

Editorial

ASOCIACIÓN CULTURAL GALARDONADA CON EL PREMIO “ARCHIVAL COMUNIDAD VALENCIANA” 2003

Iniciamos, con este número, una nueva etapa marcada por la renovación, por el cambio; cambiamos de maquetación y de formato, todo ello en aras de elaborar una revista más asequible para la asociación sin perder interés en sus contenidos; esperamos que tales cambios sean para bien y como todos los cambios son difíciles, iremos puliendo en el futuro los errores que en este número puedan surgir.

Ha sido este un semestre lleno de inquietudes; si Valencia se convulsionaba ante las desastrosas consecuencias sociales y culturales que acarreará, si llega a ver la luz, el PEPRI de la Muralla Islámica o ante la desafortunada, e ilegal, cubierta del

Palau de la Generalitat en el resto de España seguían lloviendo denuncias y acusaciones, procedentes de los sectores más variados en relación a la protección del patrimonio, todo ello viciado por una campaña electoral que, una vez más, ha resultado, de todo, menos beneficiosa para la conservación de nuestro rico patrimonio histórico; cabe pedir desde aquí, a nuestros políticos un mayor nivel de compromiso en la defensa de nuestra herencia cultural por encima de retóricas vacías que suelen quedar en nada pasada la cita electoral.

Abordamos en este número los mencionados problemas; además retrocederemos en el tiempo para conocer, de la mano de sus respectivos museos temáticos, los orígenes del cine, un arte ya centenario y del bandolerismo, a medio camino entre la delincuencia organizada y la problemática social; conoceremos el Palacio de Alacuas y saltaremos al otro extremo de la escala social para interesarnos por la cerámica popular de Gundivos, al borde de la extinción.

Y, como no podía ser menos, profundizaremos en nuestro conocimiento sobre la historia de Valencia, sus raíces islámicas y algunos buenos ejemplos de su rico, y no siempre bien protegido, patrimonio histórico.

Todo ello en un semestre en el que nuestra trayectoria en defensa del patrimonio ha obtenido justo reconocimiento en el premio “ARCHIVAL 2003” otorgado a ACOPAH por la Asociación para la Recuperación de los Centros históricos de España. Desde aquí nuestra enhorabuena a cuantos socios/as y colaboradores con su trabajo desinteresado y confianza lo han hecho posible.

La revista ACOPAH no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas por sus colaboradores.

ISSN: 1575-3867

Depósito Legal: V-2707-1999

Índice

EDITORIAL

MUSEU DEL CINEMA. Por Jordi Pons i Busquets. Pag. 2

MUSEO DEL BANDOLERO. Por Rafael Valentín López Flores. Pag. 6

EL TEMPLO DE ZEUS OLÍMPICO EN ATENAS. Por Gonzalo Fernández. Pag. 12

IBIZA PURPURARIA. Por Estíbaliz Tébar Megias. Pag. 16

EL OCASO DE OS OLEIROS. LA CERÁMICA TRADICIONAL DE GUNDIVOS, UNA ARTESANÍA RURAL AL BORDE DE LA EXTINCIÓN. Por Gumersindo Fernández Serrano. Pag. 18

UN PATRIMONIO A CONSERVAR. LA CERÁMICA DE APLICACIÓN ARQUITECTÓNICA EN EL CABANYAL. Por Carmen Sevilla Madrid. Pag. 22

LA ALQUERÍA DE BARRINTO EN EL SIGLO XXI. Por Miguel Llacer Bosbach. Pag. 27

LA CIUDAD DE VALENCIA. UNA HERENCIA MUSULMANA BAJO UN ROSTRO CRISTIANO. Por María Usán Porta. Pag. 30

PATRIMONIO VERSUS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. Por Enrique Ibáñez López. Pag. 34

GUÍA DE GUÍAS DE VALENCIA. Por Rafael Solaz Albert. Pag. 38

LA APARIENCIA DEL HONOR: EL CASTILLO-PALACIO DE ALACUAS. Por Manuel Lómas Cortés. Pag. 40

XOCOATL, LA BEBIDA DE LOS DIOSES. Museu de la Xocolata. Pag. 46

PATRIMONIO HISTÓRICO. ¡¡¡QUE EMPIECE LA GUERRA!!!. Por Ángel Varea Hernández. (Tomado de la web Partidoriojano.org) Pag. 50

LA ALQUERÍA DELS FRARES, UN PATRIMONIO A CONSERVAR. Por José Ferrándis Montesinos. Pag. 52

ACTIVIDADES ACOPAH Pag. 54

Museu del Cinema

Jordi Pons i Busquet

Jordi Pons i Busquet

El 8 d'abril de 1998 s'inaugurava a la ciutat de Girona el Museu del Cinema-Col.lecció Tomàs Mallol. Un museu únic en la seva temàtica a l'Estat Espanyol i dels pocs existents a nivell Europeu (Frankfurt, Torí, Pàdua són de les poques ciutats que tenen museus similars a aquest).

Perquè un Museu d'aquestes característiques a Girona?. L'origen del Museu del Cinema cal buscar-lo en la persona de Tomàs Mallol (Sant Pere Pescador, 1923) i la seva passió per l'art i, sobretot, la tècnica cinematogràfica, que ja se li desvetllà de ben jove amb les projeccions de cinema a l'aire lliure a la plaça del seu poble. Entre 1956 i 1977 Tomàs Mallol realitzà 31 pel·lícules de cinema amateur, algunes de les quals obtingueren diversos premis nacionals i internacionals. A mitjans dels anys 60, començà a aplegar diversos aparells de cinema que serien el nucli de la seva Col.lecció. A partir d'aquí, Tomàs Mallol inicià una intensa activitat d'estudi i recerca d'objectes que el portaren, al llarg de 30 anys, a formar la col.lecció de pre-cinema i cinema dels primers temps reconeguda com la més important d'Espanya i una de les destacades a nivell europeu. El gener de 1994, l'Ajuntament de Girona va adquirir aquesta Col.lecció amb l'objectiu que fos la base del Museu del Cinema.

L'objectiu bàsic del Museu és el de fomentar la difusió, l'ensenyament i la investigació de l'art i la tècnica del cinema i de la representació de les imatges al llarg del temps, mitjançant l'exposició permanent de la Col.lecció Tomàs Mallol i de l'organització de qualsevol tipus d'activitat formativa, divulgativa o de recerca que respongui a la finalitat esmentada.

