Yale University Press, 2008; ROSAS, Fernando. *Portugal entre a Paz e a Guerra 1939-1945*. Lisbon: Editorial Estampa, 1990; TELO, António. *Portugal na Segunda Guerra (1941-1945)*. Lisbon: Vega, 1991, 2 vols.; WALLER, John. *The Unseen War in Europe: Espionage and Conspiracy in the Second World War*. New York: Random House, 1996.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-BIBLIOMÉTRICA A LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DEL ARTE MUDÉJAR (II) A HISTORIC-BIBLIOMETRIC APPROXIMATION TO MUDEJAR ART SCIENTIFIC PRODUCTION (II)

Resumen

Se aborda la segunda parte del trabajo de investigación dedicado al análisis de la producción científica relativa al arte mudéjar en el período 1857-2013. Se tratan los idiomas de publicación, los temas, la autoría y la distribución de trabajos por autor. El idioma mayoritario es el español. La arquitectura y la carpintería son los temas preferentes. Se confirma la preferencia de los investigadores de las Humanidades por trabajar solos y la escasez de trabajos escritos en colaboración.

Palabras Clave

Análisis Bibliométrico, Arte Mudéjar, Historiografía, Humanidades, Producción Científica.

**Ana R. Pacios Lozano
y Carlos García Zorita**

Universidad Carlos III de Madrid
Departamento de Biblioteconomía
y Documentación
Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación
Getafe, España

Ana R. Pacios es doctora en Historia del Arte y profesora titular de universidad desde 1996. Sus líneas principales de investigación son las fuentes de información en Historia del Arte y las técnicas de gestión aplicadas a las bibliotecas. Es autora de tres repertorios bibliográficos sobre el arte mudéjar, así como de diversos trabajos de puesta al día de los mismos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26-VI-2016
Fecha de revisión: 08-VII-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

Abstract

This article presents the second part of an investigative work dedicated to analyze Mudejar art scientific literature in the chronological scope 1857-2013. In the present work are studied publication languages, subjects and authorship, and distribution of work by author. The majority language is Spanish. Architecture and carpentry are the preferred issues. It confirms the preference of researchers in the Humanities to work alone and the scarcity of work written in collaboration.

Key Words

Bibliometric Analysis, Historiography, Humanities, Mudéjar Art, Scientific Production.

Carlos García-Zorita es licenciado en Ciencias Económicas y Doctor en Documentación. Profesor titular del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid. Es miembro del Laboratorio de Estudios Métricos de Información (LEMI-UC3M) y autor de más de una veintena de trabajos bibliométricos publicados en revistas nacionales e internacionales.

UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-BIBLIOMÉTRICA A LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DEL ARTE MUDÉJAR (II)

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo recoge la segunda parte del trabajo de investigación dedicado al análisis histórico-bibliométrico de la producción científica relativa al arte mudéjar, a partir de los 2454 registros bibliográficos obtenidos de la realización de tres repertorios bibliográficos¹. En la primera parte se trataron indicadores relacionados con su distribución temporal, las tipologías documentales y las revistas de publicación. Ahora, como continuación de la primera parte, se abordan otros que tienen que ver con los idiomas, los temas objeto de atención, la autoría y la distribución de los trabajos por autor.

Se remite al apartado de metodología del primer trabajo para conocer el procedimiento seguido en su elaboración, así como las peculiaridades que corresponden al mismo.

2. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

2.1. Productividad por idiomas

El predominio de los trabajos en español, que suponen un total de 2.315 (94,3%), es notorio y

evidente. Teniendo en cuenta que la construcción mudéjar fue calificada por Marcelino Menéndez Pelayo como la *“única peculiarmente española de la que podemos envanecernos”*² también parece lógico que fueran los españoles los que, atraídos por este estilo artístico tan genuinamente hispánico, se animaran a abordarlo. No obstante, los repertorios bibliográficos que han servido de fuente para este estudio recogen autores, tanto españoles como extranjeros, que han publicado en otras lenguas; algunos, por ser la materna. Tienen una presencia testimonial en relación al castellano a pesar de su indudable interés y repercusiones: francés con 50 trabajos (2,0%) e inglés con 43 (1,8%). También, con mucho menor peso, están representados el portugués con 22 estudios (0,9%), alemán con 7 (0,3%) e italiano con 2 (0,1%). Además, hay que referirse a otros editados en otras lenguas oficiales de España: 13 en catalán (0,5%) y 2 en valenciano (0,1%). A pesar de la escasa presencia de los idiomas extranjeros, tanto el inglés como el francés han estado presentes desde los inicios de la investigación del arte mudéjar.

En el caso de los escritos en inglés, el pionero fue A. Van de Put³, que en 1904 analiza una

colección de platos hispano-moriscos de los siglos xv y xvi. Más tarde, al inicio de los años 20 aparecen las monografías de A. Byne y M. Stapley⁴ en las que estudian las estructuras de las techumbres mudéjares y señalan la importancia de carpinteros como Diego López de Arenas. No hay que dejar de mencionar la obra de G. King, editada en 1927, la primera que ofrece una visión sintética del mudéjar en este idioma y los trabajos de B. Bevan⁵, estudioso y erudito de la arquitectura española que también se interesó por el arte mudéjar a partir de esta década. En los años 50 se edita la monografía de F. Spalding dedicada a la ornamentación mudéjar de los antifonarios procedentes de la colección de la Hispanic Society of America⁶. A partir del año 2000 es cuando los autores españoles publican también en revistas extranjeras y por ello en otras lenguas, a lo que hay que sumar los trabajos de algunos investigadores extranjeros que se incorporan al conocimiento del mudéjar como C. Robinson y A. McSweeney. El año 2006 es el que contabiliza más artículos en inglés, con 7 trabajos, y coincide con un número monográfico de la revista *Medieval Encounters*⁷, en el que se editan las aportaciones de los más destacados especialistas españoles del arte mudéjar que participaron en el evento “Interrogating Iberian Frontiers: A Cross-Disciplinary Research Symposium on Mudejar History, Religion, Art and Literature”, celebrado en la Universidad de Cornell, en noviembre de 2004.

Por lo que se refiere a los trabajos en francés, con menor presencia pero muy destacada, tal y como ha juzgado el profesor Borrás al referirse a esta historiografía⁸, la razón está en la existencia de una “corriente francesa” que se inicia con los trabajos de M.E. Bertaux cuando, en el 1912, analiza el arte mudéjar como una supervivencia del arte musulmán en el arte cristiano de España⁹. A partir de ese año los estudios en francés continúan apareciendo de forma intermitente teniendo puntos álgidos, caso de los años 1956, 1986 y 1993. Se deben, funda-

mentalmente, a los estudios de E. Lambert, que profundiza sobre el estilo y la terminología¹⁰, H. Terrasse¹¹, B. Coquelin de Lisle, la investigadora extranjera con mayor número de aportaciones a la historiografía de este estilo centrados, fundamentalmente, en el mudéjar aragonés¹², y P. Araguas que, a partir de su tesis doctoral defendida en 1996 sobre la arquitectura del ladrillo, abre de nuevo el debate que asimila arquitectura mudéjar a la arquitectura de ladrillo¹³.

Las escasas y esporádicas aportaciones en alemán se deben, básicamente, a C. Ewert, arqueólogo estudioso de los sistemas de arcos entrecruzados en el arte hispanomusulmán y su carácter constructivo¹⁴, C. Kothe, interesada en la carpintería granadina¹⁵, Schneider que analiza la ornamentación geométrica de las techumbres¹⁶ y K. Pieper, discípula de Ewert que dedicó su tesis a la decoración arquitectónica mudéjar de Aragón¹⁷.

2.2. Distribución temática de la producción

Partiendo de la doble clasificación temática asignada a cada documento, por foco mudéjar en el que se ubica la realización objeto de estudio y por el tipo de manifestación artística de la que se trata, que atiende a las 13 categorías establecidas (véase tabla 1 en el trabajo primero), a continuación se comenta la situación particular de cada una en lo relativo a cuantía y características de algunos trabajos.

2.2.1. Focos mudéjares

Con vistas a una recuperación eficaz de los trabajos en los repertorios bibliográficos, cada uno se adscribió a una zona geográfica y a la provincia en la que se ubicaba. Estas zonas, como ya se indicó, venían a coincidir con los focos mudéjares regionales propuestos en las obras generales o de síntesis sobre el arte mudéjar —León y Castilla la Vieja, Toledo y zona centro, Extremadura, Andalucía, Canarias, Aragón

y Levante (comprendiendo Cataluña, Baleares, Valencia y Murcia)—. A los focos tradicionales se añadieron aquellas regiones situadas en la zona del norte de España —Galicia, Asturias, País Vasco, Navarra y La Rioja— en las que se localizan manifestaciones artísticas que han sido objeto de estudio y, en la mayoría de las ocasiones, se limitan a observar reminiscencias o

influencias mudéjares en determinadas obras de carpintería con la excepción, si cabe, de la ciudad de Tudela cuyas obras han sido estudiadas por Basilio Pavón¹⁸. También se contó con Portugal, además de formar parte de la Península Ibérica, por la existencia de referencias sobre la presencia del estilo allí, aunque muy desigual en cuanto al tiempo y la distribución geográfica.

FOCOS MUDÉJARES												
PROVINCIA	ANDALUCÍA	ARAGÓN	LEÓN-CV	TOLEDO-CENTRO	LEVANTE	EXTREMADURA	PV-NA	CANARIAS	PORTUGAL	LA RIOJA	GALICIA	ASTURIAS
SEVILLA	232											
GRANADA	199											
CÓRDOBA	58											
MÁLAGA	35											
JAÉN	32											
HUELVA	32											
ALMERÍA	31											
CÁDIZ	27											
ZARAGOZA	--	303										
TERUEL	--	98										
HUESCA	--	20										
VALLADOLID	--	--	70									
LEÓN	--	--	56									
SEGOVIA	--	--	56									
BURGOS	--	--	49									
PALENCIA	--	--	41									
ÁVILA	--	--	37									
ZAMORA	--	--	25									
SALAMANCA	--	--	21									
SORIA	--	--	14									
TOLEDO	--	--	--	244								
MADRID	--	--	--	59								
GUADALAJARA	--	--	--	40								
CIUDAD REAL	--	--	--	11								
CUENCA	--	--	--	9								
VALENCIA	--	--	--	--	87							
MURCIA	--	--	--	--	20							
TARRAGONA	--	--	--	--	10							
CASTELLÓN	--	--	--	--	8							
ALICANTE	--	--	--	--	7							
MALLORCA	--	--	--	--	6							
BARCELONA	--	--	--	--	4							
LÉRIDA	--	--	--	--	3							
ALBACETE	--	--	--	--	3							
GERONA	--	--	--	--	1							
BADAJOS	--	--	--	--	--	22						
CÁCERES	--	--	--	--	--	19						
NAVARRA	--	--	--	--	--	--	37					
GUIPÚZCOA	--	--	--	--	--	--	4					
TENERIFE	--	--	--	--	--	--	--	15				
LAS PALMAS	--	--	--	--	--	--	--	3				
PORTUGAL	--	--	--	--	--	--	--	--	30			
LA RIOJA	--	--	--	--	--	--	--	--	--	7		
LUGO	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	2	
ORENSE	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1	
OVIEDO	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	1
FOCO GENERAL	19	115	43	5	12	17	--	20	--	2	--	--
Total	665	536	412	368	161	58	41	38	30	9	3	1
%	27,1%	21,8%	16,8%	15,0%	6,6%	2,4%	1,7%	1,5%	1,2%	0,4%	0,1%	0,04%

Tabla 1. Producción mudéjar por provincias y por focos.

Algunas de las realizaciones próximas a la frontera de Castilla y León están claramente ligadas a las corrientes españolas, mientras que otras son más autónomas como es el caso de las ubicadas en Sintra y el Alentejo.

Teniendo en cuenta esta particular división de la Península Ibérica, la tabla 1 muestra la producción por provincias y focos en la que se ve que el foco mudéjar que acumula mayor número de publicaciones es el andaluz (665 trabajos, 27,1% del total de trabajos), seguido del aragonés (536 trabajos, 21,8%). No se dispone de ningún catálogo, inventario o base de datos que reúna todas las manifestaciones artísticas mudéjares en cada provincia que permitiera establecer cierto paralelismo entre publicaciones y realizaciones. Solo hay un inventario de techumbres de madera por regiones realizado por E. Nuere y que el propio autor en su día no lo consideró definitivo¹⁹. Si se tiene en cuenta la extensión geográfica de ambos focos, se podría afirmar que, en términos relativos, ha recibido una mayor atención el foco aragonés. Hay 1800 trabajos adscritos al menos a uno de los 4 focos principales (Aragón, Andalucía, León y Castilla la Vieja y Toledo y zona centro) lo que supone que éstos acumulan un 73,3% del total de trabajos analizados. En la tabla 1 se recoge la distribución de las publicaciones atendiendo a los focos mudéjares regionales.

Si se tiene en cuenta la adscripción de los trabajos a las provincias en las que se ubican las manifestaciones artísticas, es Zaragoza la que ocupa el primer lugar (con 303 trabajos), seguida de Toledo (244) y Sevilla (232). Sorprende, por ubicarse en un foco con escasa presencia de monumentos mudéjares, la provincia de Valencia que, a pesar de esta circunstancia, cuenta con 87 trabajos. Ello obedece al interés que ha suscitado, desde los años 40 hasta el momento actual, la abundante producción cerámica de Paterna y Manises, investigada por especialistas, tanto españoles como extranjeros, como J. Gestoso²⁰, J. Lerma²¹, B. Martínez Caviro²², entre

otros, o los más recientes de A. McSweeney²³. A estos estudios hay que añadir los que versan sobre los artesonados valencianos del siglo XVI, los últimos analizados por L. Palaia²⁴ y J. Vidal Franquet²⁵.

Entre las provincias que cuentan con menor número de publicaciones se encuentran algunas del foco levantino (Barcelona, Tarragona, Lérida) y del norte peninsular (Oviedo, Orense), datos acordes con la escasa cuantía de obras artísticas que registran estos territorios.

2.2.2. *Temas*

Por lo que se refiere a la adscripción de los 2454 trabajos a las 13 categorías temáticas establecidas, según el tema principal del que tratan, es la arquitectura la que acapara el mayor número de estudios, como puede verse en la tabla 2 que muestra los temas y el número de trabajos asignados a cada uno.

Si el nacimiento del estilo surge ligado a la arquitectura, con el discurso de Amador de los Ríos en 1859, ésta no ha dejado de suscitar el interés de los investigadores desde el inicio hasta el último año del período de estudio. La arquitectura representa un 46,7% sobre toda la producción. Si se tienen en cuenta los dos tramos determinados en el período de análisis, en el primero (de 1857 a 1969) la arquitectura supone un 58,5% sobre el total de documentos del mismo y en el segundo (de 1970 a 2013) un 44,1%. El valor más alto se corresponde al año 2011 con un total de 44 trabajos, año que no coincide con la edición de ninguno de los Simposios que han proporcionado los valores más altos en cuanto al número de trabajos anuales publicados.

El segundo de los temas, en lo que atañe a volumen de producción, es la carpintería mudéjar aunque mucho menor en comparación con la arquitectura, dado que ésta supone el 15,4% en

Tema	Núm. Trabajos					
	1857-1969	%	1970-2013	%	1857-2013	%
ARQUITECTURA	255	58,5%	887	44,1%	1145*	46,7%
CARPINTERÍA	66	15,1%	311	15,5%	377	15,4%
ARTES DECORATIVAS	41	9,4%	214	10,6%	255	10,4%
DECORACIÓN	30	6,9%	119	5,9%	151*	6,2%
GENERAL	9	2,1%	134	6,7%	145*	5,9%
RESTAURACIÓN	7	1,6%	103	5,1%	110	4,5%
ESTILO	13	3,0%	89	4,4%	102	4,2%
ARTISTAS	9	2,1%	60	3,0%	69	2,8%
MATERIALES Y TÉCNICAS	2	0,5%	35	1,7%	37	1,5%
URBANISMO	3	0,7%	19	0,9%	22	0,9%
TRATADOS	1	0,2%	20	1,0%	21	0,9%
MECENAZGO	-	-	9	0,4%	9	0,4%
OTROS	-	-	11	0,5%	11	0,4%
Total	436		2011		2454*	

(*) Se incluye un total de 7 trabajos sin fecha asignada.

Tabla 2. Número de trabajos por categorías temáticas, según el tema principal de cada publicación.

relación con el total de estudios. El peso de la misma en los dos períodos en relación al total de trabajos es prácticamente igual, siendo en el primero del 15,1% y en el segundo 15,5%. El año que representa el pico más alto corresponde al 1982 (25 trabajos), y que, en este caso, sí coincide con la edición de uno de los Simposios Internacionales de Mudejarismo, el primero. En él participaron algunos de los especialistas más destacados en temas de carpintería, como Balbina Martínez Caviro²⁶, María Dolores Aguilar²⁷ y Enrique Nuere²⁸ cuyas contribuciones fueron fundamentales para asentar su clasificación y denominar las estructuras de carpintería con la terminología adecuada, así como para conocer los principios ideológicos que subyacen en su decoración y demostrar la simplicidad de su técnica de ejecución siguiendo la obra de Diego López de Arenas.

Otro tema recurrente que ha sido de interés para los estudiosos del mudéjar es el de la res-

tauración de las obras. A diferencia del resto, los trabajos centrados en él reúnen a profesionales de otros ámbitos diferentes a la Historia del Arte siendo, fundamentalmente, arquitectos y restauradores los autores de estos trabajos.

Si se relacionan los focos mudéjares con los temas objeto de interés en cada uno, la arquitectura sigue siendo el tema preferente en todos con dos excepciones: el norte de la Península Ibérica, en donde las realizaciones se limitan prácticamente a techumbres con rasgos y reminiscencias mudéjares, caso de Galicia, La Rioja y Navarra, y la zona levantina en la que la carpintería, seguida de la cerámica, son los temas que reúnen más estudios, acorde con la importancia que tienen estas artes decorativas en relación con la arquitectura de este foco.

Si descendemos a un nivel más bajo, el de las propias manifestaciones artísticas, los datos indican que aquella que cuenta con mayor

número de estudios monográficos es el Alcázar de Sevilla, en particular el palacio del rey Pedro I que, con un total de 77 trabajos contabilizados, aún sigue suscitando el interés y continua siendo objeto de investigación como demuestra la última tesis doctoral de C. Rodríguez Moreno sobre el mismo defendida en el 2012²⁹, así como los recientes trabajos de análisis y restauración de su fachada bajo la coordinación de A. Almagro³⁰. Le siguen, por el número de trabajos monográficos, la Seo de Zaragoza (34), la Alfajería (32), la techumbre de la catedral de Teruel (24), el palacio de Pedro I de Tordesillas (22), las torres turolenses (21) y el palacio de la Alhambra (18), cuyos techos nazaríes, como el famoso del Salón de Comares, han sido objeto de comparación constante con los mudéjares al considerar que influyeron decisivamente en la carpintería castellana.

2.3. Autoría y distribución de trabajos por autor

Los 2.454 documentos sobre el arte mudéjar analizados (de ellos, 21 son anónimos) fueron escritos por un total de 1.328 autores a lo largo de 156 años.

Núm. Autores	Número de trabajos					
	1857-1969		1970-2013		1857-2013	
		%		%		%
1	430	98,6%	1666	82,8%	2103	85,7%
2	6	1,4%	245	12,2%	251	10,2%
3	0	0,0%	58	2,9%	58	2,4%
4+	0	0,0%	42	2,1%	42	1,7%
	436		2011		2454*	

(*) Se incluye un total de 7 trabajos sin fecha asignada

Tabla 3. Estructura de la colaboración entre autores.

La firma de los trabajos demuestra la escasa coautoría en el estudio de este estilo como se puede ver en la tabla 3. El 85,7% (2103 trabajos) los firmó un solo autor, un 10,2% (251) son obra de dos, el 2,4% (58) de tres y con cuatro o más firmas solo el 1,7% (42). Entre estos últimos se encuentran obras como los catálogos monumentales, los de exposiciones y las guías artísticas de ciudades que exigen la intervención

de numerosos especialistas. Los trabajos a cargo del mayor número de autores tienen que ver con estudios dedicados a labores de conservación y restauración de las obras, posiblemente porque requieren la colaboración de expertos de diversas áreas de conocimiento. Es el caso de la investigación sobre la restauración de la portada del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, realizada por un total de 17 autores³¹.

Con anterioridad a 1970 solo el 1,4% de los trabajos (6) están realizados en colaboración (2 firmas como máximo). A partir del 1970 el porcentaje de trabajos en coautoría asciende a 17,2%, consolidando la tendencia a la investigación en equipo.