El Museu està ubicat en un edifici, de propietat municipal, amb tres plantes i 2.500 metres quadrats de superfície útil anomenat Casa de les Aigües (carrer Sèquia, 1). Aquest immoble, construït a les darreries del segle passat, està situat en ple centre de Girona, a tocar, per una banda, l'àrea comercial per excel·lència de la ciutat i, per l'altra, al centre històric o barri vell, molt concorregut pels turistes que anualment visiten Girona.

QUÈ S'EXPLICA. 500 anys d'imatges: de les ombres xineses al cinematògraf

Quan hom pensa en un museu del cinema, s'imagina un espai on se l'informarà dels aspectes tècnics, artístics, comercials, etc. del món del setè art des de 1895 ençà. El Museu del Cinema de Girona s'escapa d'aquest estereotip, per abraçar un àmbit temàtic molt més gran: el món de les imatges i dels espectacles visuals al llarg de la història i de com aquests evolucionaren fins arribar al cinema.

Aquest àmbit temàtic s'explica perquè, des de sempre, l'home ha estat seduït per a captar i contemplar en imatges el món que l'envolta. Abans del 1895, ja hi havia una llarga tradició d'espectacles visuals que, mitjançant aparells cada vegada més complexos, intentaven fascinar els espectadors amb imatges. Els espectacles d'ombres xineses, de llanterna màgica, de "Mondo Nuovo", panorames, diorames, etc. eren alguns dels més populars abans que arribés el cinema. Cada nou aparell, cada nou espectacle, millorava l'anterior i responia a la necessitat que des de sempre ha tingut la nostra societat per veure com era el seu món, tant el conegut com el desconegut, a través de les imatges.

El cinema és un espectacle visual més, però sens dubte és el més important, el més difós, el més popular i el que, fins ara, més ha influenciat la humanitat. El

(Salt, 1964) és director del Museu del Cinema des de la seva inauguració i el responsable de la catalogació de la Col.lecció Tomàs Mallol quan aquesta va ser adquirida per l'Ajuntament de Girona. Llicenciat en història contemporània per la Universitat Autònoma de Barcelona, és especialista en l'àmbit del pre-cinema i autor de diversos estudis i articles que aprofundeixen en el coneixement d'aquesta col.lecció i en la divulgació dels antecedents i orígens del cinema, on destaca el llibre "El cinema. Història d'una fascinació" (2002). És també el coordinador tècnic del Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema que biennalment celebra el Museu del Cinema.

cinema també és una conseqüència, un pas més, del llarg procés dels d'invents per a la representació d'imatges. En ell conflueixen i s'uneixen tres tècniques que fins aleshores s'havien mantingut separades: la tècnica per a projectar imatges damunt una pantalla (ombres xineses, llanterna màgica), la de representar imatges (dibuixos) en moviment, i la de captar imatges fixes de la realitat (la càmera obscura i la fotografia). Per tant, l'invent dels germans Lumière és una anella més a la llarga cadena d'espectacles visuals que l'home a través dels temps ha anat creant. Però el cinema no és el final d'aquesta cadena. Després va arribar la televisió i, actualment, els nous enginyers que, mitjançant l'electrònica i la informàtica, ens obren unes possibilitats que en prou feines ens podem imaginar.



Text: Llanterna màgica per a espectacles de fantasmagories (1800-1830). (Ó Museu del Cinema. Foto: J.M. Oliveras)

Arrencant d'aquesta concepció global dels espectacles visuals i dels aparells de representació d'imatges, el Museu del Cinema centra el seu projecte museològic, no restringint-lo només al cinema dels primers anys i els seus antecedents, sinó que també abraça tots aquells aparells que al llarg dels segles s'han configurat com espectacles i enginyers visuals que han entretingut, educat i, en tots els casos, fascinat els homes i dones del seu temps.

A banda d'això, es tracten dos aspectes més a manera d'epíleg: el cinema infantil i el cinema amateur. Aquests retraten la popularització del cinema com a tècnica, com un fenomen que arribà a moltes llars d'arreu del món.

QUÈ S'EXPOSA. La Col·lecció Tomàs Mallol

El Museu del Cinema disposa d'una eina de primera magnitud per aconseguir traslladar el visitant cap a aquesta història de les imatges, dels antecedents i orígens del cinema: la Col·lecció Tomàs Mallol. Adquirida per l'Ajuntament de Girona el gener de 1994, la Col·lecció Tomàs Mallol és considerada com la més important d'Espanya d'aparells de cinema, i sobretot dels precinematogràfics, i està dins el grup de les col·leccions més importants d'Europa d'aquesta temàtica.

La Col·lecció Tomàs Mallol es compon aproximadament de 20.000 unitats. A banda dels més de 9.000 objectes, aparells i els seus accessoris precinematogràfics i del cinema dels primers temps, cal destacar prop de 3.000 cartells, cartelleres i programes de mà de cinema, 800 films de tot tipus i una biblioteca amb més de 700 llibres i revistes. Els objectes aplegats s'emmarquen en el període comprès entre mitjan segle XVII i 1970. El gruix de la col·lecció pot datar-se entre la segona meitat del segle XVIII i el primer terç del segle XX.

Una de les principals característiques de la Col·lecció Tomàs Mallol és el criteri sistemàtic que s'ha seguit a l'hora d'adquirir les peces, deixant de banda qualsevol tendència personal o arbitrària. La idea de fons era recollir tots els elements que configuren la prehistòria del cinema i els seus primers anys d'existència. És a dir, tots els objectes que expliquen com es representaven les imatges abans del cinema i quin va ser el procés tècnic que va desembocar en l'invent del cinematògraf el 1895. Tomàs Mallol ha seguit quatre línies bàsiques en la formació de la seva col·lecció:

a/ Elements i objectes per a la projecció d'imatges abans del cinema. En destaquen elements relacionats amb els teatres d'ombres xineses i peces relatives a la llanterna màgica, l'espectacle visual anterior al cinema més popular.

b/ Aparells que servien per representar imatges dibuixades en moviment. Aparells, amb els seus accessoris, que permetien donar moviment a una imatge dibuixada.

c/ Aparells per captar imatges fixes de la realitat abans i després de l'invent de la fotografia. En destaquen objectes, entre aparells i gravats relacionats amb la captació d'imatges de la realitat a través de la càmera obscura i la seva visualització mitjançant caixes òptiques, i peces relacionades amb la fotografia i la seva evolució tècnica.



Àmbit de l'exposició permanent del Museu del Cinema dedicat a les ombres xineses, el primer espectacle d'imatges en moviment sobre una pantalla. (Ó Museu del Cinema. Foto: J.M. Oliveras)

d/ Aparells fabricats per la incipient indústria cinematogràfica. A destacar càmeres, projectors i accessoris dels primers 25 anys de cinema.