Aunque no se da una colaboración internacional sí se han realizado trabajos monográficos de síntesis sobre el arte mudéjar en los que han participado los principales especialistas de cada foco mudéjar, aunque cada uno firma la parte o contribución de la que es especialista.

Los datos de autoría vuelven a corroborar lo demostrado en otros trabajos anteriores: la preferencia de los investigadores de las Humanidades por trabajar solos y la escasez de trabajos escritos en colaboración³². Esta situación se refleja también en el caso del arte mudéjar si se considera el promedio de firmas por trabajo que, para todo el período, es de 1,22; mientras que los índices de coautoría para los dos períodos considerados son 1,01 y 1,27 respectivamente.

En lo referente a los trabajos por investigador, los autores más productivos (con 10 o más trabajos) en este estilo artístico, se muestran en la tabla 4. El grupo está formado por 35 autores que representan al 2,63%. En este grupo de los más productivos se encuentran los autores de los trabajos de síntesis del arte mudéjar más representativos que abordan las peculiaridades del mudéjar en los diferentes focos del territorio español: Leopoldo Torres Balbás³³, Gonzalo

AUTORES	Núm. Trab.	Institución u organismo
BORRAS GUALIS, G.M.	73	U. Zaragoza
LAVADO PARADINAS, P.J.	64	Ministerio Cultura- Centro Asociado UNED Madrid
SANMIGUEL MATEO, A.	49	Centro de Estudios Bilbilitanos - Calatayud (Zaragoza)
ALVARO ZAMORA, M.I.	48	U. Zaragoza
TORRES BALBAS, L.	44	Instituto de Estudios Árabes "Miguel Asín" de Madrid, Centro de Estudios Históricos (CSIC)
PAVON MALDONADO, B.	44	Departamento de Estudios Árabes, sección "Arte y Arqueología Árabe". Instituto de Filología (CSIC)
NUERE MATAUCO, E.	41	Instituto Conservación y Restauración Bienes Culturales (Ministerio de Cultura)
LÓPEZ GUZMAN, R.	38	U. Granada
GOMEZ-MORENO CALERA, J.M.	37	U. Granada
MOGOLLÓN CANO-CORTES, M.P.	32	U. Extremadura
RUIZ SOUZA, J.C.	26	U. Complutense de Madrid
MARTINEZ CAVIRO, B.	25	U. Complutense de Madrid
AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo	21	Real Academia Bellas Artes de San Fernando
ALMAGRO GORBEA, A.	19	Escuela de Estudios Árabes, Granada (CSIC)
COMEZ RAMOS, R.	19	U. Sevilla
MORALES MARTÍNEZ, A.J.	19	U. Sevilla
LAMPEREZ Y ROMEA, V.	18	Restaurador
FRAGA GONZALEZ, M.C.	18	U. La Laguna
PEREZ HIGUERA, M.T.	18	U. Complutense de Madrid
AGUILAR GARCIA, M.D.	17	U. Málaga
CABAÑERO SUBIZA, B.	17	U. Zaragoza
PETRIZ ASO, A.I.	17	Centro de Estudios Bilbilitanos - Calatayud (Zaragoza)
JORDANO BARBUDO, M.A.	16	U. Córdoba
DÍEZ JORGE, M.E.	16	U. Granada
BARBE COQUELIN DE LISLE, G.	15	Université de Cergy-Pontoise
VALDES FERNÁNDEZ, M.	15	U. León
GARCÍA NISTAL, J.	15	U. León
IBANEZ FERNANDEZ, J.	14	U. Zaragoza
TOAJAS ROGER, M.A.	13	U. Complutense de Madrid
CANAS PALOP, C.	12	U. Sevilla
CONTRERAS, J. (Marqués de Lozoya)	12	Real Academia Bellas Artes de San Fernando.
GÓMEZ URDANEZ, C.	12	U. Zaragoza
GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.	11	U. Complutense de Madrid
TABALES RODRÍGUEZ, M.A.	10	U. Sevilla
RAMÍREZ LOPEZ, I.	10	Conservadora-Restauradora

Tabla 4. Autores más productivos (1857-2013).

Borrás³⁴ y, el último, a cargo de Rafael López Guzmán³⁵, que también analiza la significación del estilo en América.

En este listado de 35, solo una autora es extranjera, el resto son españoles que, fundamentalmente, desde las universidades e instituciones vinculadas a la investigación como el CSIC, han abordado el estudio de las manifestaciones artísticas mudéjares.

La productividad de los autores en el arte mudéjar (Tabla 5) concuerda en términos generales con los postulados de la denominada en el ámbito bibliométrico como Ley de Lotka³⁶ que establece como regularidad que el número de autores (A) que publican n trabajos (A_n) es equivalente a la cantidad de autores que publican un solo trabajo (A_1) dividido por el cuadrado de n (n^2), tal como se expone en su formulación general, es decir, $A_n = A_1/n^2$

Núm. Trabajos	Núm. Autores		
	1857-1969	1970-2013	1857-2013
1	146	805	922
2	32	156	186
3	14	66	79
4	9	31	41
5+	13	85	100
	214	1143	1328

Tabla 5. Productividad de los autores en arte mudéjar.

Como consecuencia de esta expresión matemática, se concluye que por término general, el número de autores, a veces denominados en la literatura bibliométrica como *transeúntes*, se estima que está entorno al 60-70% del total de autores que publican en un tema determinado a lo largo de un período de varios años de actividad. Este número disminuye exponencialmente de forma inversamente proporcional conforme aumenta la productividad (n) de modo que solo unos pocos autores, la *élite*, publican un alto porcentaje de trabajos. De entre las distintas

formas de determinar qué autores conforman esta *élite* de altos productores, en el ámbito bibliométrico ha tomado relevancia por su autor y por la sencillez de su definición la que se debe a Derek J. de Solla Price³⁷ que establece que la mitad de los trabajos producidos, en una temática específica por un conjunto N de autores, puede atribuirse a una elite de tamaño \sqrt{N} .

En el caso del arte mudéjar, considerado el período completo el porcentaje de autores *transeúntes* se establece en el 69,4% (922/1328), mientras que en el primer período es de 68,2% y en el segundo de 70,4%.

Por otra parte, si consideramos los 35 autores señalados en la tabla 4 como aquellos que conforman la *élite* en términos de Price ($\sqrt{1328} = 36,4$)³⁸, éstos resultan algo menos productivos de lo esperado pues son solo responsables, para todo el período de estudio, del 34% (834 trabajos) de la producción total sobre arte mudéjar.

Si se tiene en cuenta la vinculación de los investigadores con el estudio de los diferentes focos mudéjares, es el andaluz el que cuenta con mayor número de estudiosos, seguido de Aragón, León y Castilla la Vieja, Toledo, Levante y Extremadura. Basilio Pavón es el autor que ha realizado más estudios monográficos sobre el mudéjar de poblaciones ubicadas en focos mudéjares diferentes (Toledo, Tudela, Alcalá de Henares, Jaén, Guadalajara, Castilla la Vieja y León, etc.).

El autor con mayor producción es el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis que se ha centrado, fundamentalmente, en el mudéjar aragonés con numerosos trabajos vinculados al estudio de las estructuras mudéjares aragonesas aunque también es autor de obras de síntesis sobre el estilo. Sus investigaciones sobre el mudéjar se inician a finales de los 60, con el primer artículo publicado en la revista *Al-Andalus*, en 1967; en 1971 defiende su tesis doctoral en la universidad de

Zaragoza sobre el arte mudéjar en los Valles del Jalón-Jiloca y llegan hasta el momento actual. El último trabajo, aún en prensa, es la ponencia dictada en el XIII y último *Simposio Internacional de Mudejarismo* celebrado en el 2014 dedicada a los artífices del mudéjar, maestros moros y moriscos. A lo largo de 46 años la media anual de trabajos sobre el mudéjar publicados por este especialista es de 1,58, siendo el máximo anual de 6.

La distribución por instituciones, referida a los 35 mayores productores, está muy poco diferenciada siendo muy similar en aquellas que cuentan con más investigadores y que demuestran que la universidad es la institución más productiva. El orden, según el número de trabajos, sería el siguiente: las universidades de Zaragoza y Complutense de Madrid, con 5 autores, Sevilla con 4, Granada con 3, León con 2 y el resto con 1. El CSIC, con 3 centros, ha contado también con tres investigadores, uno en cada uno.

3. CONCLUSIONES

El análisis de la producción analizada, realizada sobre los 2454 documentos, en aquellos indicadores relacionados con los idiomas, los temas objeto de atención, la autoría y la distribución de los trabajos por autor, permite extraer las siguientes conclusiones:

- El dominio del *español* en los trabajos revela el marcado carácter nacional del estudio de este estilo. Ello a pesar del interés que han demostrado y siguen demostrando algunos investigadores extranjeros a lo largo de todo el período y de la dificultad que tienen para publicar en su idioma en las revistas españolas. Sería deseable la publicación de trabajos en revistas internacionales para favorecer su visibilidad, conducta que se detecta solo en muy pocos autores y que es relativamente reciente. Asimismo convendría que las revis-

tas españolas aceptaran trabajos en otros idiomas, fundamentalmente en inglés, lo cual contribuiría a la internacionalización de las investigaciones y a una mayor difusión. También la edición inmediata de las actas de los Simposios de Mudejarismo, bilingüe y en formato electrónico, contribuiría aún más a tal fin.

- Respecto a la producción por zonas geográficas, según la particular división de la Península en focos mudéjares, es *Andalucía* la que aúna el mayor número de trabajos seguida de Aragón. No obstante, si se tiene en cuenta la extensión geográfica de ambos, se podría afirmar que, en términos relativos, ha recibido una mayor atención el foco aragonés. Si se valora la adscripción de los trabajos a las provincias en las que se ubican las manifestaciones artísticas, es *Zaragoza* la que ocupa el primer lugar.
- La arquitectura y la carpintería mudéjar son las manifestaciones artísticas preferentes. En particular, el palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, en especial su fachada y las techumbres de sus salas, es la obra que cuenta con más estudios monográficos y que continúa suscitando el interés de los investigadores de diferentes ámbitos (historiadores del arte, arquitectos y restauradores).
- Los datos de autoría vuelven a probar la preferencia de los investigadores de las Humanidades, en este caso los historiadores del arte, por trabajar solos y la escasez de trabajos escritos en colaboración. Sin embargo, la capacidad de convocatoria de algunos impulsores, como Gonzalo Borrás, Ignacio Henares y Rafael López Guzmán, ha permitido contar con excelentes obras monográficas de síntesis sobre el arte mudéjar en la que los estudiosos de los diferentes focos mudéjares, también los de Hispanoamérica, han intervenido con sus aportaciones poniendo al día los avances sobre el estilo.

NOTAS

- ¹PACIOS LOZANO, Ana Reyes. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares (1857-1991)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993; PACIOS LOZANO, Ana Reyes. *Bibliografía de arte mudéjar. Adenda 1992-2002*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2002. El tercero está pendiente de publicación.
- ²Citado por Gonzalo M. BORRÁS GUALIS. "Estructuras mudéjares aragonesas". En: María Carmen Lacarra Ducau (coord.). *Arte mudéjar de Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, pág. 297.
- ³VAN DE PUT, Albert. *Hispano-moresque ware of the XV century*. London: Chapman and Hall, 1904.
- ⁴BYNE, Arthur y STAPLEY, Mildred. *Decorated wooden ceiling in Spain*. New York: The Hispanic Society of America, 1920; BYNE, Arthur y STAPLEY, Mildred. *Decorated wooden ceiling in Spain: A collection of photographs and measured drawings with descriptive text*. New York: Putman's Sons, 1920.
- ⁵BEVAN, Bernard. "Early mudéjar woodwork". *Burlington Magazine*, 57, 333 (1930), págs. 271-278.
- ⁶SPALDING, Frances. *Mudejar Ornament in Manuscripts*. New York: The Hispanic Society of America, 1953.
- ⁷SZPIECH, Ryan (ed.). *Medieval Encounters*. Boston, Leiden: Brill, 12, 3 (2006).
- ⁸BORRÁS GUALIS, G.M. *El arte mudéjar*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990, págs. 22-25.
- ⁹BERTAUX, M. Émile. "L'art mudéjar. Les survivances de l'Art musulman dans l'Art chrétien de l'Espagne". *Revue de Cours et Conférences*, 1, 5(1912-13), págs. 488-508.
- ¹⁰LAMBERT, Élie. "L'art mudéjar". *Gazette de Beaux Arts*, 9 (1933), págs. 17-33.
- ¹¹TERRASSE, Henri. *L'art hispano-mauresque, des origines au XXXème siècle*. Paris: Institut des Hautes Études Marocaines, 1932.
- ¹²BARBE-COQUELIN DE LISLE, Geneviève. "L'architecture mudéjar entre la chrétienté et l'Islam: les églises aragonesas de Tobed, Torralba de Ribota, Maluenda et Cervera de la Cañada (1356-1426)". *Cahiers de l'UFR d'études ibériques et latino-américaines*, 5 (1986), págs. 23-30.
- ¹³ARAGUAS, Philippe. *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII-XV siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.
- ¹⁴EWERT, Christian. *Spanisch-Islamische systeme sich Kreuzender Bögen. III. Die Aljaferia in Zaragoza*. Berlin: Walter de Gruyter, 1978. Sus trabajos están entre los que resultaron difíciles de adscribir e incluir en el repertorio por estudiar edificios "conflictivos", teniendo en cuenta que unos autores han visto rasgos mudéjares en ellos mientras que otros simples huellas hispanomusulmanas.
- ¹⁵KOTHE, Christiane. *Zimmermannskunst in Granada*. Marburg: Diagonal-Verl, 1993.
- ¹⁶SCHNEIDER, G. "Mudejarjuppeln mit geometrischen Ornamenten". *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 30,1 (2000), págs. 26-41.
- ¹⁷PIEPER, Khatarina. *Der Mudejare Bauschmuck im Mittelalterlichen Aragon am Beispiel der Stuckfenster: Eine Untersuchung der Spanisch-Islamischen Und Christlichen Elemente*. Philipp Von Zabern, 2009.
- ¹⁸PAVÓN MALDONADO, Basilio. *Tudela, ciudad medieval: arte islámico y mudéjar*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1978.
- ¹⁹NUERE, Enrique. "Distribución de techumbres de madera en España". En: *IV Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 79-88.
- ²⁰GESTOSO y PÉREZ, José. "Cerámica morisca". *Revista de las Artes y los Oficios*, 33-34 (1947), págs. 15-19.
- ²¹LERMA, Joaquín. *La loza gótico-mudéjar en la ciudad de Valencia*. Valencia: Ministerio de Cultura, 1992.
- ²²MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *La loza dorada en el Instituto de Valencia de Don Juan. Oro y lapislázuli*. Valencia: Orts Molins Ediciones, 2010.

- ²³McSWEENEY, Anna. *The Green and the Brown: A Study of Paterna Ceramics in Mudejar, Spain*. Thesis, SOAS University of London, 2012.
- ²⁴PALAIA, Liliana y TORMO, Santiago. "La construcción de artesonados en el siglo XVI en Valencia, habilidad o geometría". En: *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005, vol. 1, págs. 831-839.
- ²⁵VIDAL FRANQUET, Jacobo. "Tres obres tortosines: un sostre "a usança nostra", un dibuix del segle XVI i un "quadro embigat" del mil sis-cents". *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2013, págs. 147-163.
- ²⁶MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. "Hacia un "corpus" de la carpintería de lo blanco". En: *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 125-131.
- ²⁷AGUILAR GARCÍA, María Dolores. "Un ensayo de lectura de las armaduras mudéjares". En: *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 111-124.
- ²⁸NUERE, Enrique. "Restauración de la carpintería mudéjar siguiendo las reglas de la carpintería dictadas por Diego López de Arenas en 1619". En: *Actas II Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 343-360.
- ²⁹RODRÍGUEZ MORENO, Concepción. *El palacio de Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla: estudio y análisis*. Dr. Antonio Almagro Gorbea. Universidad de Sevilla, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería, 2011.
- ³⁰ALMAGRO, Antonio (coord.). "La portada del palacio de Pedro I. Investigación y restauración". *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, 10 (2009), págs. 6-49.
- ³¹Ibidem.
- ³²FILIPO, Daniela de, SANZ CASADO, Elías y GÓMEZ, Isabel. "Movilidad de investigadores y producción en coautoría para el estudio de la colaboración científica". *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 3, 8 (2007), [en línea]. [Fecha de acceso: 23 de enero de 2015]. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-00132007000100003&script=sci_arttext.
- ³³TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- ³⁴BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *El arte mudéjar*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- ³⁵LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra, 2005. El autor cuenta con numerosos trabajos sobre el arte mudéjar de América, referencias de las que se ha prescindido para realizar esta investigación tal y como se determinó al inicio de la misma.
- ³⁶LOTKA, Alfred J. "The frequency distribution of scientific productivity". *Washington Academy Sciences*, 16 (1926), págs. 317-323.
- ³⁷PRICE, Derek J. De Solla. "Some remarks on elitism in information and the invisible college phenomenon in science". *Journal of the American Society for Information Science*, 22, 2 (1971), pág. 74.
- ³⁸Se ha preferido como tamaño los 35 autores que han producido 10 o más trabajos, pues hay otros 8 autores con 9 trabajos cada uno de ellos que llevarían la *élite* a una cifra de 43 autores, valor muy alejado del obtenido a partir de la propuesta de Price.

EL LEGADO ALMOHADE EN PORTUGAL. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

THE ALMOHAD LEGACY IN PORTUGAL. ARCHITECTURE AND HERITAGE

Resumen

El califato almohade fue uno de los más fructíferos de la Edad Media en términos de producción arquitectónica, razón por la que hemos conservado un gran número de vestigios. En este artículo se abordará el legado arquitectónico almohade en Portugal (*Garb al-Andalus*). El objetivo perseguido es dar a conocer este patrimonio, así como su proceso de creación y su conservación a través de ejemplos singulares como la mezquita de Mértola, el sistema defensivo de Silves y el castillo de Valongo.

Palabras Clave

Arquitectura, Califato almohade, Patrimonio andalusí, Portugal.

Dolores Villalba Sola

Universidad Nova de Lisboa
Instituto de Estudos Medievais
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Lisboa, Portugal

Investigadora posdoctoral en el Instituto de Estudos Medievais de la Universidad Nova de Lisboa. Doctora en Historia del arte por la Universidad de Granada (2013). Entre sus publicaciones destacan: *La senda de los almohades. Arquitectura y Patrimonio*. Universidad de Granada, 2015 y "Spaces of thought creation in the Almohad Granada". In *Spaces of Knowledge. Four dimensions of Medieval Thought*. Cambridge Scholars Publishing, 2014, págs. 115-127.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04-II-2016
Fecha de revisión: 21-VI-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

Abstract

The Almohad Caliphate was one of the most productive period of the medieval architecture. This paper will approach to the Almohad architectural legacy in Portugal. The main aim of this study is to present this heritage, its creation process and its current condition, through some singular examples as the remains of the mosque of Mértola, the defensive system of Silves and the castle of Valongo.

Key Words

Almohad Caliphate, Andalusí Heritage, Architecture, Portugal.

EL LEGADO ALMOHADE EN PORTUGAL. ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

1. INTRODUCCIÓN

A inicios del siglo XII, con el nacimiento de *Muhammad Ibn Tūmart* (c. 1108-1128) el ideólogo, líder espiritual y político del movimiento religioso almohade, se emprendió la andadura del Califato. La rápida ascensión de este personaje fue debida a su proclamación por sus adeptos como *al-Mahdī*. Figura mesiánica que le permitió expandir la estricta doctrina que había creado en torno a la unidad de Dios, de ahí el nombre de sus seguidores: *al-Muwahhidūn* (los unitarios). Este movimiento, contrario al emirato almorávide desde sus inicios, se difundió por todo el norte de África gracias a la fuerza militar de las tribus beréberes *Maṣmūdas*.

La organización política y militar del nuevo estado se realizó en menos de dos años, gracias a la labor del principal discípulo de *Muhammad Ibn Tūmart*: *ʿAbd al-Muʿmin* (1030-1163). Éste fue el sucesor de *al-Mahdī* y el creador del Califato, así como el artífice de la expansión territorial que volvió a unificar las dos orillas del Estrecho de Gibraltar. La conquista de *al-Andalus* se inició en 1147, tras la toma de Marrakech, cuando todo el norte de África estaba pacificado. De

este modo, se construyó un gran imperio que en su momento de máximo apogeo se extendía desde la frontera con Mauritania por el Sur, a la desembocadura del río Ebro por el Norte y a Trípoli por el Este.