A part d'aquestes, Tomàs Mallol, també va estendre les seves adquisicions cap a dues altres línies no menys interessants, que demostren la popularització de la tècnica del cinema en la societat del s. XX.

e/ Aparells de cinema amateur. Aparells i accessoris relacionats amb el cinema de pas estret o no professional (8, 9, 5, 16 i Super 8 mm).

f/ El cinema infantil. Aparells de projecció o de visualització d'imatges, pel·lícules, bandes i accessoris, joguines òptiques o d'efectes visuals, pensats perquè puguin ser utilitzats pels nens. En destaca el fons d'objectes del popular Cine NIC de Barcelona.

Com a conseqüència de tot això, hem de dir que la idoneïtat museística i pedagògica de la col·lecció és excepcional, no només pel valor històric, científic i de recerca dels objectes conservats, sinó pel seu discurs, que ens permet resseguir i comprendre pas a pas la prehistòria i la història dels primers temps del cinema. En definitiva, podem afirmar que per la quantitat, la qualitat i el discurs coherent de les seves peces aquesta col·lecció pot comparar-se amb les dels millors museus de cinema d'Europa. El Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol està finalitzant l'inventari informatitzat, amb text i imatges, dels objectes de la col·lecció. Aquest inventari està a disposició dels investigadors i estudiosos.

COM S'EXPLICA.

La presentació museística d'una Col·lecció d'aquesta mena, on la imatge i, sobretot, la imatge en moviment és la gran protagonista, no és fàcil. L'observació nua dels objectes amb un text explicatiu, sense cap altre complement aclaridor, no permet comprendre del tot el missatge que dona l'exposició. El projecte museogràfic, elaborat per l'equip Dani Freixes (Premi Nacional de Disseny 2002)-Joan Mallarach-altres arquitectes SCP, té en compte tots aquests aspectes. Aquest projecte permet una exposició interactiva, educativa, amb vocació d'arribar a tota mena de públic, des de l'infant a l'expert, amb explicacions col·lectives (per exemple l'audiovisual introductor) que garanteixen un nivell mínim de comprensió de la informació.

La introducció en el recorregut d'una vintena d'elements interactius, 9 audiovisuals, 5 escenografies i multitud d'objectes on es pot veure la imatge o la il·lusió òptica que produeixen, permet una millor comprensió i intercomunicació entre el públic i el missatge que es vol transmetre.

Les peces exposades s'emmarquen dins un discurs coherent, amb un recorregut que arrenca de les ombres xineses per acabar amb el cinema infantil i amateur, passant pels espectacles visuals dels segles XVIII i XIX, les joguines òptiques pre-cinematogràfiques, les aportacions tecnològiques d'Edison, Marey i altres co-inventors del cinema, els aparells produïts pels germans Lumière i per altres fabricants en els primers anys del cinema, per acabar els primers aparells de televisió. L'exposició ocupa més de 1.500 metres quadrats i s'exposen un total aproximat de 1.500 objectes.

UNA EINA PER A FOMENTAR L'ENSENYAMENT, LA RECERCA I LA DIFUSIÓ DEL CINEMA I LA IMATGE

Per altra banda, el Museu del Cinema no es planteja només com l'exposició permanent d'una excel·lent col·lecció, sinó també com un equipament que ambiciona fomentar l'ensenyament, la recerca i la difusió de l'art i la tècnica cinematogràfica i de tot el que l'envolta. Per a facilitar la consecució d'aquests objectius, el Museu disposa d'un Servei Pedagògic amb una oferta didàctica de 22 activitats diferents, especialment adreçat a les escoles d'ensenyament infantil, primari i secundari;



"La cursa". Àmbit de l'exposició permanent del Museu del Cinema dedicat als anys previs a l'invent del cinematògraf (1877-1895). (Ó Museu del Cinema. Foto: J.M. Oliveras)



renaquistoscopi. R.S. Siebenmann Lithograph, le periphanoscope, le spectre magique (França, 1833-1850). (Ó Museu del Cinema. Foto: J.M. Oliveras)

d'un Institut d'Estudis que inclou una biblioteca i videoteca especialitzades en

cinema i precinema i la possibilitat de consultar el catàleg informatitzat del fons del Museu; una sala d'audiovisuals i d'una sala d'exposicions temporals.

Un programa d'exposicions i d'activitats culturals (53 activitats diferents durant l'any 2002), d'organització pròpia o en col.laboració amb altres entitats, permet crear al voltant del Museu un nucli dinàmic d'oferta cultural vinculat al cinema i la imatge. L'objectiu és disposar d'una àmplia oferta en els seus continguts i destinada a un públic divers, que inclogui tant tallers educatius per a nens i famílies, com cursos d'alt nivell organitzats conjuntament amb la Universitat, conferències, debats, cicles de projeccions de cinema, etc. La programació d'exposicions, projeccions i activitats temporals, és també un al·licient més per a que hom pugui visitar reiteradament el Museu del Cinema. Un full informatiu mensual anomenat "La Claqueta" difon aquestes activitats.

El club d'amics del Museu, s'anomena "Club d'Actors del Museu del Cinema", i té l'objectiu de reforçar aquest aspecte participatiu i de vinculació de la societat cap a un equipament que és de tots i al servei de tots. Els membres del club d'actors gaudeixen de nombrosos avantatges tant en les activitats del Museu, com en sales de cinema i altres activitats externes al Museu relacionades amb el setè art. La botiga del Museu del Cinema, especialitzada en la venda de merchandising, vídeos, DVD, CD, llibres i tot allò relacionat amb el cinema, és un servei més del Museu. No podem oblidar tampoc la porta virtual del Museu, el web www.museudelcinema.org

EL MUSEU DEL CINEMA: un discurs universal apte per a tots el públics

Diversos són els condicionants que fan del Museu del Cinema un equipament cultural amb una important projecció i interès.

a. La ciutat de Girona. Una ciutat amb un fort dinamisme econòmic, social i cultural, ben comunicada amb la Costa Brava, l'àrea metropolitana de Barcelona, Espanya i Europa, i amb una important oferta turístico-cultural-comercial d'obligada visita.

b. La temàtica de cinema i imatge. Tant des del punt de vista més lúdic com des de l'aspecte més científic, tracta d'una temàtica coneguda, valorada i apreciada per la immensa majoria de ciutadans. Estem en el segle de la imatge i un museu dedicat a la seva evolució té un gran atractiu a tots els nivells, des de l'especialista fins el simple curios. A més, és una temàtica universal, el discurs del Museu és universal, no local. Per això, la visita al Museu és recomanable per a tot tipus de públic, sense exclusions d'edat, nivell cultural, nacionalitat, idioma etc. Un Museu apte per a tothom.

c. Un museu únic a l'Estat Espanyol. El Museu del Cinema és únic a l'Estat Espanyol, pel que la competència temàtica que es podria establir amb altres museus semblants és ara per ara inexistent.

El mes de març de 2003, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España va atorgar al Museu del Cinema el Premi Gozalez Sinde "per la seva extraordinària tasca de conservació i exhibició del patrimoni i de la història de la cinematografia, amb el que això suposa de permetre el coneixement i la comprensió d'aquest art per a les futures generacions d'espectadors". Aquest premi, creat el 1998 per l'Academia, va dirigit a destacar la feina d'aquelles institucions o entitats que s'hagin significat per l'ús del mitjà cinematogràfic amb finalitats socials.

Ara que el cinema ha entrat en el seu segon segle d'existència, el Museu del Cinema es presenta al mateix temps com un homenatge a tots aquells homes i dones de tots els temps fascinats per les imatges en moviment i pel cinema, i també com una aposta pel futur d'aquest mitjà i de la representació de les imatges en general, com un procés que està en constant evolució.

Museu del Cinema
c/ Sèquia, 1
17001 Girona
Tel: 972 412 777 - Fax:
972 413 047
E-mail:
jpons@ajgirona.org
Web: www.museudelcinema.org

Museo del Bandolero

(Ronda). La recuperación patrimonial de un episodio social de la Historia de España

Rafael Valentín López Flores

Rafael Valentín López Flores.

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Comisariado de la Exposición Itinerante "Bandoleros: Leyendas de la Serranía"; organizada por el Museo del Bandolero de Ronda. Realización de trabajos de reforma museística, museológica y catalogación de los fondos del Museo del Bandolero durante el año 2002 y 2003.

RESUMEN

El artículo al que siguen estas cortas líneas introductorias pretende ser una pequeña exposición de un tema ampliamente tratado en el susodicho museo, un pequeño resumen histórico de lo que supuso el bandolerismo en España y sus más célebres bandoleros, notas de unos acontecimientos sociales y un pequeño paseo por los contenidos más sobresalientes de una institución museística nacida con la pretensión de cubrir un interesante capítulo histórico aún latente en la mente de muchos de nosotros. A través de pocas páginas buscamos abrir el abanico de ricas posibilidades que un tema aparentemente marginal tiene a la hora de mostrar al público general perspectivas históricas de su propio pasado mediante el tratamiento museístico y museológico de unas biografías, un modo de vida, unas artes de corte popular, repertorios documentales, una rica biblioteca, numerosas muestras artísticas y reconstrucciones ambientales, y todo en museo que a pesar de sus modestas instalaciones es el referente más importante del tema en España y quizás en el mundo, mezclando para ello lo romántico y lo real.

Fue en mayo del año 1995 cuando nació en la ciudad serrana de Ronda (Málaga) el Museo Histórico del Bandolero, desde aquella fecha hasta la actualidad las instalaciones, fondos y servicios del museo se han ido ampliando y mejorando, pero lo que nunca ha cambiado ha sido la intención primigenia que alentó su fundación; dar a conocer a todas las gentes este rico y legendario legado histórico envuelto en multitud de leyendas, contradicciones, ficciones y realidades.

EN BUSCA DE UN SENTIDO HISTÓRICO DEL BANDOLERISMO

Es muy alto el componente fantástico a la hora de presentar a un público amplio el fenómeno del bandolerismo, pero sin lugar a dudas es éste un episodio fuertemente enraizado en el devenir histórico del espacio físico y mental al que hoy llamamos España.

Cuando España aún se conocía en el orbe como la Hispania de los romanos comenzaron las gentes a escuchar hablar la palabra "bandido" (germen léxico indudable del actual bandolero) en boca de los generales romanos encargados de conquistar al indómito lusitano que para la posteridad hemos conocido como Viriato. Éste fuerte y aguerrido cabecilla tartésico que mantuvo en que a las poderosas legiones romanas de Escipión ya actuaba y se comportaba como los más famosos bandoleros decimonónicos, empleaba la sorpresa, el monte y la guerra de guerrillas como sus armas fundamentales a la hora de enfrentarse a las tropas imperiales, unas tropas que le llamaban ya por aquellas fechas "capitán de bandoleros".

Cuando España aún se conocía en el orbe como la Hispania de los romanos comenzaron las gentes a escuchar hablar la palabra "bandido" en boca de los generales romanos

La rebelión, los asaltos, el hurto y las incursiones por sierras, montañas y caminos son algo común durante toda la historia de España, a las hazañas de Viriato que le valieron el respeto del poderoso y altivo imperio romano siguieron otras muchas protagonizadas por tribus árabes como los munfíes, almogávares, o

bandoleros románticos, una saga de hombres arriesgados, valientes, temerarios, perseguidos, admirados y odiados con Diego Corrientes a la cabeza como prototipo de joven impulsado al lado delictivo de la sociedad por causas de perentoria necesidad

almohades, destacando la celebridad histórica de la rebelión de Omar Ibn Hafsún, un descendiente de godos nacido halla por el S. IX en el serrano pueblo de Júzcar (Serranía de Ronda - Málaga) que mantuvo alerta y amenazado durante más de treinta años al poderosa califato cordobés desde su inexpugnable Bobastro (Mesas de Villaverde - Ardales - Málaga) donde aglutinó un verdadero ejército de más de quinientos hombres venidos de todos los puntos de Al-Andalus entre bandidos, ladrones, descendientes visigóticos y desheredados sociales.

Tras los episodios árabes vendrán a colación histórica narraciones del los siglos XV al XVIII, donde aparecen nombres como Diego Ordóñez; que con su capitania de bandidos llegó a retar a la ciudad de Zamora en el siglo XVI; o como los catalanes Perot Rocaguirarda o su sucesor Juan Sala y Serrallonga, bandidos de capa y espada de la decimoséptima centuria enfrentados por causas nobiliarias que provocaron que se pusiera en jaque a ciudades enteras de la importancia de Barcelona, Lérida o Gerona, y que dieron pie a usos tan típicos del bandolerismo más finisecular como eran los apoyos dentro de las clases nobles o dirigentes e incluso en el sector eclesiástico, haciendo del bandolerismo un fenómeno social con intrigantes ramificaciones en ámbitos de poder civil, militar y religioso.