El sistema administrativo y de control del territorio fue articulado a través de la ciudad como elemento principal para el control de tan vasto territorio. Reflejo de este sistema es el proceso de acondicionamiento y ampliación que sufrieron las ciudades que componían el Califato, el

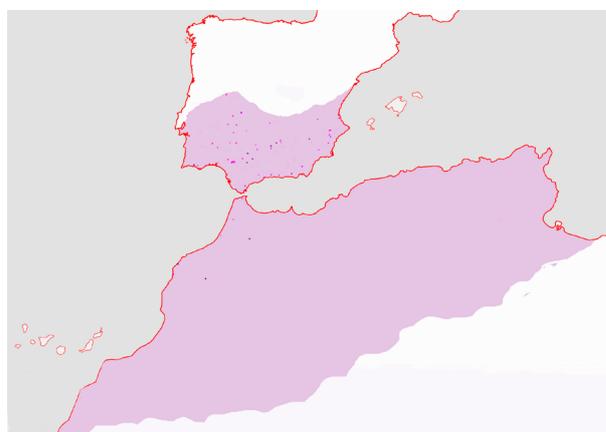


Fig. 1. Mapa del califato almohade.

cual vino unido a la concepción de un corpus artístico y arquitectónico propio.

En este artículo nos ocuparemos de la herencia arquitectónica almohade en Portugal. El patrimonio inmueble unitario portugués es para muchos un gran desconocido, dado que su estudio ha sido reducido¹ hasta el momento. Una situación que contrasta con la importancia histórica de este territorio, que formaba parte de *Garb al-Andalus*² durante el periodo que nos ocupa.

De esta forma, el análisis que abordamos a continuación persigue dar a conocer parte de ese rico patrimonio, así como visualizar su proceso de creación y su situación actual.

2. EL TERRITORIO ANDALUSÍ DE PORTUGAL BAJO EL CALIFATO ALMOHADE

Desde la llegada de los almohades a los actuales territorios de Portugal, entre 1146-1147³, éstos se vieron acosados por el recién creado reino cristiano de Portugal⁴ con el rey d. Afonso Henriques al frente. Dicho monarca jugó un papel primordial en el desarrollo de Portugal y en la lucha contra los musulmanes, junto a uno de los personajes más conocidos de este periodo, Geraldo Sem Pavor. De hecho, el hostigamiento al que sometieron al territorio andalusí, propició el viaje de *Ibn Qāṣī* a *al-Magrib* en busca del auxilio que los almohades pudieran brindarle.

El ejército almohade, con *Abū Ishāq Barrāz* al frente, cruzó el Estrecho de Gibraltar conquistando Tarifa y Algeciras, para dirigirse posteriormente hacia el Algarve, donde conquistaron Mértola y Silves⁵. Ambas ciudades fueron puestas bajo el mando de *Ibn Qāṣī*, mientras que las tropas almohades se dirigieron a Beja y Badajoz, que se sometieron pacíficamente. Sin embargo, la sublevación de los andalusíes en el año 1147-1148⁶ provocó que hasta el año 1151⁷ los almohades no retomaran definitivamente el

territorio andalusí. Una rebelión que aprovechó *Ibn Qāṣī* para declararse abiertamente contrario a los unitarios al pactar con el rey d. Afonso Henriques.

Las contiendas entre almohades y cristianos portugueses comenzaron pronto, concretamente, en el año 1158 ya se produjo la primera victoria de d. Afonso Henriques en Sintra y Palmela. Al año siguiente, 1159, se llevó a cabo la toma de Évora⁸, aunque ésta fue reconquistada por los almohades. En el año 1160 d. Afonso Henriques atacó Alcacer do Sal⁹ y a finales de 1162¹⁰, éstos retomaron de nuevo Beja y Évora, las cuales fueron arrasadas y abandonadas. De igual forma, en el año 1165 Geraldo Sem Pavor efectuó una serie de conquistas, entre las que estaba Évora¹¹. Tras ello, en el año 1166, se hizo con Serpa y el castillo de Juromenha¹², asimismo algunos historiadores hablan también de la toma de Moura y Alconchel, y en el año 1167 de Beja¹³. En este año se produjo también la reconquista de Tavira por los almohades¹⁴, lo que indica que posteriormente a su anterior reconquista almohade en 1158, la ciudad fue conquistada nuevamente por los cristianos. Así, podemos observar cómo de manera continua el conflicto entre portugueses y almohades fue aumentando, y como estas tierras se convirtieron en un espacio de cruzada para los cristianos y de *ḡihād* para los musulmanes, de ahí la importancia que le confirieron los almohades.

A finales de 1170, el castillo de Juromenha es reconquistado por los almohades, quedando sólo en manos cristianas la ciudad de Évora, puesto que Serpa también había sido reconquistada. Así se observa un periodo de supremacía almohade frente al reino portugués que fue aprovechado para refortificar Mértola y del Algarve en general, orden dada en 1171¹⁵. Sin embargo, la tranquilidad no duró demasiado, ya que el 23 de agosto de 1172¹⁶ Geraldo Sem Pavor vuelve a conquistar Beja, entregándosela al rey d. Afonso Henriques, que la arrasó e incendió

tras cuatro meses y ocho días debido a la imposibilidad de defenderla. Este acontecimiento, marca el verdadero comienzo de un periodo de paz y prosperidad para el califato almohade en *al-Andalus*. Así en el año 1173 se firmó la paz con Castilla, y el rey de Portugal ante la idea de que todo el aparato militar almohade se centrara en el bando portugués, puesto que el Levante ya había sido sometido, decidió pactar también la paz con los almohades. Una tregua que fue firmada ese mismo año de 1173, con una validez de cinco años, hasta 1178, periodo que el califa *Abū Ya'qūb Yūsuf* aprovechó para ordenar la reconstrucción y repoblación de la ciudad de Beja y su región¹⁷.

La ruptura de esta tregua se produjo en el año 1178 con la captura de los gobernadores de Beja y Serpa en Alcácer do Sal, lo cual permitió a los cristianos tomar nuevamente Beja¹⁸. Así se inició un periodo de luchas continuas tanto por tierra como por mar. Una situación que llevó a *Abū Ya'qūb Yūsuf* a emprender una gran campaña por *al-Andalus* en febrero de 1184, dirigiéndose hacia la ciudad de Santarém¹⁹, ante la que se encontraba el 28 de junio de 1184, apoderándose de su arrabal al día siguiente. Sin embargo, la imposibilidad de tomarla rápidamente le hizo levantar el cerco a la ciudad, lo que provocó el pánico entre el ejército. Una circunstancia que los cristianos aprovecharon para llegar hasta él y herirle de muerte²⁰, produciéndose su final en el camino de Évora a Sevilla, el 28 de julio de 1184²¹.

De esta manera, comenzó el gobierno del último gran califa almohade, *Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Mansūr)*, que inició sus luchas contra los portugueses en 1189, cuando *Garb al-Andalus* se convirtió en un verdadero espacio de cruzada internacional. Esto es debido a que el rey de Portugal d. Sancho I conquistó la ciudad de Silves²² con la ayuda de los cruzados de la denominada tercera cruzada. Así a las puertas de la ciudad de

Silves se unieron portugueses, franceses, ingleses y holandeses con el objeto de liberarla del yugo almohade, sitiándola hasta su rendición el 17 de junio de 1189. Mientras tanto, *Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Mansūr)* ya había iniciado sus preparativos para la campaña que llevó a cabo entre el 1190-1191. En ese año el ejército almohade con el Califa al frente, protagonizó una *razia* por las tierras de Santarém, hasta llegar a Torres-Novas la cual asediaron y tomaron en 10 días²³, tras lo cual la arrasaron hasta los cimientos. Con posterioridad se dirigieron a la ciudad de Tomar, según comenta el propio Califa en su carta oficial de la campaña²⁴, en la que indica que ésta necesitaba de un largo asedio para conquistarla, dado que estaba defendida por cruzados europeos, por lo que pasados 6 días el Califa decidió retirarse, ya que no disponía de las provisiones para una campaña tan larga. Sin embargo, dentro de esta campaña recuperaron el castillo de Paderne, que había sido conquistado por los cruzados un año antes, en 1189, y que es uno de los grandes hitos de la presencia almohade en Portugal.

En abril de 1191 los almohades volvieron a *Garb al-Andalus*, reconquistando Alcácer do Sal en junio, tras lo cual los cristianos de Palmela, Coina y Almada abandonaron sus castillos, como comenta la *Crónica de Sancho I*²⁵. Una vez estas poblaciones estaban sometidas, el Califa se dirigió hacia Silves, arrasando a su paso los tres castillos ya mencionados, con la idea de que no sirvieran de refugio a las tropas cristianas de Silves en su huida. El 27 de junio de 1191²⁶ el ejército musulmán había alcanzado su destino y su objetivo el 20 de julio de ese mismo año. La importancia de esta campaña y reconquista de Silves fue tal que el rey de Portugal firmó una tregua de cinco años con los almohades. Tras este periodo de paz se inició la definitiva conquista del Alentejo y Algarve portugués que se prolongó en el tiempo hasta el reinado del rey d. Sancho II.

3. EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO ALMOHADE EN PORTUGAL

El relevante papel de los territorios de *Garb al-Andalus* dentro de los acontecimientos históricos que marcaron el califato almohade resulta más que evidente, ya que por su posición se mantuvieron al frente de la frontera. Esta ubicación estratégica determinó su papel histórico, en continua lucha contra los reinos cristianos, y su producción arquitectónica. Esta es la razón por la que la mayor parte de los vestigios pertenecientes al patrimonio arquitectónico almohade en Portugal están relacionados con la arquitectura militar. Un hecho, que no deja de ser curioso, ya que al inicio del Califato los almohades propugnaban que no necesitaban murallas, puesto que su fe era su defensa. Sin embargo, el continuo estado de *yihād* en el que vivían contra los reinos cristianos peninsulares les llevó a desarrollar enormemente la poliorcética y, por tanto, ponerse a cabeza de la arquitectura militar en la Edad Media.

No obstante, el territorio portugués ofrece la posibilidad de tener una visión bastante completa de la arquitectura desarrollada por los unitarios, ya que también se conservan restos de arquitectura civil y religiosa. De este modo, el patrimonio arquitectónico almohade permite visualizar por completo los sistemas constructivos y las características de la arquitectura de este periodo, así como su implantación en el terreno.

La distribución de los restos pertenecientes a este periodo en Portugal se extiende desde el Alto Alentejo hasta el Algarve, dibujando la transformación de la frontera andalusí con los reinos cristianos a lo largo de los siglos. Asimismo, debido a esta evolución histórica los vestigios de mayor monumentalidad se ubican en la zona del Algarve y bajo Alentejo, dado que su dominación almohade fue más prolongada en el tiempo. Entre estos restos destacan

por su importancia histórica y arqueológica los vestigios²⁷ de Milreu, Santarém, Elvas, Vila Viçosa, Juromenha, Évora, Valongo, Alcácer do Sal, Moura, Noudar, Beja, Serpa, Mértola, Aljezur, Lagos, Silves, Alvor, Albufeira, Paderne, Salir, Loulé, Faro, Tavira. Sin embargo, dentro de este artículo únicamente abordaremos tres casos que sobresalen por su monumentalidad y singularidad, y que nos permiten crear una visión “abrangente”²⁸ del patrimonio almohade en Portugal: Mértola, Silves y Valongo.

El caso de Mértola resulta de vital importancia para el conocimiento de la arquitectura civil y religiosa, ya que en ella permanecen los restos de su antigua mezquita y uno de los barrios de la ciudad, concretamente, el barrio que se insertaba en el interior de la alcazaba.

Situada en el bajo Alentejo, Mértola se levanta sobre una elevación en la confluencia de los ríos Guadiana y Oeiras²⁹. Su privilegiada posición junto con el hecho de que el río Guadiana es navegable hasta ella, hacen de Mértola una ciudad con un papel determinante en las comunicaciones y comercio de *Garb al-Andalus*. De esta forma, resulta imprescindible para conocer la implantación de los unitarios en este territorio, ya que de ella partía la ruta de unión con Niebla y Sevilla, la capital del Califato en al-Andalus.

Con respecto al barrio almohade de la alcazaba, debemos indicar que se ubica bajo el actual castillo cristiano, antigua alcazaba, al norte del recinto amurallado de la ciudad. Se trata de un barrio residencial en el que han hallado diez casas por el momento, aunque el espacio que ocupa es de 4.000 m², por lo que debía contar con unas cuatro decenas³⁰ de viviendas. El barrio se levanta sobre los restos del antiguo foro romano y en él se ha podido constatar restos de viviendas desde el siglo XI hasta el siglo XII, no obstante existe un importante periodo de expolio anterior a la construcción del nuevo barrio residencial a principios del siglo XIII. El

barrio sigue un trazado ortogonal y presenta un sistema de saneamiento con canalizaciones y fosas a las que se suelen abrir las letrinas de las viviendas, para su evacuación directa. Un sistema de saneamiento avanzado en comparación con el mundo cristiano. Las casas encontradas oscilan entre los 45 y los 88 m² de los cuales el 20% está dedicado al patio³¹, elemento principal de la vivienda musulmana. Por consiguiente, estas casas son de un tamaño inferior a las halladas en Saltes y Cieza de la misma época, pero se componen de los mismo elementos³². La vivienda se articula a partir de un patio central alrededor del cual se disponen atrio, sala-alcoba, cocina y letrina. Además solía aparecer un espacio adyacente a la cocina para el almacenaje de alimentos y en algunas viviendas también quedan restos de lo que podríamos designar

como cuadra o establo, así como ciertos espacios dedicados a los oficios de la familia.

La fábrica de las viviendas es de tapia con una base de mampostería que se eleva hasta los 0.70 m desde el suelo, a partir de la cual el muro es levantado en tapia. La única excepción son las puertas, cuyas jambas se realizan en ladrillo o sillares de piedra. Los muros se encontraban recubiertos por una capa de revoco que los preservaba de la humedad y las inclemencias del tiempo. La vivienda quedaba abierta al exterior por medio del patio, mientras que el resto quedaba cubierto por un tejado de tejas de las que conservamos restos.

En cuanto a los vestigios de la mezquita, se localizan en el interior de la “igreja Matriz de Nossa



Fig. 2. Exterior de la igreja de Matriz de Nossa Senhora da Assunção, Mértola. Abril 2015.

Senhora da Assunção". Esta mezquita se asentaba sobre los restos de otra mezquita anterior, transformada en la segunda mitad del siglo XII por los almohades. La mezquita fue consagrada como iglesia tras la conquista cristiana reutilizándose su estructura, lo que permite observar cómo era el edificio original gracias a la obra de Duarte Darmas. De hecho, si se analiza la representación de Duarte Darmas y varias imágenes de la iglesia desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, se observa cómo se han realizado pocas transformaciones en el edificio.

La mezquita se componía de una planta rectangular tendente al cuadrado, cuyas dimensiones exteriores eran aprox. de 18 x 16 m y de 15.92 x 15.85 m al interior³³. De sus tres partes, es decir, patio, sala de oraciones y alminar, sólo han

permanecido restos de la segunda. La sala de oraciones compuesta por cinco naves separadas por medio de arcos apoyados en veinte columnas y con cubiertas independientes a dos aguas, presentaba la nave central más ancha que las laterales, al igual que la nave que corre paralela al muro de la *qibla*, creándose la característica planta en "T" de las mezquitas este periodo. Las medidas de las naves eran de 4.07 m la central y 3.36 y 3.37 m las del lado noreste, mientras que las del flanco suroeste³⁴ medían 3.01 y 3.04 m. Al exterior la mezquita presentaba una serie de contrafuertes que todavía conserva la iglesia y que los investigadores han comparado con la mezquita de *Tinmal*.

Los restos más sobresalientes de la mezquita aparecieron a mediados del siglo XX, dentro



Fig. 3. Vista de los restos del Mihrāb de la antigua mezquita almohade de Mértola y detalle de su decoración. Abril 2015.

de los trabajos de restauración de la iglesia. En este momento se descubrieron las cuatro puertas originales de la mezquita y su *mihrāb*. Éste último es una pieza única en Portugal y uno de los pocos que se conservan de *al-Andalus*. Dicho *mihrāb* tiene una planta octogonal y está levemente descentrado del eje central de la sala, ya que junto a él se desarrollaba un espacio para guardar el *minbar*, algo que también se observa en otras mezquitas contemporáneas a ésta, como la *Kutubiyya* de Marrakech³⁵.

El *mihrāb* está orientado hacia el sureste, siguiendo los cánones de orientación establecidos en *al-Andalus*³⁶ desde los omeyas. En cuanto a su estructura está construido en mampostería y ladrillo, y, decorado por medio de una gruesa capa de estuco, en este caso una mezcla de cal y yeso³⁷. Esta capa llega a los 0.05 m de espesor en las zonas más resaltadas como en los arcos polilobulados. La ornamentación del *mihrāb* sigue los cánones establecidos por el *mihrāb* de la mezquita de la *Kutubiyya*, y que posteriormente se desarrolló también en la reforma que éstos realizaron en la mezquita aljama de Almería, con un friso de arcos de hoja que se repite en todas ellas. Unos arcos que también vemos utilizados en la arquitectura civil, como por ejemplo en arcos y pórticos de las viviendas de *Siyāsa*. El *mihrāb* se encuentra compuesto por tres espacios bien diferenciados que se separan a través de dos bandas: una lisa y la otra con decoración. La primera de estas tres zonas es un zócalo liso de 2 m de alto, desprovisto en la actualidad de decoración, lo cual no quiere decir que en su origen no estuviese pintado con algún tipo de motivo geométrico. Sobre este zócalo se levanta una banda lisa que separa el zócalo de la siguiente franja decorativa. Un espacio de aproximadamente 1 m de altura que presenta el grueso de la decoración del *mihrāb*. Esta zona está compuesta por una arcada de arcos polilobulados ciegos que se elevan sobre columnillas, realizadas también en estuco, a partir de las cuales se elevan los arcos cuyo perfil se forma

a partir de palmas simples, conformando, por lo tanto, los famosos arcos de hojas almohades. Por último, el friso de arcos ciegos queda resaltado del fondo del *mihrāb* unos 28 mm y rematado por una cinta anudada, sobre la que encontramos una banda flanqueada a su vez en su parte superior e inferior por dos cintas que se anudan también varias veces a lo largo de su perímetro y que separan la zona de la arcada de la cúpula que cubre el *mihrāb*. Una cúpula de cuarto de esfera que tiene aproximadamente 1.20 m de largo por 0.75 m de profundidad, siendo la altura total del *mihrāb* de 4.26 m desde el pavimento actual de la iglesia³⁸.

En lo referente a ejemplos de arquitectura militar destaca sobre el resto el recinto amurallado y la alcazaba de Silves. Esta ciudad es una de las más importantes del territorio andalusí, sobre todo, por su actividad comercial, que tiene reflejo en la creación de un sistema defensivo que no tiene paralelo dentro de *al-Andalus*. Por otro lado, Silves es uno de los espacios donde mejor se han conservado los restos de la arquitectura militar almohade, dado que ha permanecido gran parte del recinto que defendía esta *madīna* y de su alcazaba.

Estos recintos presentaban una planta irregular que se adaptaba a las curvas de nivel de la colina junto al río Arade sobre la que se asienta la ciudad. En la zona más elevada se levanta la alcazaba y bajo ella la ciudad rodeada por un segundo recinto que se componía al igual que la alcazaba por lienzos de muralla, torres de flanqueo cuadrangulares e innumerables torres albarranas. En lo referente a su fábrica, ésta es mixta, aunque la mayor parte de los recintos fueron realizados en una piedra propia de la zona de Silves, herencia, sin duda, de las obras que los omeyas realizaron en la ciudad. No obstante, además de esta piedra de color rojizo, denominada piedra de Silves, encontramos algunos tramos en tapia, aunque todo el conjunto quedaría homogeneizado por una capa de



Fig. 4. Alcazaba de Silves. Agosto 2011.

enlucido sobre cuyos restos todavía se pueden observar vestigios de su decoración con falso despiece.

Desde el punto de vista de la poliorcética, el sistema defensivo de Silves es uno de los más avanzados de la época, ya que contaba con el uso de puertas con más de un codo, torres albarranas, barbacana, foso, e incluso, una corcha que fue descrita por uno de los cruzados germanos³⁹ que luchó en la conquista de esta ciudad. La complejidad del sistema defensivo de la ciudad, junto con la utilización de los elementos de poliorcética más novedosos del momento nos indican que Silves era una de las ciudades más importantes del Califato. Un hecho que corrobora la existencia en el interior de su alcazaba de un ámbito palatino con restos de baños y viviendas con pórticos de *sebka*, otro de los elementos vanguardistas del momento.