Pero habrá que esperar a los estertores del siglo XVIII para que el fenómeno del bandolerismo adquiriera las coordenadas históricas, sociales y literarias con las cuales lo relacionamos hoy en día. La decadencia de la monarquía española; tras la edad dorada de los siglos XVII y gran parte del XVIII donde se situó como el gran imperio de occidente; se hizo inevitable tras largas décadas de guerras y conflictos coloniales, provocando que el empobrecimiento de las capas sociales más bajas se hiciera acuciante y por consiguiente generara el caldo de cultivo más propicio para que nacieran los que hoy día conocemos como bandoleros. Más concretamente los que nacieron a finales del siglo XVIII son los que hoy conocemos como bandoleros románticos, una saga de hombres arriesgados, valientes, temerarios, perseguidos, admirados y odiados con Diego Corrientes a la cabeza como prototipo de joven impulsado al lado delictivo de la sociedad por causas de perentoria necesidad, un joven bandolero que a pesar de no cometer delito alguno de sangre fue ejecutado y después descuartizado por enfrentarse de una modo personal y gallardo al Regente de Sevilla; D. Francisco de Bruna y Ahumada, conocido como "El Señor del Gran Poder"; en la sevillana Plaza de San Francisco cuando apenas contaba 27 años a causa de su dedicación al robo y contrabando de caballos que vendía en la vecina Portugal. Tras el joven utrerano será José María (a) "El Tempranillo" el que llene las páginas de los sucesivos viajeros románticos (tales como Richard Ford, Théophile Gautier, David Roberts, Marqués de Custine, Georges Borrow, W. Irving, y un innumerable etcétera) que nos visitaron durante el siglo XIX como figura señera del bandolerismo español, una figura cuya realidad histórica rozó muy de cerca la legendaria, el apodado "Rey de Sierra Morena" que tuvo a su mando casi a cien hombres, un perfeccionadísimo servicio de información secreta y una gran masa social que lo apoyaba aunando en su seno a nobles y plebeyos, el único bandolero que acabo sus días como defensor de la ley paradójicamente asesinado por otro bandolero.

Pero este periplo romántico del bandolerismo del siglo XIX; más o menos real, y quizás adoleciendo de bases históricas fuertes; que albergó además a nombres como el de Jaime (a) "El Barbudo" (destacado bandolero y guerrillero valenciano apodado además como "El Terror de la Sierra de Crevillente"), Los Siete Niños de Écija, Tragabuches, El Barquero de Cantillana, Juan Caballero (a) "El Lero" o Luis Candelas, tiene necesariamente que terminar con la llegada del siglo XX, una centuria que debido a las imperiosas penurias sociales da a luz a un nuevo tipo de bandolero no falto de las mismas leyendas, arrogancias, valentías o favores populares, pero que tal vez basando su conocimiento en su mayor cercanías histórica nos da muestras de personajes infames y sangrientos como Francisco Ríos González (a) "El Pernaes" (Fig. 2), Frasco Antonio", Manuel Melgares Ruiz, Mamed Casanova (a) "Toribio", "Los Juanillones", "Los Niños de Gaudix", El Niño del Arahal, "El Bizco del Borge" (conocido por ser el bandolero que más bajas

causó entre las fuerzas de la Guardia Civil) o el serrano Francisco Flores Arrocha.

Estos nuevos y sanguinolentos bandoleros del siglo XX conviven a su vez durante la misma centuria con el sustrato noble y legendario del siglo XIX en las figuras históricas y ya míticas de bandoleros como Joaquín Camargo Gómez (a) "El Vivillo"; quien dada su pericia en las artes ecuestres adquirida en labores de contrabando por la Serranía de Ronda terminó sus días como picador de toros en la cuadrilla de Morenito de Alcalá; o Juan José Mingolla Gallardo (a) "Pasos Largos", quien fue el último bandolero andaluz impulsado a tales actividades dada su afición a la caza en furtividad; único sustento para un huérfano criado en apartados cortijos de las montañas rondeñas; actividad en la que encontró su ruina tras asesinar a los propietarios rurales que lo denunciaron a la Guardia Civil de Ronda por matar en su propiedad varios conejos y algún ciervo.

En definitiva fueron cientos los hombres y mujeres; cabiendo recordar nombres como el de "La Negra", "Espinela" o Margarita Cisneros, que se desenvolvieron con gran naturalidad en el hampa delictiva del bandolerismo; los que desde finales del siglo XVII hasta el primer tercio del XX han ido llenando las páginas de un importante capítulo de la historia social de España y de toda la literatura romántica de la época, cientos o quizás miles de personas que tuvieron que "echarse al monte" para huir de una realidad social que tuvo en el bandidaje y el contrabando un modo de vida alternativo no menos duro que el quehacer diario de jornaleros y ganaderos, adalides de la ruralidad donde el bandolerismo encontró el germen vital fundamental para su existencia.

Pero dejemos ya los diferentes aspectos generales de este fenómeno para darnos un corto paseo literario-descriptivo por las salas del museo rondeño dedicado a las vidas y leyendas de los célebres bandoleros de la España del pasado.

UN PASEO HISTÓRICO POR EL MUNDO DEL BANDOLERISMO EN UN MUSEO ÚNICO

El Museo del Bandolero se sitúa en uno de los que fueran epicentro del bandolerismo histórico, la vetusta ciudad de Ronda; justamente en el barrio que en época musulmana fue la medina de la capital taifa del reino de Tacurruna bajo el mandato del Rey Abomelik, y que en la actualidad se denomina "La Ciudad"; que dada su agreste orografía fue lugar de refugio de multitud de bandoleros y centro neurálgico del contrabandismo que encontró en su cercanía a la costa mediterránea y al Peñón de Gibraltar (ya por entonces lugar de entrada del contrabando de tabaco) el lugar ideal desde donde operar para abastecer al interior de Andalucía de los productos que en los negocios legales se vendía a precios desorbitados.

Nació el Museo gracias a la inquietud investigadora y coleccionista de D. Jesús Almazán González, que tras varios años de búsqueda en archivos y anticuarios abrió al público en mayo de 1995 un museo sobre el bandolerismo organizado temáticamente en cinco secciones a continuación pasaremos a conocer.