En cuanto a su cronología, las obras almohades se crearon en diversas fases entre los gobiernos del segundo y del tercer califa de esta dinastía, a juzgar por los acontecimientos históricos. Dichas fases se ven representadas en los restos que hemos conservado de decoración con falso despiece⁴⁰. Por un lado, encontramos vestigios de esta ornamentación en algunos lienzos del recinto amurallado de la ciudad, creados con cintas o bandas de grosor medio-grande. Y por otro lado, los restos pertenecientes a la alca-

zaba, que se levantan en las torres albarranas, y, que están conformados por cintas de un grosor pequeño, lo que nos indica que existe una diferencia cronológica entre la resolución de ambos programas decorativos. El primero de ellos, es decir, el correspondiente a los restos del recinto defensivo de la ciudad, estaría ligado a las obras promocionadas por *Abū Ya'qūb Yūsuf*, como también pudimos constatar en el caso de Badajoz⁴¹. Mientras que los restos de la alcazaba estarían relacionados con las reformas llevadas a cabo por el califa *Abū Yūsuf Ya'qūb (al-Mansūr)* tras la reconquista de la ciudad por los almohades en 1191.

Finalmente antes de concluir, debemos hacer mención al singular caso del Castelo de Valongo, también conocido como Castelo Real de Montoito, en el término municipal de la freguesia de Nossa Senhora de Machede. Este pequeño castillo de planta cuadrangular con cuatro torres cuadrangulares en los ángulos de la fortificación, presenta en su torre noroeste los restos de una antigua *qubba* de época almohade. Se trata de una *qubba* de planta cuadrangular de 13.13 m de lado y una altura interna de 5.5 m y 6.71 m externa⁴². A la *qubba*, de la que no ha permanecido su cubierta original, se accede a través de una puerta en recodo, en cuyo interior aparece una cartela con una inscripción en árabe esgrafiada en el propio muro. Esta cartela presenta en su parte superior dos de las fórmulas más



Fig. 5. Torre albarrana de la alcazaba de Silves y detalle de su decoración de Falso Despiece de Sillares. Agosto 2011.

usadas por los almohades. La *baslama*: en el nombre de Dios el clemente y misericordioso/ *bismi-l-Allāh ar-Raḥām ar-Raḥim*, que comenzó a ser utilizada junto con el *ta'awwud*⁴³ y la *tasliya*⁴⁴ para preceder a las grandes inscripciones monumentales almohades. Y en segundo lugar, la base del *tawhīd*, es decir, la declaración de la "unidad de *Allāh*": "*Bismi-l-Allāh, [...]Allāh l-Wāhid Wahdah*"⁴⁵.

Dichas inscripciones están realizadas en caligrafía cursiva y presentan errores⁴⁶ en la vocalización de algunas palabras, sin duda debido al ámbito rural en el que fue creado. Con respecto a la inscripción de la parte inferior, se trata de una invocación a la protección divina, un ele-

mento muy recurrente dentro de la epigrafía de este periodo y que heredaron posteriormente nazaríes y marínies. En este caso la frase escogida es: "*Allāhumma 'aid ... 'addu hu/ Dios mío, favorece... a tu siervo...*"⁴⁷.

De este modo, se observa que estamos ante unas inscripciones de un gran valor histórico, ya que son muy pocas las cartelas que conservamos en construcciones de este periodo, y aún más en un contexto rural. Y en segundo lugar, nos brindan la oportunidad de observar cómo a pesar de encontrarse en un ámbito rural responden a los cánones de la doctrina almohade, lo que resalta el grado de difusión de su ideología.

REFLEXIONES FINALES

El breve análisis efectuado en este artículo, así como los casos de estudio escogidos nos han permitido crear un panorama sintético del patrimonio almohade en Portugal. Hemos podido demostrar el relevante papel histórico de este territorio dentro del califato, al frente de la frontera con los reinos cristianos. Una ubicación geográfica que marcó la producción arquitectónica desarrollada por los almohades, sobre todo, centrada en la defensa de este territorio. Sin embargo, este mismo hecho, posibilitó que las construcciones de *Garb al-Andalus* se encontraran a la cabeza de la poliorcética medieval. Asimismo, hemos observado que el patrimonio portugués resulta imprescindible para conocer la implantación de los almohades en el territorio y de sus rutas de comunicación con el resto del Califato.

Por otro lado, los ejemplos portugueses son imprescindibles a la hora de estudiar el urbanismo ortogonal creado por esta dinastía, los sistemas de saneamiento y la tipología de vivienda que construyeron, ya que conservamos muy

pocos ejemplos de la calidad que presentan éstos. Una situación que también se acusa en el caso de la arquitectura religiosa, que cuenta en Portugal con un ejemplo excepcional, que permite observar como los modelos constructivos de las grandes mezquitas se expandieron por todo el territorio del Califato. Asimismo, la producción arquitectónica almohade de *Garb al-Andalus* es vital para el conocimiento de la decoración de “falso despiece de sillares” de las fortificaciones de este periodo, así como para la construcción de una cronología basada en la evolución de esta ornamentación.

Finalmente, también hemos podido observar brevemente el estado de conservación de este patrimonio, que a pesar de estar declarado y protegido legalmente en la mayor parte de los casos, adolece de un avanzado estado de deterioro. No obstante, existen ejemplos bien conservados como es el caso del Castelo de Paderne o de los restos almohades de Mértola. Sin embargo, todavía estamos a tiempo de salvaguardar y difundir este excepcional patrimonio de una relevancia artística e histórica innegable.

NOTAS

¹El patrimonio almohade ha sido tradicionalmente analizado a través de sus ejemplos monumentales, prestando una menor atención a aquellos vestigios con una menor monumentalidad. En el caso portugués los estudios se han centrado tradicionalmente en Silves, olvidando otros ejemplos de gran relevancia histórica y cruciales para comprender esta producción arquitectónica como es el caso de Mértola, Paderne, Alcácer do Sal o Valongo.

²Conocemos como *Garb al-Andalus* (el occidente de *al-Andalus*) durante este periodo, al territorio que conforma actualmente el Algarve, el Alentejo y parte de la Beira Alta y Baixa en Portugal, así como la Comunidad autónoma de Extremadura y la provincia de Huelva dentro de la Comunidad autónoma de Andalucía en España.

³IBN ABĪ ZAR'. *Rawḍ al-Qirtās*. Valencia: Imprenta J. Nácher, 1964, págs. 376-377; IBN 'IDĀRĪ. *al-Bayân al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Valencia: Gráficas Bautista, 1963, págs. 299-301 y HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política del Imperio Almohade*. Granada: Universidad de Granada, colección Archivum, 2001, pág. 146.

⁴El reino de Portugal alcanzó la categoría de reino en el año 1139, con el ascenso a rey de d. Afonso Henriques.

⁵DOMINGUES, José Garcia. *História Luso-árabe. Episódios e figuras meridionais*. Lisboa: Promodo, 1945, págs. 197-200; DOMINGUES, José Garcia. “Presencia árabe no Algarve”. En: *Islão e arabismo na Península Ibérica. Actas do XI congresso de união europeia de arabistas e islamólogos*. Évora: Universidad de Évora, 1986, pág. 127; HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 146.

- ⁶ANÓNIMO. *Al-Hulal al-Mawsiyya. Crónica almorávide, almohade y benimerín*. Tetuán: Editora Marroquí, 1951, pág. 176.
- ⁷HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 160.
- ⁸DOMINGUES, José Garcia. *História Luso-árabe...* Op. cit., pág. 222.
- ⁹HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 268.
- ¹⁰IBN ŞĀĤĪB AL-SALĀT. *Al-Mann Bi-l-imāma*. Valencia: Colecciones de textos medievales, 24 (1969), págs.137-138; DOMINGUES, José Garcia. *História Luso-árabe...* Op. cit., pág. 222; HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 206.
- ¹¹IBN ŞĀĤĪB AL-SALĀT. *Al-Mann...* Op. cit., págs. 137-138; HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 232; HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Los almohades en Portugal*. Lisboa: Academia portuguesa de Historia.1954, pág. 12.
- ¹²IBN ŞĀĤĪB AL-SALĀT. *Al-Mann...* Op. cit., págs. 137-138.
- ¹³HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 233.
- ¹⁴Ibidem, pág. 235.
- ¹⁵DOMINGUES, José Garcia. *História Luso-árabe...* Op. cit., pág. 226.
- ¹⁶IBN 'IDĀRĪ. *Al-Bayan al-Mugrib fi ijtiṣar ajbar muluk al-Andalus wa al-Magrib=La exposición sorprendente en el resumen de las noticias de los reyes de Andalus y del Magrib. Los Almohades*. Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista, Vol. 3. Tetuán: Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe. 1951-1955, pág. 160.
- ¹⁷Ibidem, pág. 19.
- ¹⁸Ibid., pág. 19.
- ¹⁹IBN ABĪ ZAR'. *Rawḍ...* Op. cit., pág. 422; IBN 'IDĀRĪ. *Al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., págs.70-75; LOPES, Fernão. *Crónicas dos sete primeiros reis de Portugal*. Lisboa: Academia portuguesa histórica, 1952-1953, págs. 99-133; MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Primera crónica general: estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Madrid: Bailly-Bailliére, 1906, pág. 676.
- ²⁰HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Los almohades en...* Op. cit., págs. 32-33.
- ²¹IBN ABĪ ZAR'. *Rawḍ...* Op. cit., pág. 422.
- ²²LOPES, Fernão. *Crónicas dos sete...* Op. cit., págs. 152-161; IBN 'IDĀRĪ. *Al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., pág. 85.
- ²³HUICI MIRANDA, Ambrosio. *Historia política...* Op. cit., pág. 348.
- ²⁴LEVI-PROVENÇAL, Évariste: "Trente-sept lettres officielles almohades. Analyse et commentaire historique". *Un recueil de lettres officielles almohades. Étude diplomatique, analyse et commentaire historique*. París: Librairie Larose, 1942, págs. 64-66.
- ²⁵PINA, Rui de. *Chronica do muito alto, e muito esclarecido principe D. Sancho I, segundo rey de Portugal*. Lisboa: Officina Ferreyriana, 1727, pág. 35.
- ²⁶IBN 'IDĀRĪ. *Al-Bayan al-Mugrib...* Op. cit., págs. 172-173.
- ²⁷Existen también restos de obras almohades en otras poblaciones portuguesas como: Alvor, Évoramonte, Montemor-o-Novo, Cabo Espichel, Beliche, Miomães, Murfacém, Santa Luzia de Alvito, São Sixto de Cuba, São Sebastião, São João Baptista y São Bento de Monsaraz, São Pedro en Vila Nova da Baronia, São Brás de Serpa, São Vicente en Ferreira do Alentejo y Terena.
- ²⁸Este término portugués resulta en este caso muy oportuno para designar la intención que perseguimos con este artículo, crear una visión global, pero a la vez envolvente del patrimonio almohade en Portugal.
- ²⁹AL-ĤIMYARĪ. *Kitab ar-Rawḍ al-Mi'ṭār*. Colección de Textos Medievales, 10. Valencia: Gráficas Bautista, 1963, pág. 383.

³⁰MACÍAS, Santiago y TORRES, Claudio. "El barrio almohade de la alcazaba de Mértola: el espacio de cocina". En: NAVARRO PALAZÓN, Julio. *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII*. Madrid: Lunweg, 1995, pág. 165.

³¹*Ibidem.*, pág. 69.

³²VILLALBA SOLA, Dolores. *La senda de los almohades: arquitectura y patrimonio*. Granada: Universidad de Granada y Casa Árabe de Madrid, 2015, págs. 565-570.

³³TORRES, Claudio et al. *Mértola mezquita/igreja matriz. Campo arqueológico de Mértola*. Mértola: Campo de Mértola, 2002, pág. 20.

³⁴*Ibidem.*, pág. 21.

³⁵EWERT, Christian. "La mezquita de Mértola". *Cuadernos de la Alhambra* (Granada), 9 (1973), pág. 20.

³⁶Así se encuentran también orientadas otras mezquitas almohades como las mezquitas de Cuatrohabitan, del alcázar de Jerez de la Frontera y la aljama de Sevilla.

³⁷TORRES, Claudio et al. *Mértola mezquita...* Op. cit., pág. 28.

³⁸*Ibidem.*, págs. 27-28.

³⁹LOPES, João Baptista da Silva. *Relação da derrota naval, façanhas e sucessos dos cruzados que partirão do escalda para a Terra Santa no ano de 1189 (Escrita em Latim por hum dos mesmos cruzados. Traduzida e anotada pele autor)*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1844, pág. 108.

⁴⁰VILLALBA SOLA, Dolores. *La senda de los almohades...* Op. cit., págs. 61-63 y VILLALBA SOLA, Dolores. "Falso despiece en la arquitectura almohade en Portugal. Aportes desde la materialidad y las fuentes". *MIRADAS. Elektronische Zeitschrift Für Iberische und Ibero-Amerikanische Kunstgeschichte. University of Heidelberg*. En prensa.

⁴¹La alcazaba de Badajoz presenta cuatro fases de construcción en época almohade, por lo tanto, es uno de los ejemplos más complejos de este periodo, pero también uno de los mejores espacios para estudiar el proceso constructivo de las fortificaciones almohades y de su decoración de paramentos porque se observa la evolución sufrida por esta ornamentación a lo largo de un siglo. VILLALBA SOLA, Dolores. *La senda de los almohades...* Op. cit., págs. 395-424.

⁴²REI, António. "O castelo de Valongo. Estudos Métrico-Construtivo e Histórico-Espacial". *A cidade de Évora*, II Série, 4 (2000), pág. 202.

⁴³Invocación a Dios y renuncia al demonio: "Me refugio en Dios de Satanás el maldito" (*A'udu bil- Allāh min as-Šatān ar-Raḥim*).

⁴⁴Fórmula laudatoria al profeta *Muḥammad*: "Dios bendiga a Mahoma y a su parentela" (*Šala Allāh Muḥammad wa lahu*).

⁴⁵"En el nombre de Dios [...] Dios es el único en su singularidad".

⁴⁶Las inscripciones se encuentran actualmente incompletas debido a su estado de degradación. Así observamos en la cartela superior el inicio de las fórmulas indicadas « الله وحد وحده ... بيسما على », aunque con errores gramaticales ya que la versión correcta sería « لبسم الاعلى ... الله الواحد وحده ».

⁴⁷En la cartela inferior aparece « اللهم اء... عبده », en vez de « اللهم اء... عبده » que sería lo correcto sin los mencionados errores.

Varia

EL AÑO INCAICO. ACTIVIDADES EN TORNO A LA FIGURA DEL INCA GARCILASO DE LA VEGA

THE INCAN YEAR. ACTIVITIES ORGANIZED AROUND INCA GARCILASO DE LA VEGA

Resumen

El "Año Incaico" es un conjunto de actividades relacionadas con la figura del Inca Garcilaso de la Vega. Estas actividades culminan con un mediometraje de ficción. Su objeto es didáctico, de divulgación y sensibilización sobre los valores que representa el Inca Garcilaso.

Palabras Clave

Año Incaico, Didáctico, Inca Garcilaso de la Vega, Mediometraje.

Fátima Entrenas Villegas

Universidad de Córdoba
Cátedra Intercultural
España

Licenciada en historia del arte por la UCO y cursando el doctorado de Cine indigenista. Trabaja para la Universidad de Córdoba y ha realizado trabajos de investigación como "La realización del cine como herramienta educativa", "La obra de Rafael Caballanos", "la obra de Julia Hidalgo". Organiza la muestra de cine indígena en Córdoba. Algunas conferencias: "El lenguaje audiovisual"; "El artista y su obra"; "El artista y su obra"; "El cine, una herramienta en el turismo sostenible".

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18-X-2016
Fecha de revisión: 10-XI-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

Abstract

The "Incan Year" refers to a group of activities organized around Inca Garcilaso de la Vega. The last scheduled activity is a medium-length fiction film. The film will be screened in schools in order to promote the values that Inca Garcilaso represents.

Key Words

Activities, Inca Garcilaso de la Vega, Incan Year, Short Film Fiction.

EL AÑO INCAICO. ACTIVIDADES EN TORNO A LA FIGURA DEL INCA GARCILASO DE LA VEGA

El pasado 23 de abril se celebró el cuarto centenario del fallecimiento del Inca Garcilaso de la Vega, fecha que coincide, por su cercanía, con la muerte de otros dos grandes genios de la literatura; Shakespeare y Cervantes. (El Inca, en realidad, como hoy se sabe, murió el 24 de abril). Este día tan señalado en el calendario no es sólo el “Día mundial del libro”, sino que, además, supone la representación de la literatura inglesa, española y latinoamericana. Sin embargo, el Inca Garcilaso parece estar olvi-

dado en Europa y este es el motivo por el cual se realizan estas actividades: para recordar su literatura y su legado.

Gómez Suarez de Figueroa nació en Cuzco en el año 1539, hijo de la *ñusta* o princesa inca Isabel Chimpu Ocllo y del capitán Garcilaso de la Vega. Tras la muerte de su padre en 1559 se embarcó rumbo a España para solicitar a la corona algunas mercedes que se le debían por los servicios que prestó su padre. Decidió instalarse en Montilla, lugar en el que residía su tío Alonso Vargas, y comenzó una carrera militar siguiendo los pasos de su padre.

97

En 1591 se trasladó a Córdoba donde escribió tres de sus grandes obras literarias: *La Florida del Inca* (1605), la primera parte de los *Comentarios reales* (1609) y la *Historia general del Perú* o segunda parte de los *Comentarios reales* (1617).

En 1612 compró la Capilla de las Benditas Ánimas del Purgatorio en la Mezquita-Catedral de Córdoba, lugar en el que quiso ser enterrado. Desde 1616 descansan sus restos en la cripta subterránea de la capilla, manteniéndose según su última voluntad.

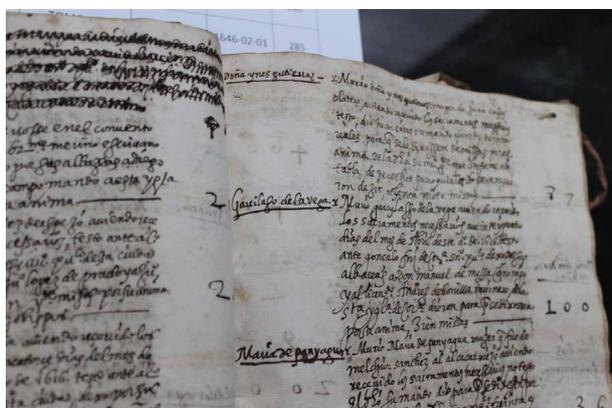


Fig. 1. Libro de colectas y algunas partidas de defunciones. Tomo 1. Archivo diocesano Catedral de Córdoba.

Durante este año de conmemoración se han unido más de cinco instituciones cordobesas y la embajada de Perú en España para realizar una serie de actividades dentro del llamado “Año Incaico” con el objetivo de difundir la importancia de su figura para las letras hispánicas. Su alto valor simbólico para la sociedad reside en que se proclamó mestizo “a boca llena”, revalorizó la importancia de la diversidad cultural y hoy es considerado el primer gran migrante americano del mundo trasatlántico.

El mismo 23 de abril se realizaron tres actividades, que comenzaron con una ofrenda floral en la Capilla de las Ánimas. Tanto el obispo de Córdoba, Demetrio Fernández, como el embajador de Perú en España, Rafael Roncagliolo, resaltaron en su discurso la importancia de recuperar al Inca Garcilaso en la sociedad actual. El coro de

la Mezquita-Catedral puso la nota musical a este significativo evento, recitando la *Misión* y *el Ave María Guaraní*, ambas canciones pertenecientes a la banda sonora de la película *La Misión*.

Ese mismo día se colocó el busto del Inca Garcilaso de la Vega en la Plaza del Indiano, lugar de paso de miles de turistas que visitan Córdoba, y se presentó un libro titulado *La Córdoba de las Américas*, coordinado por el Patronato Provincial de Turismo de Córdoba, que plantea una ruta turística con las zonas más destacadas del americanismo cordobés, conmemorando el paso del Inca Garcilaso por los lugares más emblemáticos de Córdoba.

Unos días más tarde, entre el 27 y el 30 de abril, se desarrolló el Simposio Internacional “El Inca Garcilaso y su proyección en la interculturali-



Fig. 2. Inauguración Busto Inca Garcilaso. Plaza del Indiano Córdoba. 23 de abril de 2016.

dad de hoy". Se articuló en tres bloques que pretendían ofrecer al público una triple perspectiva: filológica, donde se estudió la prosa del Inca; social, basada en la relación entre el Inca y nuestra etapa histórica, centrándose en la interculturalidad; y filosófica, donde se teorizó acerca de la interculturalidad y la convivencia entre distintas culturas. El objetivo fundamental del simposio era acercar la figura de Garcilaso y conectarla a la realidad intercultural de hoy, caracterizada por la globalización así como por la necesidad de recuperar del pasado los valores que el Inca personaliza, como la diversidad cultural y el mestizaje.

Otra de las actividades fue la exposición "La biblioteca del Inca Garcilaso", en la cual se han recogido cincuenta y ocho obras que pretenden reconstruir su archivo y diferentes objetos con la intención de transmitir las circunstancias y el entorno en el que vivió el "primer mestizo". Esta exposición reproduce parte de la homónima que se realizó en la Biblioteca Nacional de Madrid entre enero y mayo del 2016.

Todas estas actividades culminarán con el estreno del medimetraje inspirado en su figura, que se ha programado para el 23 de abril de 2017. La intención con la que se realiza este metraje es la de difundir su figura empleando el medio audiovisual. Este canal se erige como el principal instrumento vehicular en la transmisión de cultura en la era digital de este mundo globalizado. Por este motivo, entre otros, desde la Unión Europea se exige una educación que contemple el uso de este medio para el afianzamiento de conceptos y subraya la necesidad de la alfabetización del lenguaje audiovisual.

Mael Producciones lleva realizando esta labor, hace más de una década con varios filmes ins-

pirados, casi siempre, en figuras ilustres de la historia cordobesa. Cumple así con un triple objetivo: recuperación de la memoria histórica, ya que se extraen del cajón del olvido personajes de relevancia cultural y se actualizan a través del medio más consumido y de mayor difusión; afianzamiento de conceptos didácticos, pues estos proyectos audiovisuales se emplean como herramienta en las aulas para el reforzamiento de valores morales; alfabetización en el lenguaje audiovisual, mediante la participación de estudiantes en los rodajes y a través de la proyección del filme en las aulas españolas.

Este proyecto inspirado en el Inca Garcilaso trata de acercar al público esta figura tan importante del Siglo de Oro, y que por desgracia ha caído en el injusto olvido de la memoria colectiva. Además mediante el uso responsable de los recursos del lenguaje audiovisual se pretende inculcar y sensibilizar a la sociedad, sobre todo, a los más jóvenes, acerca de los valores que el Inca Garcilaso representa.

Una de las innovaciones que realiza la productora es emplear el cine como herramienta didáctica no sólo en su forma pasiva, visualizando las proyecciones, sino que desde el comienzo del proyecto y en el rodaje contamos con la activa participación de alumnos de diferentes oficios artísticos a los que se les facilitan sus prácticas formativas. Actualmente el mundo occidental está sumergido en un momento de confusión que se empeña en ver las diferencias; en cambio, el Inca resaltó lo que nos asemeja. Por ello quizá esta sociedad sólo pueda ser rescatada con una mirada al pasado a través de los ojos del Inca, subrayando su imagen como identidad intercultural, y alentando el respeto a la diversidad y el valor del mestizaje como algo enriquecedor, no solo para su persona, sino para la humanidad.

EL ESCULTOR RÓMULO ROZO Y UNA CARTA DECISIVA PARA SU CONSOLIDACIÓN EN ESPAÑA (1922)

SCULPTOR ROZO RÓMULO AND A DECISIVE LETTER FOR HIS CONSOLIDATION IN SPAIN (1922)

Resumen

Este ensayo contextualiza la publicación de una carta inédita, que se reproduce de manera íntegra como anexo, dirigida por el poeta y diplomático chileno Diego Dublé Urrutia al pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, con el fin de presentarle al joven escultor colombiano Rómulo Rozo al arribar éste a Madrid.

Palabras Clave

Arte Colombiano, Arte Latinoamericano, Escultura, Rómulo Rozo, Siglo xx.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras

Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica. Ha comisariado varias exposiciones y publicado dos centenares de estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos. (<http://www.ugr.es/~rgutierr/>).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03-XI-2016
Fecha de revisión: 20-XI-2016
Fecha de aceptación: 30-XI-2016
Fecha de publicación: 31-XII-2016

Abstract

This essay contextualizes the publication of an unpublished letter, reproduced with integrity as an annex, sended by Chilean poet and diplomat Diego Dublé Urrutia to Galician painter Fernando Álvarez de Sotomayor, in order to introduce the young Colombian sculptor Romulo Rozo upon arrival it to Madrid.

Key Words

20th Century, Colombian Art, Latin American Art, Rómulo Rozo, Sculpture.

EL ESCULTOR RÓMULO ROZO Y UNA CARTA DECISIVA PARA SU CONSOLIDACIÓN EN ESPAÑA (1922)

Durante el año 2015, al publicar el libro *Rómulo Rozo. Tallando la Patria*¹, incluíamos en los prolegómenos un “breve itinerario personal e historiográfico” vinculado a la figura del escultor colombiano, dando cuenta de distintas maneras a través de las cuales su figura se había cruzado en nuestros trayectos de investigación y bibliofilia, muchas veces de manera fortuita e inesperada. Sospechábamos que dicho apartado de casualidades habría quedado cerrado, pero en un proyecto posterior su nombre volvió a hacerse presente, en un notable documento que aquí se publica por vez primera.

En efecto, al glosar la trayectoria juvenil de Rómulo Rozo, habíamos referido en aquél estudio a su viaje e instalación en Madrid, en el año 1923, indicando como referentes personales y estéticos a los escultores Mateo Inurria, Victorio Macho y Félix Granda y Buylla. No es nuestro propósito volver a analizar aquí aspectos estéticos y la influencia que Rozo recibió de estos artistas, sino el desvelar algo que en su momento nos había sido desconocido: cómo y por qué llegó Rozo a vincularse a ellos.

La pista, impensada, la hallamos revisando en Madrid el archivo familiar del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor², de cara a un libro en torno a sus memorias inéditas³, y específicamente pesquisando la documentación concerniente a sus vínculos americanos. Así, apareció una larga carta de finales de 1922, firmada en Quito por el poeta y diplomático chileno Diego Dublé Urrutia, el primer gran valedor de Rómulo Rozo en Colombia, en la que lo presenta a Sotomayor, entonces director del Museo del Prado y desde marzo de ese año, miembro de la Academia de San Fernando, tras leer un discurso titulado *Nuestra relaciones artísticas con América*. Evidentemente, Rozo entregaría en mano esta carta, durante 1923, a Sotomayor, quien a su vez le proporcionaría los contactos con Inurria, Macho y Granda, abriéndole las puertas a la posibilidad de afincarse en Madrid con ciertas garantías.

Más allá de la validez de esta misiva como aval, nos parece a todas luces de interés hacer hincapié en los valores intrínsecos de la misma, en tanto Dublé Urrutia⁴ desgrana los pasos iniciales de Rozo y sus movimientos previos antes de emprender el viaje a Europa.

En Bogotá, a finales de 1916, hallándose el vate chileno como representante de su país en Colombia, conocería a Rozo, entonces portero en una exposición de crucifijos organizada por la Escuela de Bellas Artes. Dublé Urrutia, tras conocer una pequeña escultura en barro modelada por Rozo, le invitó a visitarlo en la sede de la embajada, donde éste quedó asombrado por los vaciados en yeso de esculturas clásicas que se hallaban en la biblioteca. En los días siguientes concertaron la realización de un busto del poeta por parte de Rozo, el que realizaría al cabo de un año, aprovechando las estancias del embajador en su quinta "La Esperanza", en las afueras de Bogotá. La obra sería modelada en greda, vaciada en yeso y pintada de color

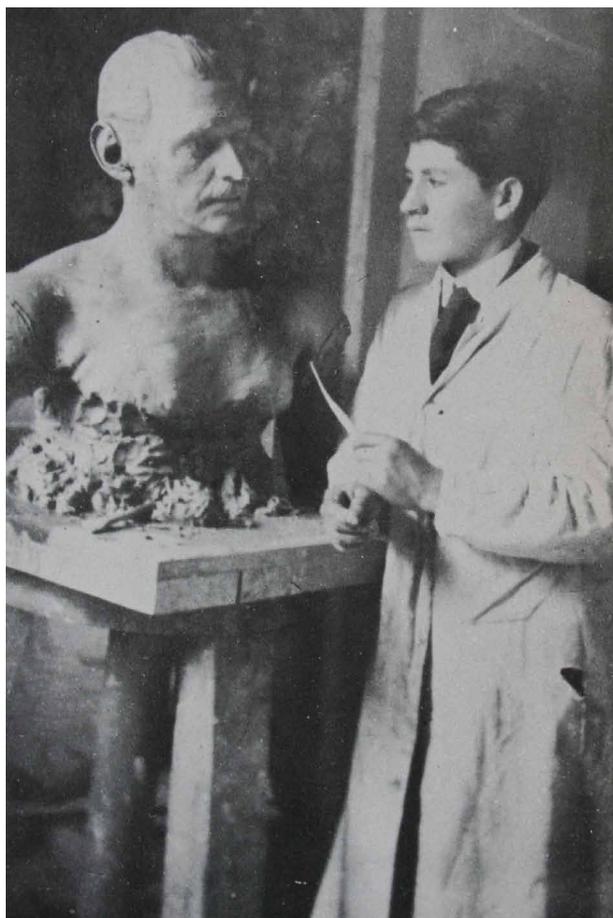


Fig. 1. Rómulo Rozo ante el busto del poeta Diego Dublé Urrutia (1917). Archivo Familia Rozo, Cuernavaca

bronce, y sería admirada por el entonces presidente colombiano Marco Fidel Suárez, quien no solamente le encargaría su retrato escultórico, sino que le ayudaría a obtener una pensión.

Para entonces, Rozo había sumado una serie de experiencias singulares para su formación, entre ellas las tareas como auxiliar de albañilería en la construcción de la Estación de la Sabana, en Bogotá, desde los inicios de las obras en 1913 hasta su inauguración en julio de 1917, es decir poco después de haber iniciado sus vínculos con Dublé Urrutia.

Hacia 1920 había ingresado en el taller del escultor español Antonio Rodríguez del Villar, situación para la que seguramente fue decisiva una carta de Dublé Urrutia al poeta Eduardo Castillo, que este publicaría en febrero de dicho año en la popular revista *Cromos*, en la que era colaborador habitual; Dublé aludía en ella al talento de Rozo y a las escasas oportunidades que se le presentaban en el medio bogotano⁵. Bajo la égida de Rodríguez del Villar, Rozo tendría a su cargo la ejecución de algunas de las figuras que formaron parte del monumento a Antonio Ricaurte, contratado en aquel año, inaugurado en Bogotá en 1924 y que sería destruido en 1936⁶; de ello queda referencia en la carta de Dublé Urrutia a Álvarez de Sotomayor que es objeto de este ensayo.

Hacia finales de 1921 llegarían tres reveses: Marco Fidel Suárez dejaría la presidencia del país, Rozo perdería la ayuda económica con la que había contado hasta entonces, y, para colmo, Dublé Urrutia partiría hacia Quito, como embajador de su país en Ecuador⁷. El desamparo en el que quedaría sumido Rozo, paradójicamente, significaría un estímulo: tomó la decisión de ir a estudiar a España, aventura de tintes quijotescos si se tiene en cuenta la falta casi total de recursos para lograrlo y el largo trayecto que le esperaba, tanto para llegar a la costa del Caribe colombiano como para luego embarcarse

hacia Europa. Tres semanas le demandó llegar a Barranquilla, con tramos en tren y en barco, viaje realizado en varias y penosas escalas narradas por su hijo Rómulo Rozo Krauss⁸.

Arribado a dicha ciudad, el 29 de octubre de 1922, tuvo la suerte de hallar un trabajo bien remunerado en la próspera fábrica de cerámica de Alfredo Badenes Moll, escultor imaginero oriundo de Carcagente (Valencia), que había arribado a Barranquilla a mediados de 1906, contratado por los padres capuchinos⁹. Badenes, para entonces, era un reputado profesional, con fama ganada en su Taller de Escultura Religiosa, en Valencia. Sin duda el traslado a Colombia fue motivado en parte por fray Eugenio de Carcagente, capuchino y coterráneo de Badenes, párroco de Nuestra Señora del Rosario, en Barranquilla (1894) y primer superior cuando el templo de La Concepción en Bogotá pasó a manos de la orden (1905), aunque también será esencial en ello el concurso del ingeniero y arquitecto Juan Carlos Macchi Felizzola, autor de numerosas iglesias en la ciudad costera entre ellas la citada del Rosario (1882)¹⁰.

Alrededor de cinco meses estuvo Rómulo Rozo establecido en Barranquilla trabajando junto a Badenes, hasta que pudo reunir el dinero necesario para embarcarse hacia España, viaje que realizaría en el vapor Manuel Calvo, de la Compañía Trasatlántica. Para entonces portaba ya en mano la carta que fungiría como salvoconducto para poder hacer pie y consolidarse en Madrid, firmada a finales de diciembre de 1922 en Quito, y en la que Diego Dublé Urrutia solicitaba a Fernando Álvarez de Sotomayor que

ayudase a Rozo a continuar su formación como escultor; a España llegará, le decía, *“tal vez sin otro bagaje que esta carta en la mano”*.

Dublé Urrutia había conocido a Sotomayor en Santiago de Chile cuando el gallego ejerció como profesor de la Escuela de Bellas Artes (1908-1913), por ello no extraña el tono de confidencialidad cuando le escribe acerca de Rozo, garantizándole que, con la *“más absoluta dedicación”*, podría *“ocuparse en el taller de un gran escultor, en una fábrica de objetos de arte, en labores de cerámica (tiene imaginación y modela bien)... El muchacho puede... ganarse la vida en trabajos aún pesados y que no soportan razas y clases más finas”*.

No albergamos dudas en cuanto a que Sotomayor se tomó muy en serio la carta del poeta, a tono con lo que él mismo había escrito en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al discurrir sobre *Nuestra relaciones artísticas con América* (1922): *“...es más útil ofrecer lo que poseemos, abrir nuestras puertas, facilitar a los americanos cuanto hayan menester y esté en nuestras manos cuando tratan de estudiar las artes en nuestro suelo”*¹¹. El resto de la historia es conocida y la referimos al inicio de este ensayo: Mateo Inurria en la Academia y Victorio Macho en su propio taller, además del sacerdote Félix Granda, quien lo integró a sus Talleres de Arte, dedicados a la fabricación de objetos religiosos¹², fueron los referentes y propulsores de la consolidación de Rómulo Rozo en Madrid, antesala de una prolífica carrera desarrollada fundamentalmente en París, Sevilla, México y Mérida (Yucatán).

ANEXO

Carta de Diego Dublé Urrutia, dirigida a Fernando Álvarez de Sotomayor. Quito (Ecuador), 26 de diciembre de 1922. (Archivo Familia Álvarez de Sotomayor, Madrid).

Quito (Ecuador) 26 de diciembre de 1922.

Sr. D. Álvarez de Sotomayor.

Madrid.

Maestro y muy estimado señor:

Un americano, viejo admirador de su obra y de sus cualidades morales, lo saluda desde estas lejanas tierras, y le pide un servicio que solo comprenden, piden y hacen los hombres de corazón. Hubiera podido dirigirme a otras personas, pero está visto que solo somos benévolo, generalmente, para con nuestros verdaderos semejantes. Voy a pedir para un artista, para ese tipo de hombre que solo entienden los de su especie, y me dirijo, con emoción y esperanza, al que más admiro entre los artistas de España, al que por haber vivido en mi tierra, estimado y querido, tal vez oiga a uno de sus hijos, que más que diplomático es... lo otro: lo que era más Don Quijote que Sancho, y Álvarez de Sotomayor que la generalidad de sus semejantes.

Se trata de esto:

Siendo yo ministro de mi país en Colombia, conocí allí a un joven escultor, entonces casi un niño, de humilde origen, pobrísimo, sin más familia que una madre y una hermana infelices, pero cuyos primeros trabajos escultóricos en piedra y en yeso despertaban el interés de todos los conocedores. La Municipalidad de Bogotá le sacó de su condición de ayudante de picapedrero, y le dio una pensión, muy modesta, para que estudiara en la Escuela, igualmente modesta, que se llama allí de Bellas Artes. Ví los trabajos de este joven, Rómulo Rozo; comprendí que había en el más talento y condiciones morales que en la generalidad de sus compañeros, y lo ayude a levantarse. En poco tiempo el joven estudiante manifestó aún mayores capacidades: modeló bustos, algunos de ellos dignos de un artista avezado; hizo bocetos de estatuas y de grupos, en barro y en piedra (mármol no hay en Bogotá); compuso elegantes motivos decorativos; trabajo en cerámica, variedad de cacharros y otros objetos, decorados con bichos y plantas que el recogía en sus excursiones al campo; y, sobre todo, manifestó un entusiasmo y una energía tales en el desarrollo de su natural vocación, una tal fiebre de levantarse y de triunfar, a pesar de la morosidad y pesadez de aquel ambiente artístico, que puse todo mi empeño

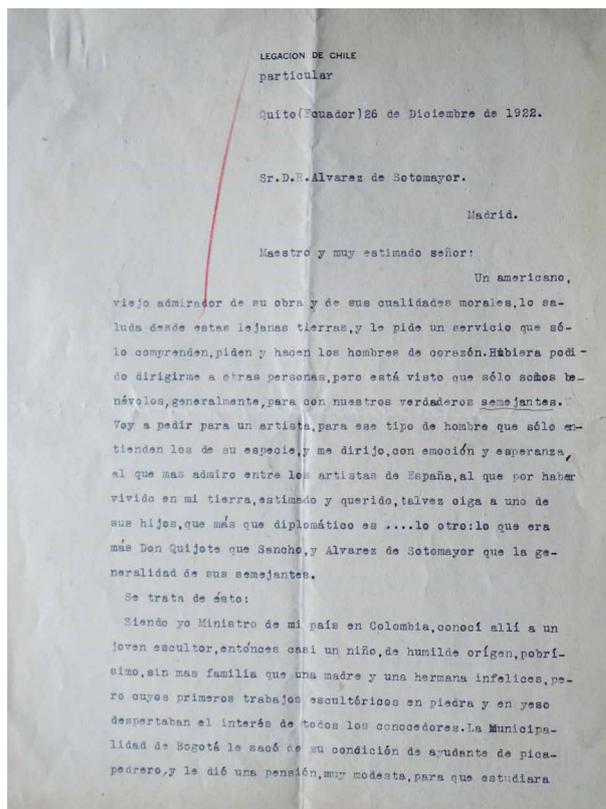


Fig. 2. Carta de Diego Dublé Urrutia, dirigida a Fernando Álvarez de Sotomayor. Quito (Ecuador), 26 de diciembre de 1922. (Archivo Familia Álvarez de Sotomayor, Madrid). Página inicial.

104

en obtener que saliera de su país, y fuera a España, con una beca de su Gobierno. Becas había, las había ofrecido el Gobierno español, y algunas instituciones artísticas y el propio Gobierno estuvieron de acuerdo en dar una, la de escultura, al joven Rozo. Pero se trataba de un pobre, de un sin empeños o "palancas" cómo se dice por aquí; y las becas se las llevaron los que tenían nombres y amigos. Lo de siempre. Yo tal vez habría podido obtener lo que era de justicia, y así me lo dejó esperar el Presidente de la República; pero partí del país, y el propio gobierno cayó.

He seguido desde lejos al joven olvidado. Y ahora sé que en una resolución de esas que solo pueden tomar los hombres de verdadero carácter, ha decidido partir para España, por "su cuenta" (si cabe esta expresión...), con los cuatro centavos clásicos en el bolsillo. Llegar de Bogotá a la costa, es casi tan grave como ir de Colombia a España. Para este muchacho ha sido la primera prueba, y la ha vencido valientemente. Ahora me anuncia que toma el primer vapor para la península, o se va a nado, y yo he

aprobado su determinación. Cuando un artista capaz, inteligente y ambicioso, le pone así “el cuero duro” a un océano de dificultades, y sale así de miserable y tímido rebaño humano, debe ser oído por quién tiene oídos, y debe ser protegido. He ayudado, pues, a Rozo, para que llegue hasta Madrid; y allá llegará, tal vez sin otro bagaje que esta carta en la mano, su talento, su capacidad para el trabajo, su honorabilidad, y su decisión de montarse sobre la fortuna. Más, por desgracia, no me es posible hacer por el momento (nada), porque pertenezco al otro rebaño de los pobres a sueldo. Mi Gobierno no cae, ni nuestra administración, como Ud. lo sabe. Pero seguiré a Rozo desde lejos.

Ahora le pido a usted, al hombre noble y al artista que ha llegado a cimas desde dónde se puede ser útil a los jóvenes que lo merecen; desde donde se puede ser benéfico, y proteger con eficacia a un “semejante”, los siguientes servicios. (Imagínese Ud. que estuviera oyendo “voces”, como las de Juana de Arco, y no leyendo una carta escrita desde estas tristes cimas de América).