SALA I: VIAJEROS ROMÁNTICOS Y DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA

Siempre es fundamental acercarse a los fenómenos históricos desde la sólida base de la documentación, y así se hace en el Museo del Bandolero en una gran parte de esta sala, donde las Cédulas Reales conviven con Partidas de Nacimiento, Matrimonio y Defunción de célebres bandoleros como "El Pernal", "Pasos Largos" o Juan Caballero (a) "El Lero", las Hojas de gastos de Entierro, las Sentencias Persecutorias; como la dirigida contra varios integrantes de la célebre partía [sic.] de los "Siete Niños de Écija" con Pablo Aroca (a) "El Ojitos" a su cabeza; Edictos como el que pregonaba la cabeza de Diego Corrientes (Fig. 3) o el que advertía del delito que suponía el contrabando de tabaco, o Circulares del Tribunal de Justicia de la Real Chancillería de Granada que advertían del uso de cartas bombas halla por el 1825.



Repertorio de grabados, litografías y dibujos de célebres románticos internacionales....

Destacan documentos tan significativos como la Real Cédula que abolía el uso de la horca para el ajusticiamiento de reos imponiendo para ello el uso del garrote vil, un instrumento mucho más barato a la hora de acabar con tantos reos como los que el bandolerismo y el contrabando generaban sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. También destacan otra serie de documentos como son los antiguos romances de los siglos XVIII y XIX que narraban de un modo teatral las venturas y desventuras de personajes como Antonio de Orillana, Manuel Manchón (a) "El Catalán", Manuel Estéban (a) "El Guapo", Serrallonga, Espinela, Margarita Cisneros, etc.

Juntamente con los documentos que nos sirven de base histórica al fenómenos del bandolerismo tenemos su contrapartida en la imagen que de estos generaron los viajeros románticos que recorrieron España desde finales del siglo XVIII, unos personajes cuyas plumas harán universales a estos personajes desde su vertiente más legendaria y literaria. Literatos como Richard Ford, artistas gráficos como David Roberts o John Frederik Lewis que venían a España buscando el pintoresquismo exótico que estos fuera de ley ofrecían a los ojos del hombre centroeuropeo, los cuales llegaron a inventarse auténticas odiseas serranas para incluir en sus libros pasajes ansiados por los lectores ingleses, franceses o americanos que buscaban en los relatos de sus viajes por tierras inhóspitas las referencias obligadas a los bandidos de las sierras andaluzas.

Se incluyen de esa manera en esta sala un amplio repertorio de grabados, litografías y dibujos de célebres románticos internacionales como Doré, Roberts o Lewis, y nacionales como Genera Pérez Villamil o Valeriano Domínguez Bécquer.

SALA II: VIVIR EL BANDOLERISMO

Aquí se aglutinan de un modo heterogéneo elementos diversos: fotografías de numerosos bandoleros de toda España, un rica muestra de vestuario de la época, u objetos personales de destacados bandoleros junto a esculturas, óleos o ejemplos bibliográficos de suma importancia dentro de la repercusión social del fenómeno del bandolerismo.

La sala se enriquece pedagógicamente con tres dioramas que reconstruyen de una manera fidedigna ambientes comunes en las vidas de estos malhechores del pasado nacional, pudiendo encontrarnos como si atravesáramos un túnel imaginario del tiempo a "Pasos Largos" refugiado y siempre avizor dentro de una las cuevas de la Serranía de Ronda que le sirvieron de escondite en su huida constante ante las patrullas de la Guardia Civil, a un terrateniente atado ante la chimenea de un cortijo cualquiera en espera de que algún rico familiar diera a sus secuestradores la suma exigida como rescate, o a un par de bandoleros reposando de un modo inquieto sus eternas cabalgadas por llanuras y sierras en un humilde posada donde no faltan los objetos artesanales que les rodeaban en todo momento; todos ellos objetos reales de gran interés etnográfico y hasta artístico en ocasiones.

Se dedican también paneles expositivos a figuras destacadas del bandolerismo tales como el ya mencionado "Pasos Largos", "El Vivillo", "El Pernal" o "El Niño del Arahal", a los que acompañan objetos personales que les pertenecieron. Aparecen así una billetera que fue de "Pasos Largos" o las espuelas y estribos de la montura de "El Pernal".

Podemos destacar dos hermosas trajes decimonónicos de majas goyescas donde laman la atención los encajes de plata o los ricos terciopelos, numerosas navajas o facas que intimidaron a más de un viajero por los enriscados caminos de la serranía, antiguas e irrepetibles fotografías donde contemplar patrullas de la Guardia Civil custodiando los cuerpos ya sin vida de bandoleros como "El Pernal", "El Niño del Arahal" o "Pasos Largos". Retratos de bandoleros con sonoros y conocidos nombres como los madrileños Luis Candelas, Paco el Sastre

y Mariano Balseiro, los toledanos Juanillones, Frasco Antonio, El Bizco del Borge,

El Malacarne Garibaldillo, los valencianos Toribio y El Barbudo, el catalán Pancha Ampla, El Niño de la Gloria, Bellotita,

SALA III: ARMAMENTO Y TESTIMONIOS ESCRITOS

En grandes vitrinas se exponen un numeroso conjunto de armas de época muy relacionadas con el mundo del bandolerismo, se trata de los conocidos trabucos y escopetas de los que los bandoleros y contrabandistas se sirvieron para perpetrar sus robos, asaltos y coacciones. Destaca sobre todos uno muy peculiar que resume en su fisonomía la inteligencia y adaptación al medio que estos supieron desarrollar, se trata de un trabuco-remo cuya culata se a desarrollado ostensiblemente para poder ejercer la función de pala de remar y de ese modo erradicar la necesidad generalmente engorrosa de tener que acarrear en los caballos estos utensilios, uniendo así el indispensable trabuco al necesario remo a la hora de atravesar ríos o cortas distancias por mar en labores de contrabando o huida.

En la misma sala encontramos una de las joyas indiscutibles del museo, su biblioteca especializada en temas de bandolerismo. La biblioteca; siempre en constante crecimiento; se compone en la actualidad de más de 350 volúmenes que se datan entre finales del siglo XVIII y la más cercana contemporaneidad. Las obras; sobre todo las del siglo XIX; se ven enriquecidas por unos notorios repertorios gráficos sobre las vidas y aventuras de los más célebres bandoleros y representan tanto la vertiente más romántica y legendaria representada en libros de viajeros románticos, como la más veraz e histórico de nuestros días, pasando por los ricos folletines de autores nacionales como los destacados Manuel Fernández y González o Antonio del Castillo. Se encuentran aquí obras tan significativas como la primera versión castellana del Viaje a España del Barón Jean Charles Davillier o del realizado por Madame D`Aulnoy a finale del siglo XVIII, o el amplísimo estudio sobre el fenómeno de D. Julián de Zugasti y Sáenz.