Rozo no conoce a nadie en Madrid. Tal vez ni sus propios compatriotas se interesarán por él, aun cuando hoy escribo también al Ministro D. Francisco Urrutia, a quien no conozco. Necesita entrar a la Escuela de Bellas Artes, y tal vez Ud. podría facilitarle este ingreso. Una palabra suya podría ser decisiva en este asunto.

Y enseguida, el punto más grave en la situación de este niño; él no tiene pensión, ni cuenta con nada. Pero puede trabajar, y trabaja bien, con absoluta dedicación; en Bogotá trabajó largos meses en el taller del escultor compatriota suyo, Rodríguez del Villar, e hizo realmente maravillas, porque parte de las figuras de un “kolossal” (sic) monumento encargado por el Estado a del Villar fueron obra de Rozo. Yo fui testigo de ello. Podría, pues,

este muchacho, ocuparse en el taller de un gran escultor, en una fábrica de objetos de arte, en labores de cerámica (tiene imaginación y modela bien). Ya sabe Ud. que conoce el trabajo artístico en piedra. En Bogotá dividió su tiempo entre sus estudios escolares, el taller de del Villar, obras decorativas para edificios, trabajitos propios, etc. Últimamente se ha ganado su vida en el puerto de Barranquilla (Colombia) donde esperaba vapor y... centavos, para emprender el viaje, en la fábrica de cerámica de otro español generoso y de buen corazón: Don Francisco Vadenéz (sic). El muchacho puede, pues, ganarse la vida en trabajos aún pesados y que no soportan razas y clases más finas. Los frailes de diversas órdenes, de Bogotá y otras ciudades de Colombia, lo hicieron trabajar variedad de obras escultóricas en sus conventos e iglesias.

Dios quiera Sr. Álvarez de Sotomayor, que esté en la mano de Ud. poder presentar este joven tan digno de apoyo, a personas, talleres, fábricas, o lo que sea, donde pueda ganarse su pan y su cama, y también las horas libres para sus estudios. Esto le bastará. Está acostumbrado a la pobreza casi absoluta. Pero está claro que la miseria, en una capital como esa, podrá vencerlo y arruinar aún su talento y su admirable carácter.

¿Qué más puedo decirle? Solo que yo personalmente quedo a su disposición como el más agradecido de sus admiradores, y, me atrevo a decirlo, de sus amigos desconocidos. Adoro a España, y antes de Rozo, varios españoles, en Europa y América, me han visto interesarme por ellos con la misma afección y estima. Dios proteja a ese pobre niño y a quien le tienda la mano en tierra extranjera !.

Suyo
Diego Dublé Urrutia
Ministro de Chile en Quito.

NOTAS

¹GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Rómulo Rozo. Tallando la Patria. Una colección de fotografía*. Bogotá: CEDODAL-FAVOH-La Silueta, 2015.

²Agradecemos a nuestro colega y amigo Pedro Emilio Zamorano el habernos facilitado el acceso a la familia Álvarez de Sotomayor, y a ésta la gentileza de permitirnos fotografiar el archivo del pintor.

³ZAMORANO, Pedro Emilio; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.). *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fomento y apreciación de las artes*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2016 (En prensa).

⁴Respecto del itinerario literario de Dublé Urrutia, recomendamos la lectura de: RUIZ ZALDÍVAR, Carlos. *Diego Dublé Urrutia (1877-1967)*. Santiago de Chile: Academia Chilena de la Lengua, 2008. De allí extractamos una frase que le dedicó el nicaragüense Rubén Darío: "Pienso como el señor (Santos) Chocano y el señor (Miguel de) Unamuno, Chile tiene en usted al poeta que le faltaba". En 1958 recibiría el Premio Nacional de Literatura en Chile.

⁵Carta del embajador de Chile en Colombia, Diego Dublé Urrutia, al poeta Eduardo Castillo. La Esperanza, 30 de enero de 1920. *Cromos*, Bogotá, febrero de 1920. En: ROZO KRAUSS, Rómulo. *Rómulo Rozo, escultor indoamericano*. México: Ediciones Universidades de Latinoamérica, 1974, pág. 10.

⁶ORTEGA RICAURTE, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1965, pág. 341.

⁷ROZO KRAUSS, Rómulo. *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*. México: Delfos Editor, 2ª ed., 1990, págs. 35-38. Rozo y Dublé Urrutia mantendrían el contacto, iniciándose una correspondencia que se extendería por casi medio siglo.

⁸Ibidem., págs. 41-44.

⁹DAVID DACCARETT, Karen. "Alfredo Badenes y el alhambrismo en Cartagena de Indias". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (eds.). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Editorial Almed, 2016, págs. 155-161.

¹⁰SABATER MIRA, Antonio. "Dels millors: Alfredo Badenes Moll, escultor imaginero". Carcaixent (Valencia), 25 de julio de 2012. [Fecha de acceso: 2 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://antoniosabatermira.globered.com/categoria.asp?idcat=142>.

¹¹ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. *Nuestras relaciones artísticas con América*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1922, pág. 14.

¹²GRANDA, Félix. *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas. Paseo Izquierdo del Hipódromo*. Madrid: Imprenta de José Blass y Cía., 1911. Estimamos, dada la similitud de características de funcionamiento y producción entre los Talleres de Arte de Félix Granda en Madrid y de Alfredo Badenes en Barranquilla, que Rozo pudo haber contado con el consejo y quizá con alguna carta de este último a Granda para continuar tareas en la realización de objetos religiosos en la capital española, como así ocurrió.

Entrevistas

DR. D. JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA.
INVESTIGACIÓN, DOCENCIA
Y PRÁCTICA RESTAURADORA

29 de Septiembre de 2016

Ciudad de México

Elvira Moreno Moreno



DR. D. JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA. INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y PRÁCTICA RESTAURADORA

Elvira Moreno Moreno (EMM)
José Antonio Terán Bonilla (JATB)

EMM: En los más de 40 años ejerciendo su profesión en México y en otros países ¿qué recuerda con más anhelo de sus años de formación?

JATB: Bueno, mi formación ha sido en dos vertientes: como arquitecto e historiador. Como arquitecto restaurador hice una maestría y viví varios años de la restauración de monumentos, lo que me llevó a la historia, no del arte, sino a la historia en general, ya que a veces tenía que buscar documentos para hacer una reconstrucción histórico-arquitectónica del edificio.

Primero me dediqué a la profesión de arquitecto desde los 18 años, ya que mi hermano también era arquitecto. Con 22 años ya había hecho lo que ninguno a mi edad dentro de la arquitectura: había sido supervisor de un aeropuerto, había hecho escuelas, casas-habitación, la casa de mi madre... todo a muy temprana edad.

Decido cambiar de vida, quizás porque trabajé con exceso combinando la arquitectura con la docencia, ya que impartí cuatro años de clase en la licenciatura de arquitectura en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, que

es donde yo estudié. Así con 25 años decido estudiar la maestría en restauración y gano una beca del gobierno del Estado de Puebla de del INAH¹, y me vengo a México², lo que me permite tener otra expectativa en la capital. Y es que cuando uno es de provincia se lleva sorpresas y a la mitad de la maestría, por sorpresa, me contratan para mi primera restauración, un convento del siglo xvii-xviii que hoy es el Museo Nacional de las Intervenciones, durante dos años. Trabajo en las mañanas y por las tardes hago la maestría. Esto me dio otra perspectiva, por lo que al terminar comienzo a estudiar historia. Ese camino me llevó a la historia del arte, y al doctorado en arquitectura. Siempre he distinguido la historia del arte de la historia de la arquitectura, porque tradicionalmente se incluye la arquitectura en la historia del arte. Pero para mí la arquitectura es pura parte, y después se le suma el arte presente en pintura, escultura, retablos, yesería, etc.

En definitiva, mi formación ha tenido carácter evolutivo. Ahora trabajo como historiador, no como arquitecto, con temas de historia, historia de las mentalidades, iconografía, etc.

EMM: ¿Qué supuso Santiago Sebastián³ en su vida? ¿Qué otras personas, personajes o personalidades le han marcado en su caminar?

JATB: Para mi Santiago Sebastián fue muy especial porque me enseñó a ver la historia del arte desde la perspectiva de la iconografía y el simbolismo de la arquitectura religiosa. Un gran maestro y de gran calidad humana, dispuesto a ayudar siempre. Me acogió desde el primer momento y me insistía en que tenía que seguir el camino indicado. Todo el aprendizaje que tuve de iconografía y de tratados de arquitectura procedió de él, aunque es cierto que ya había tenido yo alguna inclusión en el tema de tratados de arquitectura con Carlos Chanfón⁴. Un año antes de fallecer Santiago Sebastián lo invité y estuvo un mes dando clase en la facultad de arquitectura de la UNAM⁵, acudiendo personas importantes que quedaron muy agradecidas, al tiempo que él me invitaba a participar en cursos de verano en Valencia.

Otras personas del campo de la arquitectura fueron el ya mencionado profesor Carlos Chanfón muy influyente para mí en arquitectura, urbanismo y tratados de arquitectura. Precisamente él, Santiago Sebastián y después Bonet Correa⁶ me metieron en este mundo; El doctor Jesús Aguirre Cárdenas⁷, que falleció el año pasado y dirigió mi tesis doctoral de arquitecto. Él me enseñó la disciplina y a estudiar. Tenía tres carreras. Era arquitecto con maestría y doctorado, ingeniero civil y doctor en pedagogía.

En la historia en general me influyeron otros como el doctor Jorge Gurría Lacroix⁸, que fui su último alumno y daba historia de México en la licenciatura. También Ernesto de la Torre Villar⁹, con quien conviví mucho y montó una exposición de tratados de arquitectura. Yo me enamoré de esa exposición y años después yo organizo una exposición de tratados en el castillo de Chapultepec y fue a verla él y mucha

gente de España, Andalucía y Granada. Estuvo tres meses y yo mismo les hacía recorridos y visitas. Era grandísima esa exposición. En México no se había hecho nunca una así.

Otras personas influyentes fue el maestro Roberto Moreno de los Arcos¹⁰ que fue director del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, así como Antonio Rubial¹¹, muy importante para mí y del que he aprendido mucho.

En el mundo de la historia del arte destaco a Jorge Alberto Manrique¹² que lo conocí cuando era director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y me enseñó mucho del arte barroco. Así mismo Efraín Castro Morales¹³, maestro durante mi licenciatura de arquitectura y maestría, me decía que tenía cualidades para historia y en particular para la historia del arte y me insistió en que fuera a estudiar a la UNAM.

Tengo que destacar también a un amigo común de Rafael López Guzmán¹⁴ y mío, que es Guillermo Tovar de Teresa¹⁵, muy influyente en Andalucía ya que fue agregado cultural en España durante un tiempo, y trajo a casi todos los grandes historiadores del arte de España a México a raíz de la organización del II Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Años antes yo tuve la fortuna de conocerlo por el proyecto "Desde México hasta Argentina", con una publicación en dos tomos en Sevilla. Así, por el año 1988 comenzó mi contacto con universidades españolas. En definitiva, personajes increíbles que nunca pensé que iba a tener la oportunidad de conocer.

EMM: Un arquitecto, especializado en restauración, que acaba licenciándose en historia y especializándose en el arte. Una trayectoria multidisciplinar, sin lugar a dudas... ¿qué le llevó a seguir ese camino? ¿Ha resultado complicado llevar a cabo esta labor en disciplinas muchas veces consideradas incompatibles?

JATB: Primero el camino de la restauración me llevo al camino de la historia, precisamente por la necesidad de investigar el origen histórico de los edificios para ayudar a mi tarea de restaurador. Esto me ha llevado a la defensa del patrimonio cultural y artístico convirtiéndome en un insistente defensor del patrimonio cultural desde el punto de vista social y jurídico, en lo que influyó mi labor en el INAH. Todo esto ha sido un camino que me ha llevado de un lado a otro en la práctica profesional, pero también en la academia, ya que siempre me ha gustado dar clase. Muchos creen que con los libros es suficiente, pero yo creo que no, porque a veces en los libros no se puede decir lo que se dice en un aula. Enseño lo que aprendo a los demás. Me gusta compartirlo. Y sí, efectivamente este camino me ha creado enemistades por envidias en la universidad, a veces por la incompatibilidad entre disciplinas, cuando arquitectura e historia pueden ser perfectamente compatibles.

EMM: De algún modo, esa relación arquitectura-restauración-historia-arte justifican sin dudas su presencia durante más de 20 años en el INAH ¿Qué ha significado esta institución para usted?

JATB: Debo aclarar que el INAH ha sido mi vida porque primero me dio una beca y después me dio trabajo. Es una institución que me ha dado todo, grandes experiencias primero en la restauración y después en la docencia, incluso como coordinador de la propia maestría que yo hice. Eso me dio mucha experiencia para la investigación, hasta que un día decidí competir por una plaza como investigación, que no era un puesto elevado e con el que incluso se me bajó el sueldo a la mitad durante un año. Sin embargo, cuando me evalúan, ya que aquí se evalúa cada dos años sobre lo que uno ha producido en investigación, me brinqué como cinco categorías. A los pocos años, y no es por presunción, lo que a algunos les llevó 30 años lograr, que era el nivel de "titular C" (lo que en

España es el grado de catedrático) a mí me llevó siete años. Esto se debió a que trabajé mucho en investigación, he publicado artículos, ensayos, he participado en congresos nacionales e internacionales... Por ejemplo, ahora soy miembro del Consejo Nacional de Monumentos Históricos, en el que el INAH solo tiene tres representantes. Lo considero un reconocimiento a mi labor, ya que es un mundo difícil ya hay muchos intereses creados y puede llegar a convertirse en una lucha contra la marea.

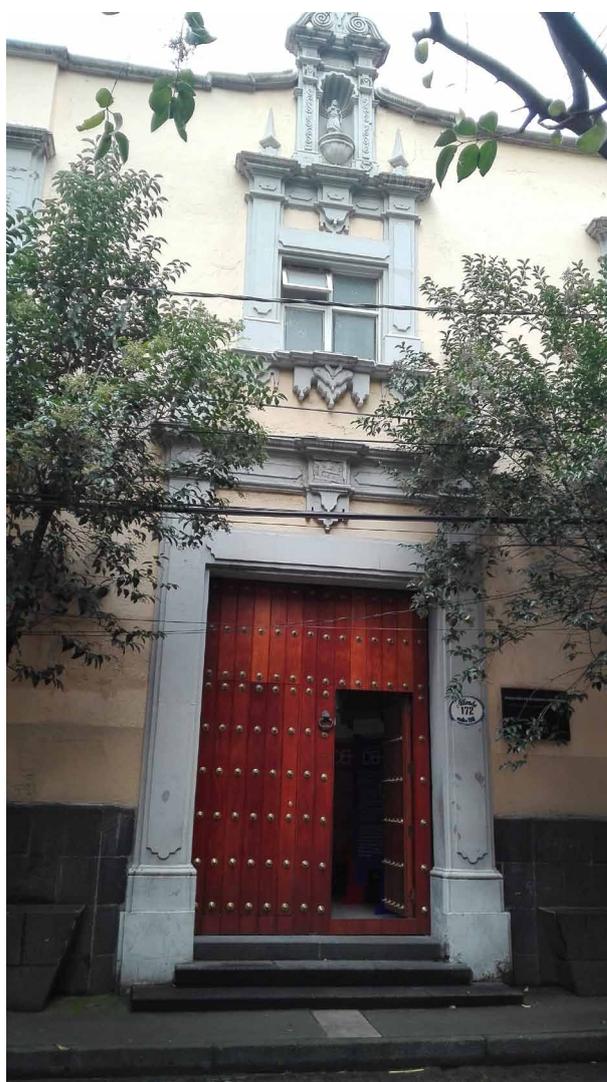


Fig. 1. Fachada de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Institución de la que D. José Antonio Terán Bonilla es investigador.

EMM: ¿Qué labor investigadora resaltaría por su parte en el INAH? ¿En qué trabaja actualmente?

JATB: Mis líneas de investigación en el INAH han sido muchas: estudios de centros históricos a nivel latinoamericano, conservación del patrimonio edificado y su restauración, iconografía del arte novohispano, gremios de albañiles y arquitectos en España y Nueva España. Me dediqué a la historia urbana y acontecimientos de la vida cotidiana, ya que es diferente a la historia del urbanismo que se centra en aspectos técnicos del trazado de la ciudad. En los últimos años me he dedicado a la cultura del barroco novohispano, concretamente en a la región de Puebla-Tlaxcala.

Mi última pasión es el estudio de los tratados de arquitectura, tanto que he publicado un libro sobre Serlio¹⁶ y ahora voy a hacer otro con las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo¹⁷.

EMM: En un plano más internacional, ha tenido un papel muy destacado en universidades españolas y concretamente andaluzas. ¿Qué destacaría de su experiencia personal en ellas?

JATB: El dar cursos, conferencias o cátedra en universidades españolas ha sido de gran experiencia porque hay que ir muy bien preparado para hacer un buen papel en el extranjero. Pero no solo me dio experiencias sino también muchas satisfacciones. Primero comencé con la Universidad Politécnica de Madrid con temas de conservación y restauración del patrimonio en la Escuela superior de Arquitectura.

También participé en la Universidad de Alcalá de Henares, con temas muy diversos como el diseño de la arquitectura de integración en centros históricos, centrado en explicar cómo acometer la restauración de un edificio histórico insertando elementos del siglo xx sin que rompa con la fisonomía y estética del espacio.

Por supuesto la Universidad de Valencia también me acogió, por invitación de Santiago Sebastián, donde tuve la oportunidad no sólo de aprender la iconografía, sino también de dictar conferencias y cursos.

Por lo que se refiere concretamente al caso de universidades andaluzas, destaco la gran unidad que existe entre ellas y la buena relación con universidades latinoamericanas y mexicanas en particular. Empecé en la Universidad Antonio Machado de Baeza como ya he mencionado, luego participé en cursos y conferencias en la Universidad de Granada, la Universidad de Sevilla, en congresos en la Universidad de Córdoba y también en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla donde he hecho grandes amigos.

En la Universidad de Granada destaco mi amistad con Rafael López Guzmán que me ha proyectado allí y con el que me he identificado mucho, ya que estamos en la misma línea de la defensa del arte y de patrimonio cultural.

Lo que me han aportado las universidades andaluzas ha sido una visión distinta a la que podemos tener en México sobre arquitectura y patrimonio. Tanto que en mi paso por universidades centroamericanas (Perú, Chile, Argentina, Brasil, etc.) he podido hablar sobre Andalucía, ya conozco el ámbito y son instituciones que también tienen un importante vínculo con Andalucía, tal y como se observa en la próxima actividad que organizará la Universidad de Granada y el grupo de investigación "Andalucía y América: patrimonio y relaciones artísticas"¹⁸.

EMM: En lo que respecta a las relaciones México-España ¿Cómo ha contribuido su trayectoria en el estrechamiento de lazos entre estas dos naciones tanto en lo personal como en lo profesional?

JATB: Yo creo que dar a conocer la arquitectura mexicana en España ha sido mi principal aporte.

tación. Antes ya se habían dado estos contactos, pero especialmente fue a partir del año 1991, en vísperas del encuentro entre dos mundos de 1992, es cuando tuve la fortuna de que el Doctor Rafael López Guzmán me invitara a dictar un curso de verano en Granada, precisamente en la Madraza, publicándose después un libro que se convirtió en libro de texto para la licenciatura de arte. Por ello creo que fue importante mi aportación, ya que se habló de arquitectura mexicana desde el siglo XVI al siglo XX, y esto me permitió dar un mensaje acerca de las diferencias y afinidades entre la arquitectura en España y en México.

Este tipo de contactos me permitieron conocer a numerosos intelectuales del campo de la historia y del arte, como el ya mencionado Doctor Antonio Bonet Correa, con el que hice una gran amistad que luego se extendió para con sus hijos también. También con el Doctor Alfonso Pleguezuelo¹⁹, de la Universidad de Sevilla, Fernando Chueca Goitia²⁰ y Roberto de Goicolea.

Otro personaje que ya ha fallecido y con el que tuve una gran amistad fue el Doctor José Antonio Calderón Quijano, que fue rector de la Universidad de Sevilla y director en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Era difícil entrevistarle por estar siempre muy ocupado. Le pedí una cita y me dijo que sería de diez minutos lo que se convirtió en dos horas por el interés que fue suscitando nuestra conversación, ya que resultó que éramos paisanos. Su padre era mexicano, de Puebla de los Ángeles, y su madre sevillana. Al morir su padre se regresa toda la familia a España y ya no volvieron nunca a México. Incluso un día lloró cuando le llevé fotografías de la capilla en la que estaba su padre enterrado.