SALA IV: LOS HOMBRES Y LOS NOMBRES

Las leyendas más sobresalientes del bandolerismo se concentran en unos pocos nombres propios, y es a estos nombres a los cuales se dedica esta sala.

Veremos aquí como se acumulan los testimonios, objetos, imágenes y documentos más significativos de legendarios bandoleros como José María Hinojosa Covacho (a) "El Tempranillo", Diego Corrientes o José Ulloa (a) "El Tragabuches". Destacan así las partidas natalicias de los dos primeros, multitud de ciclos litográficos sobre las aventuras de estos atrevidos delincuentes, fotografías de las ciudades y casas donde estos habitaron, sus sepulturas, extractos biográficos, reproducciones artísticas que narran sus peripecias, reproducciones de sus atuendos más característicos o imágenes de las armas que portaron y otros curiosos testimonios y objetos ligados a sus vidas.

La sala se completa con piezas relativas a otros bandoleros, destacando dos series completas de cromos de los primeros años del siglo XX con imágenes muy creativas de la vida del célebre bandolero catalán Juan Sala Serrallonga, o litografías con Luis Candelas y El Barquero de Cantillana como protagonistas.

SALA V: LOS QUE SIGUERON EL RASTRO

Si las leyendas vitales de los bandoleros han sido importantes en el devenir de nuestro imaginario histórico y social, no son menos relevantes los capítulos protagonizados por las fuerzas del orden que lucharon denodadamente por extinguir los hechos delictivos de estos ladrones y contrabandistas. De ese modo era casi obligado dedicar una sala del museo a las fuerzas del orden que compartieron con los bandoleros las páginas históricas que sus vidas originaron.

Destacan sobre todos los participantes en esta lucha los integrantes de la Guardia Civil, un cuerpo creado hacia 1844 casi ex profeso para combatir la plaga de bandoleros que poblaban los territorios peninsulares, mostrándose numerosas fotos de guardias que murieron a sus manos, que capturaron a muchos de ellos o que se destacaron en la valentía y arrojo con que los combatieron. También se muestran mapas, documentos oficiales antiguos, retratos, boletines, uniformes, licencias, etc. Junto a todo esto destaca sobre manera el Archivo de Julián de Zugasti, un archivo pionero de carácter policial ejecutado hacia el 1870 que se constituye en el primero realizado para tales fines en España, uniendo así su interés histórico con el que supone para la historia de la fotografía española.

Además de las piezas dedicadas a la Guardia Civil se incluyen litografías de otros cuerpos de seguridad como fueron las Escuadras de Cataluña, los Escopeteros de Getares, los Voluntarios Realista, Cazadores Reales o Milicianos Provinciales, enriqueciendo de este modo la óptica total que el museo pretende dar sobre toda la atmósfera histórica que envolvió al bandolerismo.



BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BERNALDO DE QUIRÓS, CONSTANCIO, Bandolerismo y delincuencia subversiva en la baja Andalucía, Sevilla, Editorial Renacimiento, 1992.
 BERNALDO DE QUIROS, CONSTANCIO y ARDILA, LUIS, El Bandolerismo Andaluz, Madrid, Turner, 1988.
 CEANO, DIEGO, Historias de piratas, bandoleros y asesinos en Málaga, Málaga, Editorial G33, 2000.
 DAVILLIER, CHARLES y DORÉ, GUSTAVE; Viaje a España, Madrid, Editorial Castilla, 1949.
 FORD, RICHARD, Manuel para viajeros por Andalucía y lectores en casa. Granada, Madrid, Turner, 1984.
 GARRIDO DOMÍNGUEZ, FRANCISCO, Bandidos, bandoleros y contrabandistas en la Serranía de Ronda, Málaga, Diputación, 2002.
 GAUTIER, TEOPHILE, El Viaje a España, Madrid, Cátedra, 1999.
 HERNÁNDEZ GIRBAL, FLORENTINO, Bandidos Célebres Españoles. En la historia y en la leyenda I y II, Madrid, Lira, 1993.
 RODRÍGUEZ MARTÍN, JOSÉ ANTONIO, José María "El Tempranillo", Córdoba, Castillo Anzur, 2002.
 TAVERA, JOSÉ MARÍA, El libro de los Bandoleros, Barcelona, Maucci, 1958.



El templo de Zeus Olímpico en Atenas

Gonzalo Fernández
Universidad de Valencia

Gonzalo Fernández.
Profesor Titular del
Departamento de
Historia de la Antigüedad
y de la Cultura Escrita de
la Universitat de Valencia

El Templo de Zeus Olímpico fue uno de los símbolos de la Atenas Helenística y Romana aunque hoy sólo queden en pie 15 de las 84 columnas originales. Se empezó a construir en torno a 175 a.C. Sus obras fueron terminadas por el emperador romano Adriano en 132 d.C. Era uno de los santuarios más grandes del mundo antiguo al ocupar una superficie de 107 metros y 45 centímetros de largo por 41 metros de ancho. Responde a dos de las principales características del arte helenístico como son el colosalismo y la tendencia a romper los cánones del arte clásico con el propósito de que las obras de arte impresionen. Una prueba de esto se ve en la naturaleza de templo diptero (1) . Este tipo de santuarios son muy frecuentes en el período helenístico (2) Sus ruinas pueden visitarse todos los días de 8,30 a 15 horas. En este trabajo voy a ocuparme del estilo corintio de sus columnas y su destino posterior en la Atenas Tardoantigua, Bizantina y Otomana.

El estilo corintio del Templo de Zeus Olímpico.

Ese estilo arquitectónico aparece por vez primera en el Templo de Apolo en la Isla de Bassae que se erige en 420 a.C. En el centro de la cella (3) figura un capitel corintio aún muy primitivo. El orden corintio presenta unas columnas con basa, sin éntasis (4) y rectas por completo. Igualmente sustituye el capitel jónico (5) por uno nuevo conocido por capitel corintio. Lo forman dos filas de hojas de acanto cuyas dos ramas laterales reciben el nombre de caulícolos. Sus antedichas hojas de acanto tienen una naturaleza más decorativa al permitir a los escultores tallar los bordes y rebordes de las hojas con absoluta perfección y hacer la curvatura de la hoja separándola del capitel.