Una estrecha amistad entablé también con algunos alumnos como el doctor José Roda Peña, fue mi primer alumno en Baeza cuando aún era

licenciado y a través de él he conocido a otros como Francisco Herrera. También destaco a la doctora Justina Sarabia Viejo²¹, quien vino a México igual que yo a España, ya que era una enamorada de Puebla, a lo que tengo que añadir que Sevilla y Puebla tienen muchas similitudes en lo artístico porque muchos sevillanos se radicaron en esta ciudad mexicana.

EMM: Es inevitable preguntarle por su patrimonio intelectual, amplio y valioso. De todas sus publicaciones ¿Cuál considera que es la que más le ha llenado profesional y personalmente?

JATB: Es muy difícil mencionar una sola obra ya que en realidad cada libro llena una parte que es importante para cada investigador al tiempo que esa parte es sustituida por la siguiente publicación. Pero posiblemente podría citar en especial dos obras que han sido publicadas con la co-autoría de mi esposa Luz de Lourdes Velázquez Thierry, quien también es investigadora. Primero hicimos un libro titulado *José Miguel de Santa María: arquitecto del barroco poblano*²², que obtuvo el premio del Certamen Histórico Biográfico de Puebla en 2002, lo que fue un honor y una gran experiencia dar a conocer la vida de este arquitecto y su familia, procedentes del Puerto de Santa María (Cádiz).

Otro libro que también realicé con Luz de Lourdes Velázquez fue *El templo de San Francisco de Acatepec: antología del barroco poblano*²³, premiado por el INAH en el 2011. Ambos libros supusieron un gran reconocimiento para los dos y se han convertido en dos clásicos por lo que todos me preguntan.

Por último, otro libro que se ha vendido mucho y se han hecho varias re-ediciones fue mi tesis doctoral *La construcción de las Haciendas de Tlaxcala*²⁴, que ofrece un repaso en esta línea desde el siglo XVI hasta puertas de la Revolución, publicado ya hace más de veinte años.

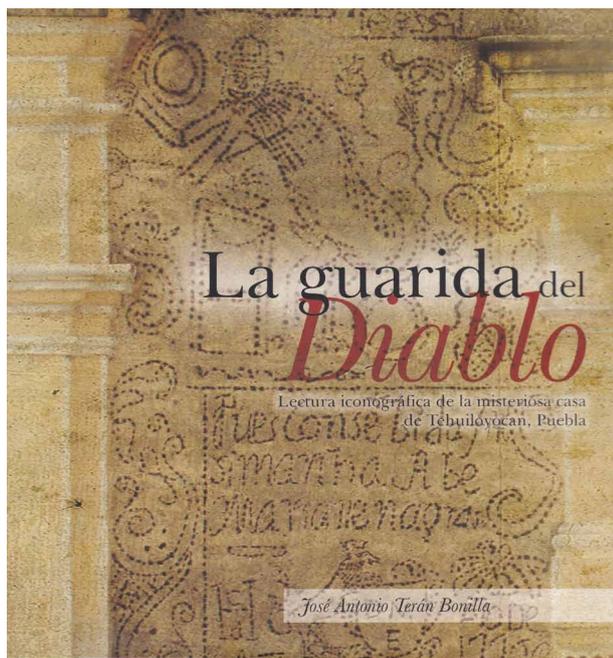


Fig. 2. Portada del libro del Dr. D. José Antonio Terán Bonilla, *La guarida del diablo*, publicado en Puebla (México) en el año 2013.

EMM: Me ha llamado especialmente la atención su libro *La guarida del diablo*²⁵. ¿Cómo se gestó una investigación tan singular?

JATB: Es un libro sobre el que he hecho tres versiones. Se trata de un templo dedicado al culto al demonio que data de 1760 y es el único que se conserva. Tiene una iconografía que me costó años estudiar gracias a las aportaciones de mi querido Santiago Sebastián, que me animó y apoyó en su estudio, ya que él me dijo que me abriría las puertas de la investigación, convirtiéndose este en el primer libro que hice yo solo.

*La extraña casa de san Luis de Tehuiloyocan*²⁶ fue la primera versión, que por cierto dediqué a Santiago Sebastián. Una segunda versión, corregida y aumentada, fue *Magia y satanismo de san Luis de Tehuiloyocan*²⁷, que se publicó en la universidad de Zacatecas. Por último, *La guarida del diablo* fue la última versión, donde la casa de Tehuiloyocan se vincula a santuario

de Santa María de Tonanzintla, que significa “nuestra madrecita” en lengua *nahualt*. En este estudio tuvo mucha influencia el doctor Antonio Rubial, quien me dijo que debió haber existido algún vínculo entre estas dos construcciones y me animó a hacer este trabajo. Creo que por todo ello ha sido muy exitoso, ya que se publicó en 2013 y prácticamente está agotado. Resulta difícil encontrarlo.

Luché mucho porque no se destruyera esta construcción, sobre todo por parte de algunos párrocos que no entendieron su verdadera función histórica. Tuve que pelear bastante, recurriendo incluso al ejército y encarcelando al párroco por tres días, ya que alentó a los vecinos a incendiar esta casa por considerarla demoniaca. En fin, esto casi sería para escribir otro libro...

EMM: Un profesional, cuya labor ha sido reconocida, valorada y premiada en numerosas ocasiones, ¿qué proyectos le quedan pendientes? ¿Guarda José Antonio Terán más sorpresas?

JATB: Pues para mí, los proyectos pendientes son los trabajos que no se han podido publicar, la mayoría por motivos económicos. Así puedo citar publicaciones que iban a tener lugar en España, como fue *Itinerarios culturales del barroco en México: región de Puebla, Tlaxcala y Veracruz*, en el que mi estimado Rafael López Guzmán hizo el prólogo. Sin embargo, al cambiar las autoridades del Legado Andalusi²⁸ no se pudo publicar, y en México tampoco ha habido ocasión.

Otro trabajo que estoy concluyendo y que podría considerarse como una segunda parte del anterior es *Itinerarios del barroco* en el que participamos seis investigadores procedentes de diferentes instituciones. A raíz de aquí me entusiasmé en el tema y decidí hacer solo un libro sobre arte y arquitectura barroca en la región de Puebla-Tlaxcala, con citas, textos de cronistas que pasaron por la zona...

A la pregunta relativa a las sorpresas que podría tener reservadas, posiblemente se trate de algo que me ha llevado mucho tiempo y que es el hecho de graduarme como doctor en historia.

EMM: Por último, un “veterano de guerra”, ¿qué consejos daría a los que se inician en el mundo de la investigación? ¿Qué debe y que no debe hacer un investigador?

JATB: Bueno, yo siempre aconsejo a los jóvenes diciéndoles que un investigador no nace, sino que se hace. Tiene que tener una gran ilusión por la investigación, pero sobre todo profesionalismo. No cualquiera puede ser investigador, igual que no se puede considerar como inves-

tigación el tomar como propio lo que otro ha escrito. Se debe actuar con gran ética, lo que ha sido siempre mi bandera.

Cuando uno llega a tener cierto éxito, se da cuenta que este no se ha obtenido solicitando el reconocimiento a los demás, sino que hay que ganárselo trabajando. Esa ha sido siempre mi filosofía. Veo que otros luchan porque se les reconozca y a veces no llevan la razón, luchando más por ese reconocimiento que por la propia investigación. No he estado nunca en ese papel ni quiero estarlo. Al paso de los años puedo decir que he ganado a pulso lo que tengo, a base de que la gente lea lo que uno a escrito y sobre todo a través de la cátedra en las aulas.

NOTAS

¹INAH, referido al Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

²Ciudad de México.

³Don Santiago Sebastián López, (Villarquemado, 1931 — Valencia, 1995), fue historiador de arte español, licenciándose en la Universidad Complutense de Madrid y ejerciendo distintas cátedras en universidades de Mallorca, Valencia, Córdoba, Barcelona y Cali (Colombia), siendo el máximo representante de la escuela iconológica en España.

⁴Don Carlos Chanfón Olmos (1928 – 2002) fue un arquitecto mexicano y profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶Don Antonio Bonet Correa (La Coruña, 1925), catedrático e historiador del arte español, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde diciembre de 2008 y catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid.

⁷Don Jesús Aguirre Cárdenas, Arquitecto, Ingeniero, Maestro en Pedagogía, Doctor en Arquitectura y Doctor en Pedagogía. Docente desde temprana edad fue Director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (1974-1982), impulsor del Doctorado en Arquitectura (1981) de aquella Universidad del que fue su Coordinador del Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura. Dirigió más de 50 trabajos de Tesis doctorales.

⁸Don Jorge Gurría Lacroix (Ciudad de México, 1917-1979) fue un abogado, historiador, catedrático, investigador y académico mexicano. Se especializó en la historiografía y bibliografía de la Conquista de México y de la época colonial de Nueva España.

⁹Don Ernesto de la Torre Villar (Tlatlauqui, Puebla, 1917 - Ciudad de México, 2009), fue escritor, historiador, bibliófilo y académico mexicano. Escribió casi dos centenares de publicaciones, entre libros, artículos, reseñas y críticas. Se especializó en la etapa histórica de la Independencia de México en la creación del Estado mexicano, en la historia de la Iglesia Católica y de la Virgen de Guadalupe.

¹⁰Don Roberto Moreno y de los Arcos (Ciudad de México, 1943 - 1996), fue bibliógrafo, historiador, investigador y académico mexicano. Se especializó en la historia de la ciencia, historia colonial de México y en la historia prehispánica de México.

¹¹Don Antonio Benigno Rubial García (Ciudad de México, 1949) es un historiador, investigador y académico mexicano, se ha especializado en los procesos de mestizaje y evangelización que tuvieron lugar durante el periodo colonial, y en general en la historia social y cultural del virreinato de Nueva España.

¹²Don Jorge Alberto Manrique Castañeda (Azcapozalco, Ciudad de México, 1936-2016), es un escritor, historiador, investigador y académico mexicano. Se ha especializado en la crítica de arte y en historia del arte en México. Se le ha considerado una autoridad internacional para la restauración y rescate de inmuebles históricos.

¹³Don Efraín Castro Morales es licenciado en Medicina y Cirugía, maestría en Ciencias y maestría en Antropología Física. Es catedrático en la Universidad Autónoma de Puebla, en la escuela de Historia de la Universidad Iberoamericana y en la escuela Manuel Castillo Negrete. Ha sido Director del Instituto Poblano de Antropología e Historia y del Centro Regional Puebla-Tlaxcala, así como Director de Monumentos Históricos del Instituto de Antropología Física del INAH y Secretario de Cultura del gobierno del estado de Puebla. Destaca como cronista oficial de Puebla y Secretario Ejecutivo para la Preservación del Patrimonio Cultural.

¹⁴Don Rafael Jesús López-Guzmán (Huelma, 1958) es historiador del arte español, latinoamericanista y especialista en arte musulmán y mudéjar, así como catedrático de historia del arte en la Universidad de Granada.

¹⁵Don Guillermo Tovar de Teresa (México, D.F., 1956 - 2013) fue historiador, coleccionista de arte, bibliógrafo, filántropo y promotor cultural.

¹⁶Referido al estudio: TERÁN BONILLA, José Antonio. *Tratado Tercero y Cuarto Libro de arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés*. Puebla, México.

¹⁷SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano*. Edición facsímil de la edición de 1565. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁸Referido al Congreso Internacional “De sur a sur: intercambios artísticos y relaciones culturales”, que se celebrará en Granada del 5 al 7 de abril de 2017.

¹⁹Don Alfonso Pleguezuelo Hernández, (Sevilla, 1954) es catedrático en historia del arte e investigador español, especializado en alfarería y cerámica y diversos temas relacionados con el arte en Andalucía. Es miembro de distintos organismos relacionados con la cerámica: Comité Español de Historia del Arte (desde 1980), académico de la Internacional de Cerámica de Ginebra en 1995 y miembro fundador de la Asociación de Investigación Ceramológica con sede en Agost (Alicante); así como asesor histórico-artístico del programa de restauración de la cerámica de la Plaza de España de Sevilla.

²⁰Don Fernando Chueca Goitia (Madrid, 1911-2004) fue un arquitecto y ensayista español, además de académico, historiador y erudito, referente en la arquitectura española del siglo xx.

²¹Doña Justina Sarabia Viejo, (Sevilla 1947-2012), se doctoró en historia de América en la Universidad de Sevilla, institución en la que trabajó hasta su muerte. Así mismo fue una importante colaboradora de la Escuela de Estudios Hispano-americanos.

²²TERÁN BONILLA, José Antonio y VELÁZQUE THIERRY, Luz de Lourdes. *José Miguel de Santa María: arquitecto del barroco poblano*. Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, 2002.

²³TERÁN BONILLA, José Antonio y VELÁZQUE THIERRY, Luz de Lourdes. *El templo de San Francisco de Acatepec: antología del barroco poblano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

²⁴TERÁN BONILLA, José Antonio. *La construcción de las haciendas de Tlaxcala-Colonia, siglo XIX y Porfiriato*. México: División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1988.

²⁵TERÁN BONILLA, José Antonio. *La guarida del Diablo. Lectura iconográfica de la misteriosa casa de Tehuiloyocan, Puebla*. Puebla: El Errante Editor, 2013.

²⁶TERÁN BONILLA, José Antonio. *La extraña casa de San Luis Tehuiloyocan. Un caso de magia y religión*. Puebla, Gobierno del Estado del Puebla, Comisión de Puebla V Centenario, 1991.

²⁷PASCUAL BUXÓ, José y TERÁN BONILLA, José Antonio. *Magia y satanismo en San Luis Tehuiloyocan*. Zacatecas: Ed. Dos Filos, 1999.

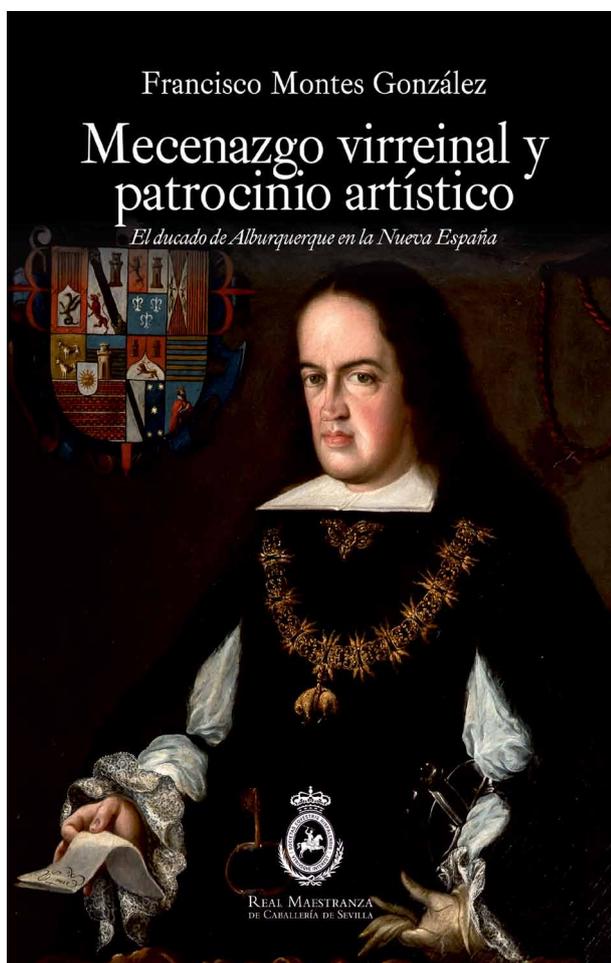
²⁸El legado andalusí es una Fundación de la Junta de Andalucía, participada por la Consejería de Turismo y Comercio, la Consejería de Educación, Cultura y Deporte y la Consejería de Presidencia. Así mismo cuenta con recursos del Gobierno de España a través del Ministerio de Cultura y Asuntos Exteriores y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), así como la UNESCO y el Consejo de Europa, entre otras instituciones públicas y privadas. Tiene su sede en Granada (España).

Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Montes González, Francisco. *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016, 384 págs., 117 ils. color. ISBN: 978-84-943766-2-7.



La historiografía del arte italiano está repleta de monografías que recuperan el legado de las grandes familias aristocráticas, que embellecen las cortes itálicas y se convierten en mecenas de pintores y escultores. Sin llegar al extremo de los Médici, Sforza o Este, ya que en la monarquía hispánica solo existió una corte, también las grandes familias hispanas muestran un papel relevante a la hora de patrocinar palacios, templos, criptas o retablos. Los Mendoza, Enríquez o Pacheco, desde los solios del Infantado, Almirantazgo de Castilla o Marquesado de Villena, serán responsables de programas decorativos y ornamentales en sus tierras, castillos y ciudades. Sin embargo, a excepción de la Casa de Alba y quizá Medinaceli y Medina-Sidonia, pocas han sido las monografías que han investigado y clarificado la labor artística global de estas familias. Además, su legado se amplía más allá de la península, ya que su gran fuerza política hará que los monarcas nombren a sus miembros como enviados, virreyes en Nápoles, Sicilia, México o el Perú, donde serán responsables de mutaciones urbanas, fortificaciones, festejos y patrocinios artísticos. Tampoco en este caso es amplia la bibliografía que muestre de forma global la extensión ultramarina de su patrocinio, si exceptuamos el modelo americano del volumen colectivo *Los Gálvez de Macharaviaya*, o el caso napolitano de los Cardona en el volumen *El gobierno de las imágenes*, de Diana Carrió-Invernizzi.

119

En la intersección entre estos ámbitos se sitúa la obra de Francisco Montes González, *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*: un profundo y exhaustivo análisis de los orígenes y

aportaciones artísticas de la Casa de Alburquerque, y un todavía más documentado estudio de sus ramificaciones en la Nueva España. Esta clarificación definitiva de su mecenazgo artístico es lo que aporta su enorme valor a este estudio, galardonado con el *IV Premio de Investigación de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, y apropiadamente publicado en la colección *Cultura y Nobleza*.

La monografía se divide en tres amplios capítulos, uno inicial dedicado al análisis de la historia de la dinastía, y otros dos dedicados a cada uno de los “Alburquerque” que ejercen cargo de virrey de la Nueva España. El primer capítulo recorre de forma cronológica la evolución histórica de esta casa, vinculada a la Reconquista y a la monarquía a través de la legendaria figura de Beltrán de la Cueva, forja de todo un linaje, que a través de su política matrimonial se vinculará a miembros de las casas de Mendoza, Enríquez o Los Vélez. Al periplo vital de la dinastía, Montes suma una interesante y detallada descripción de los solares y señoríos otorgados a los Alburquerque, así como de las principales obras civiles y eclesiásticas en las que participan, desde la Colegiata de Santa María en Úbeda, a los castillos y edificios ducales de las villas de Cuéllar y Alburquerque, verdaderos estados de la casa.

A continuación, se abre la parte central del trabajo: dos extensos capítulos que analizan el periplo vital, político y artístico de los duques que se convierten en virreyes de la Nueva España: el VIII duque de Alburquerque, virrey entre 1653 y 1660, y el X duque, entre 1702 y 1710. Los dos capítulos muestran una interesante estructura paralela: inician con perfiles biográficos y políticos, siguen con la llegada de los duques a la Nueva España y sus viajes triunfales hasta el gran ingreso en la capital, analizan retratos y obras de arte encargados, así como el mecenazgo arquitectónico, y terminan con el festejo público. Es destacable la amplia descripción de los programas iconográficos de los festejos de entrada, acompañadas de útiles reconstruccio-

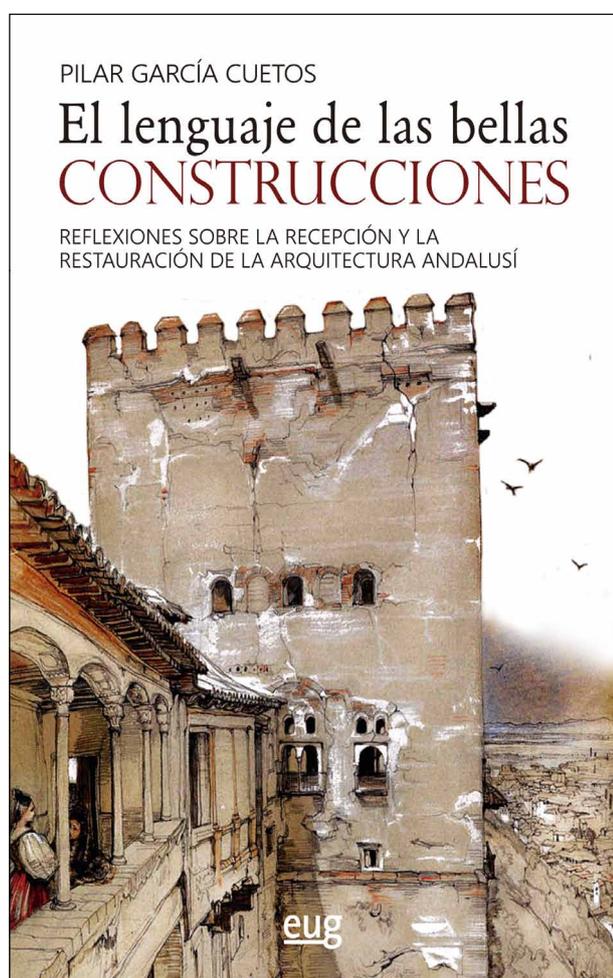
nes de los arcos de triunfo. En este aspecto, destaca también el eficaz análisis del festejo público, desde las juras e impresionantes júbilos festivos por los ansiados príncipes Felipe Próspero y Luis Felipe, al relevante juramento del dogma de la Inmaculada, que inicia todo un nuevo ciclo de festejos religiosos en la monarquía hispánica.

Sin embargo, la aportación más contundente y novedosa de este trabajo es el completo estudio del patronazgo regio y virreinal en la arquitectura novohispana en tiempos de los virreyes de la casa de Alburquerque, con documentación, planos y proyectos inéditos. En el ámbito religioso, destacan la finalización de las obras de la Catedral de México, los proyectos para una nueva sede michoacana, el Hospital de Betlemitas de La Habana o la consagración y traslado de la imagen a la nueva Basílica de Guadalupe, con interesantes representaciones pictóricas. En el plano civil, la aportación de la Casa de Alburquerque es clave, ya que cambia totalmente el aspecto del centro del poder novohispano: el octavo duque remodela la Plaza Mayor, y el décimo se ocupa de la reconstrucción total del Palacio de los Virreyes, que había ardido casi por completo en los motines de finales del siglo XVII. Por último, destaca también la aportación a la ingeniería militar, con los proyectos del francés Louis Bouchard de Becour en Campeche o Santiago de La Habana, con bellos planos y grabados de fortalezas, ciudadelas y castillos.

Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El Ducado de Alburquerque en la Nueva España es, por tanto, una obra clave en dos direcciones: para entender la aportación de dicha casa al gobierno y las artes en América, pero también para mostrar el camino a futuras investigaciones que se acerquen a otras sagas con ramificaciones virreinales, como los Mendoza, Pacheco, Velasco, Croix o Revillagigedo.

Juan Chiva Beltrán
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Valencia, España

García Cuetos, Pilar. *El lenguaje de las bellas construcciones. Reflexiones sobre la recepción y la restauración de la arquitectura andalusí*. Bilbao: Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016, 316 páginas, 162 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-5984-6.



La reciente publicación de la Editorial de la Universidad de Granada, en la Colección Arquitectura, Urbanismo y Restauración (segunda época), de esta monografía de la Dra. García Cuetos, es fruto de la larga trayectoria investigadora de la autora en el campo de la teoría y la historia de la restauración monumental y del proyecto de investigación “Los arquitectos restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea” (Ref. HAR2015-68109.P) del Programa Estatal de Investigación Científica y Técnica de Excelencia. García Cuetos cuenta con importantes publicaciones sobre la conservación de la autenticidad del patrimonio cultural y sobre la relación entre la materia arquitectónica y sus valores y la aplicación de determinadas metodologías restauradoras; siendo hoy estas obras una obligada referencia en los estudios de la restauración monumental, especialmente en la etapa del franquismo.

Conocimientos, reflexiones y apropiada metodología configuran un trabajo que aporta una renovada visión de los problemas inherentes a la conservación de la arquitectura andalusí y de cómo ha determinado en los mismos la evolución de la teoría restauradora en España. En esta obra se realiza un estudio del arte andalusí a través de sus principales monumentos con interesantes reflexiones sobre la creación, la recepción y la transformación de estas singulares obras patrimoniales que son consideradas como un monumento vivo, resultado de una larga historia que se mantendrá y renovará a través de las intervenciones necesarias para su

conservación y función social y cultural. La restauración, la des-restauración y otras nuevas restauraciones forman parte de esta realidad material y cultural de nuestro patrimonio para el que hay que encontrar, como dice la propia autora para el caso de la Alhambra, un frágil equilibrio entre la preservación, sostenibilidad y el conocimiento, necesario en la gestión de estos singulares conjuntos.

La profesora García Cuetos da un paso importante en este trabajo al presentarnos un renovado planteamiento del estudio de la Historia del Arte. Centrándose en una acertada selección de obras del arte andalusí, establece un interesante análisis de este rico legado arquitectónico, que constituye uno de los conjuntos más singulares de nuestro patrimonio cultural, rechazando en este estudio el tradicional sistema compartimentado en periodos estilísticos a base de ordenadas etapas segmentarias que impiden conocer y contemplar la obra en su totalidad desde el momento que se concibe, proyecta y ejecuta hasta el tiempo presente porque, como cuestiona el desaparecido historiador francés Jacques Le Goff en su último ensayo, recientemente publicado, “¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?”.

La publicación presenta una importante revisión bibliográfica de los numerosos autores que han investigado y aportado sobre estos monumentos, incorporándose las nuevas propuestas interpretativas de sus transformaciones en los últimos años. Ha sido una fuente fundamental

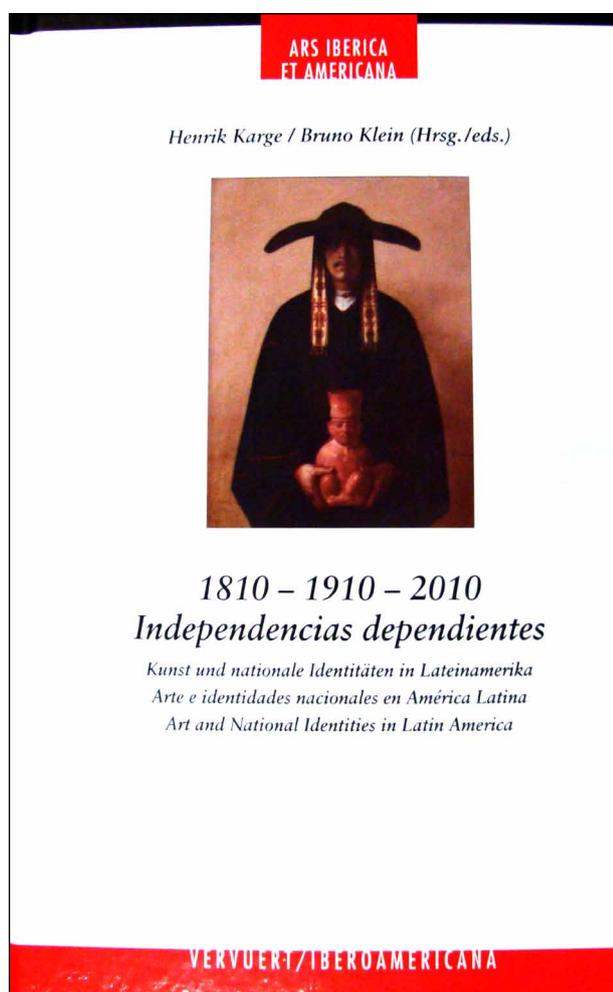
de este trabajo las publicaciones de los arquitectos restauradores así como los proyectos, informes, propuestas y planes de conservación, además de las imágenes históricas procedentes de fondos nacionales e internacionales, presentándose en el libro un impresionante corpus fotográfico que han permitido establecer las comparaciones y revisiones del estado de los edificios antes y después de las diferentes intervenciones restauradoras.

El libro se articula en seis grandes apartados dedicado cada uno de ellos a los más destacados monumentos andalusíes, a los que se añade un interesante y novedoso capítulo sobre la recuperación virtual de la arquitectura. La Alhambra de Granada, el Alcázar de Sevilla, la mezquita aljama de Sevilla, la mezquita de Córdoba, la ciudad de Madinal al-Zahra y el palacio de la Aljafería de Zaragoza son el objetivo de cada uno de los sucesivos capítulos en los que se ha revisado cada conjunto como si fuesen monografías tratadas con gran rigor y especificidad.

El conocimiento del arte andalusí y de la restauración monumental en España se enriquece con este trabajo riguroso, con importantes novedades y obligada referencia realizado por la Dra. García Cuetos en la madurez de su trayectoria investigadora, como podemos comprobar por la lectura de este libro.

Pilar Mogollón Cano-Cortés
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Extremadura, España

Karge, Henrik y Klein, Bruno (eds.). *1810-1910-2010. Independencias dependientes. Arte e identidades nacionales en América Latina*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2016, 446 págs., 201 ils. b/n y color. ISBN: 978-3-95487-428-6 y 978-84-8489-890-0.



Con motivo de la conmemoración del bicentenario de la primera declaración de independencia de los estados latinoamericanos, se celebró en la ciudad alemana de Dresde un encuentro entre especialistas de diferentes nacionalidades que abordaron, desde múltiples puntos de vista, la relación histórica que en estos siglos contemporáneos hubo entre ambos continentes, poniendo el énfasis en los elementos culturales y en los constructos de identidad de los países nacientes. Dicho encuentro fue auspiciado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Técnica de Dresde y por la Asociación Carl Justi, y sus resultados se recogen en este libro editado lujosamente bajo la dirección de los investigadores Henrik Karge y Bruno Klein.

123

Lo componen 27 ensayos organizados temáticamente en 5 secciones, desiguales en extensión, de las cuales las dos primeras tienen un peso mucho mayor en el conjunto de la obra, extendiéndose cronológicamente desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX. De su lectura se desprenden numerosas cuestiones de interés que ponen de relieve, entre otras cosas, que a pesar de la emancipación de estos países nunca se rompieron los lazos definitivamente con Europa sino que de uno u otro modo siguieron alimentándose mutuamente, ya fuera a través de la política, la cultura o el arte, creándose interesantes puentes de comunicación, más anchos o más estrechos en función del momento analizado y a las naciones encontradas.

En el primer bloque se aborda directamente este contexto de mutuo intercambio de ideas, en éste adquiere una enorme importancia la visión del otro que podemos rastrear en textos como el de Marta Penhos, que analiza los escritos e imágenes que dejaron los tripulantes del *Beagle* y el *Adventure* en

su viaje al extremo sur de América; o el de María de Fátima Costa, que usando las ilustraciones de algunos viajeros como fuente de investigación se adentra en el estudio de las pinturas corporales de los indígenas representados en un intento por captar el universo cultural Bororo. Pero no son éstos los únicos ejemplos pues Eva Grünert nos sumerge en la obra del paisajista Ferdinand Bellerman sobre la selva venezolana; Pablo Diener nos muestra el diálogo entre el México prehispánico y la Antigüedad clásica analizando la expedición arqueológica de Jean-Frédéric Waldeck; Michael Schatz hace lo propio en el análisis de la fotografía mexicana de Anton Hoffmann; Bárbara Lange nos ilustra sobre el papel de las culturas prehispánicas en el negocio del arte en los Estados Unidos de principios del siglo xx; Patricia Méndez nos ofrece la imagen moderna de la ciudad de Buenos Aires a través de la fotografía alemana de artistas como Hans Mann y Miguel Rojas Mix aporta reflexiones muy interesantes sobre el papel del arte y la imagen en la construcción del imaginario latinoamericano.

En el segundo bloque se aborda la emancipación de las instituciones de arte en América Latina estableciéndose una nueva mirada hacia Europa. En esa nueva realidad, se hacen verdaderos esfuerzos por intentar definir un arte propio, encontrando las fuentes de inspiración en el pasado prehispánico, dando origen a la conformación de una nueva iconografía que tendrá una enorme influencia en la formación de la identidad de la nación. Los estudios de Montserrat Galí; Patricia Díaz; Jorge Coli; Stephanie Dahn; Sonia Gomes: María Ocón; Ángel Justo; Maraliz de Castro y Ana Garduño así lo ejemplifican.

El tercero de estos bloques está centrado en “la producción de historias coloniales”. En él se incluye la aportación de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona que analiza la emergencia en la representación de héroes mostrándonos un catálogo de aquéllos pintados como modelos de virtudes republicanas; Olga Isabel Acosta Luna aborda la utilización del retorno de la imagen del inca analizando la simbología del manto de la mujer de Atahualpa donado por Sucre al Museo Nacional de Colombia; Margit Kern se

centra en la obra del *Tlahuicole* de Manuel Vilar como ejemplificación de las imaginaciones transculturales de estos héroes del siglo xix y, por último, Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez cerrarán este apartado con una mirada crítica hacia la arquitectura latinoamericana del siglo xx, realizando una clasificación de ésta a nivel teórico mostrando magistralmente sus realidades y desafíos.

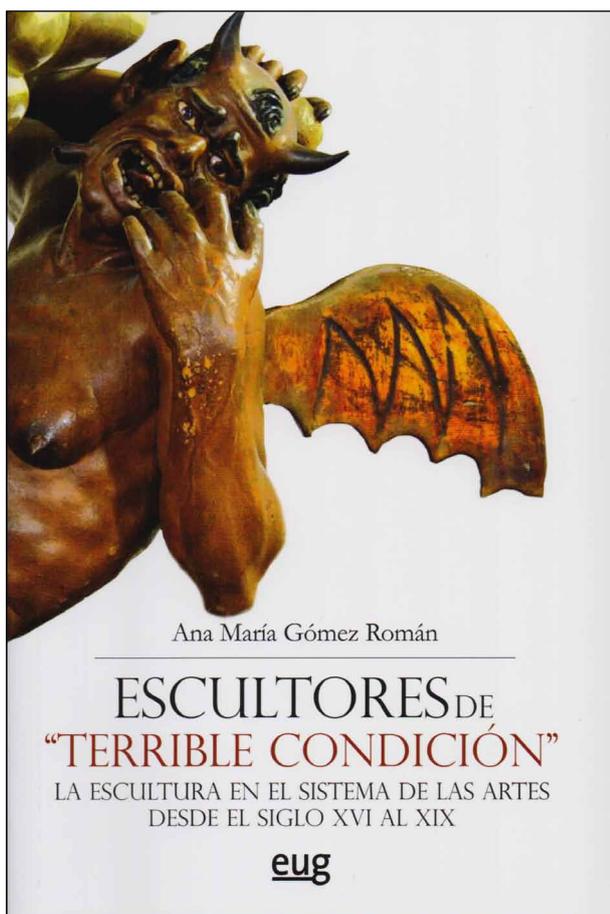
Ya en el siglo xx y con motivo de la celebración del primer Centenario de la Independencia, nos encontramos con un panorama artístico y cultural verdaderamente propio, en el que se van a mezclar una amplísima gama de opciones estilísticas que difícilmente podremos encontrar en otros lugares. La fase anterior de búsqueda de identidad dio como resultado la presencia de elementos artísticos muy diferentes y a veces antagónicos, conviviendo en perfecta armonía y creando contrastes de rica interpretación, consolidando un arte tan característico que servirá de inspiración e influencia exterior a lo largo del siglo xx.

Los dos últimos bloques giran en torno a estas cuestiones, así relacionados con la celebración del centenario de 1910 se incluyen los textos de Louise Noelle Gras; Teresa Espantoso y Madalena Cunha, y en relación al papel del arte y de la arquitectura contemporánea en el establecimiento de paradigmas nacionales de identidad encontramos los trabajos de investigadores como Antje Kirsch, Geraldo Souza y Peter Krieger.

Con esta importante obra, en la que encontramos todo este elenco de aportaciones editadas en alemán, inglés y español, queda patente cómo una de las cualidades especiales del arte de Latinoamérica de este período es, como advierten los editores, “el compromiso polifacético con las tradiciones y los nuevos movimientos del arte europeo, que fue usado con una intensidad singular para encontrar un arte autónomo para el continente americano”.

Guadalupe Romero Sánchez
Departamento de Didáctica
de las Ciencias Sociales
Universidad de Granada, España

Gómez Román, Ana. *Escultores de “terrible condición”. La escultura en el sistema de las artes desde el siglo XVI al XIX*. Granada: Universidad, 2015, 310 págs., 58 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-338-5817-7.



La mera materialidad de la obra artística entendida como reflejo del virtuosismo de su autor, fue superada como propuesta metodológica ya en el siglo XX, por planteamientos como la Sociología o la Psicología. Las posiciones más actuales acerca de la valoración de objeto cultural, dentro del que incluimos a la obra de arte, marcan una clara tendencia al reconocer el papel que el proceso creativo tiene más allá del objeto, en clara alusión a la complejidad de factores que intervienen en la conformación de un mensaje donde la personalidad del autor, más allá de su formación, como el entorno en el que se desarrolla su trabajo, no deben pasar desapercibidos.

125

En esa línea, la profesora Ana Gómez Román toma como punto central de su reflexión la escultura, proponiendo su análisis en un período que abarca desde el siglo XVI al XIX, partiendo de una hipótesis: si la recuperación de todo el entramado social, cultural, político, ideológico, etc., existente alrededor de un artista, ofrece la respuesta a interrogantes relativos a su trayectoria y obra, a tal punto que permitan entender su producción final.

Bajo ese prisma la autora de este ensayo, propone abordar el análisis de la obra escultórica a partir de una diversidad de acciones que pueden estar detrás de su génesis, donde lo social se toma como factor determinante en un complejo mundo de actitudes y comportamientos. Con un lenguaje ameno y fluido, y con el acierto de valorar aportaciones que también se generan en América, el trabajo de la profesora Gómez Román conforma una visión integradora que muestra la envolvente dinámica del proceso

creativo en todos sus aspectos, oportuno en un momento como el actual, en el que lo multidisciplinar de las propuestas intelectuales se convierte en necesaria referencia para una valoración equilibrada de lo analizado.

Los doce capítulos que hilvanan el contenido, se aproximan al tema desde una doble perspectiva, la del artista y su entorno, convirtiéndose ambos en el vértice de una reflexión, donde su confluencia se nos presenta como básica para entender el objeto creado. En el caso de la primera se abordan los obstáculos que desde el siglo xvi llevaron al ascenso social del escultor, como la lucha por alejarse de la condición de artesano, proceso iniciado en el Renacimiento, cuando empezaba a ser consciente de su papel dentro de la sociedad; o su altivez como artista en una huida hacia delante en la búsqueda de es posicionamiento, que como apunta la autora, le llevara más allá de ser considerado mero ejecutor manual, proponiendo también la consideración de las aspiraciones nobiliarias, como una cuestión a tener en cuenta. En este mismo sentido podemos incluir como complementos necesarios de la producción escultórica, las valoraciones que sobre los infortunios y su repercusión en la trayectoria profesional o la doble vida que muchos de ellos llevaban, entre lo correcto y lo reprochable, se hacen.

Junto a éstos, no son menos los elementos externos a la fuerte personalidad de los protagonistas de este trabajo, los que se insertan en la ejecución de la obra. Aspectos que vistos desde diferentes perspectivas proponen en unos casos valoraciones deterministas, como el origen del artista; la excepcionalidad de lo hispano con la Inquisición como moduladora de temáticas religiosas y místicas; su exposición a influencias externas como la institucionalización de las artes y su docencia llegadas de ambientes

como el francés entre finales del siglo xviii e inicios del xix, posiblemente uno de los cambios más acusados respecto a la formación gremial anterior; o tendencias o modas que influirían en la producción de obras, caso de las esculturas de carácter popular que se generalizan en el siglo xviii por las costumbres coleccionistas del comitente y que llegó a los extremos del hurto cuando no se conseguían las reproducciones clásicas que en un momento determinado se habían impuesto dentro del gusto de la Europa del siglo xviii.

Mención especial merecen apartados como el capítulo que dedica a lo femenino dentro de un ambiente en el que han primado los hombres, planteando tres enfoques de su papel en lo escultórico, como demonio, diosa y mujer. O la consideración de la producción de tipologías específicas como las esculturas móviles o autómatas y ámbitos de producción como las veletas o las esculturas destinadas a la decoración de embarcaciones, como claras tendencias que buscaban la distracción y diversión de una sociedad que emulaba gustos intelectuales de corte foráneo.

La especificidad de lo escultórico y la comprensión de la cultura en general, hacen de este trabajo de la profesora Gómez Román, un ejercicio de reflexión y exposición indispensable para entender las dinámicas multidisciplinares que abogan por el estudio de la huella cultural de un momento concreto. La exclusividad del objeto se diluye por tanto y queda atrás, para adentrarse en el necesario conocimiento de la contextualización de su proceso de creación.

Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España

Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

129

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de «doble ciego», que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipsos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las variaciones. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Variaciones 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los aparta-

dos se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

131

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirolga@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd*em, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

132

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Us

Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

133

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