Así entra por vez primera dentro del Arte Griego el juego de luces y sombras en los capiteles en paralelo al hallazgo dentro de la Escultura por Praxiteles del uso de la luz como elemento creador de planos medios con un trazado muy suave. Hasta entonces ese elemento aparecía sólo en los fustes jónicos. En ellos sus acanaladuras se hallan separadas por un segmento recto donde se refleja la luz creando zonas sombrías. Ésta es una de las principales diferencias con el fuste dórico cuyas estrías se unen dando lugar al perfil agudo designado arista viva que origina una luz uniforme.

El Templo de Zeus Olímpico representa un paso más en el cultivo ateniense del estilo corintio iniciado en el siglo IV a.C. con la Linterna de Lisícrates (6) . Constituye el máximo grado de barroquismo que el arte helenístico alcanza en Atenas. Puede afirmarse que la tendencia de aquella época hacia lo colosal se aprecia más en la arquitectura ateniense que en la escultura muy respetuosa con los legados clásicos y manierista (7) .

Así el Cantor de Boetas y el Apolo del Belvedere aceptan el canon de Lisipo que sustituye el anterior de Policlete que pasa a Praxiteles aunque algo más estilizado (8) ; la figura izquierda del Grupo de San Ildefonso se inspira en Praxiteles mientras que la derecha lo hace en El Doríforo de Policlete (9) ; la Victoria de Samotracia y la Venus de Milo recogen el legado fidiaco del punto de vista favorable al espectador bien que se observen en la segunda los influjos del autor del Grupo de los Tiranicidas en el empleo de la pierna de apoyo y la de sostén y de Praxiteles en las curvas en forma de S (propias de todo manierismo) de las que se poseen refinadísimas muestras en el Sátiro en reposo, el Hermes y la Venus de Gnido; el Retrato de Demóstenes acoge los ideales anteriores. del punto de vista favorable al espectador (Fidias) y la dualidad entre pierna de apoyo y sostén (Grupo de los Tiranicidas). Las únicas notas helenísticas de ese retrato son el

El Templo de Zeus Olímpico representa un paso más en el cultivo ateniense del estilo corintio iniciado en el siglo IV a.C. con la Linterna de Lisícrates (6) . Constituye el máximo grado de barroquismo que el arte helenístico alcanza en Atenas. Puede afirmarse que la tendencia de aquella época hacia lo colosal se aprecia más en la arquitectura ateniense que en la escultura muy respetuosa con los legados clásicos y manierista

El siglo VII de la Era Cristiana contempla gran actividad edilicia de Atenas que completa la metamorfosis del Partenón en la Catedral de Atenas entre 583 y 591. En las tres primeras décadas de la Sexta Centuria de la Era Cristiana se amplía el Erectheion para convertirlo en el palacio de los obispos de la ciudad. En su interior permanece el antiguo templo pagano dedicado al nacimiento de Erectheo pero transformado en la capilla doméstica del palacio consagrada a la Maternidad Divina de María

El destino posterior del Templo de Zeus Olímpico.

Este santuario es destruido por la incursión de los hérulos en 267 d.C. Atenas es saqueada por los miembros de aquella tribu goda quienes llegan a la Hélade desde el Mar Negro y también devastan Corinto, Esparta, Argos y la entera provincia de Achaia.

En Atenas los hérulos causan graves daños sobre todo al Ágora y sus calles próximas con arreglo a las campañas arqueológicas que se han efectuado al noroeste de la Acrópolis. Se observan rastros de otras depredaciones suyas en el Santuario de Hefesto (el mal llamado Teseion). Asimismo incendian la Stoa de Átila y destruyen la sala de conciertos denominada Odeón de Agripa. Por fin los hérulos pueden ser expulsados del Ática por los atenienses acaudillados por el historiador Publio Herenio Dexipo quien los hostiga con una táctica de guerrillas. Su actuación constituye una prueba del cese de las actividades estatales durante la crisis del siglo III d.C.: los hérulos son expulsados del Ática no por los soldados del Imperio Romano sino gracias a una persona privada (Publio Herenio Dexippo) a la cabeza de unos habitantes de Atenas tan particulares como él.

En la década de 660 a 670 d.C. se aprovechan las ruinas del Templo de Zeus Olímpico para construir en su interior la Iglesia de San Juan entre columnas. A su vez ese edificio religioso perdura hasta 1760 cuando el gobernador turco de Atenas ordena su arrasamiento con vistas a edificar una mezquita nueva en el Bazar.

El siglo VII de la Era Cristiana contempla gran actividad edilicia de Atenas que completa la metamorfosis del Partenón en la Catedral de Atenas entre 583 y 591. En las tres primeras décadas de la Sexta Centuria de la Era Cristiana se amplía el Erectheion para convertirlo en el palacio de los obispos de la ciudad. En su interior permanece el antiguo templo pagano dedicado al nacimiento de Erectheo pero transformado en la capilla doméstica del palacio consagrada a la Maternidad Divina de María (10). De 630 a 650 los Propíleos pasan a ser templo dedicado a los *ἄγγελοι*, que es como la tradición griega designa a los Arcángeles Miguel y Gabriel, concebidos como los guardianes de todo aquel espacio sacro. Por último se instala una ermita dedicada a la Panagía Speliotissa (Nuestra Señora de la Cueva) en una pequeña gruta próxima al Teatro de Dionisio.

En 667 el Teseion se transforma en la Iglesia de San Jorge. Por aquellos años ha de levantarse la de San Juan entre columnas. Esta actividad edilicia ha de relacionarse con el auge que experimenta Atenas en las postrimerías del siglo VI y todo el siglo VII d.C. por dos acontecimientos. El primero es el afincamiento de eslavos en terrenos baldíos de la Hélade que vuelven a producir y cuyo comercio se canaliza a través de Atenas y El Pireo. El segundo viene dado por la instalación en Atenas de refugiados ricos de lengua griega que abandonan Siria, Palestina, Egipto, Tripolitania y Cirenaica frente al avance árabe (11). Dentro de estos expatriados tienen fuerza los melkitas alejandrinos. Los monofisitas de aquella ciudad reciben a los árabes como liberadores. En un principio no existen problemas entre los conquistadores islámicos y los monofisitas alejandrinos. Sólo dos siglos más tarde los árabes crean la actual ciudad del Cairo. Este último suceso no ha de interpretarse a modo de una réplica mahometana a la cristiana Alejandría. Se explica por la decadencia de ésta última ciudad por el cambio de intereses de los abasíes desde el Mediterráneo al Índico y al Asia Central a raíz de la fundación de Bagdad en 762. Otros factores que impulsan a refugiados a buscar cobijo en Atenas es la tranquilidad de la ciudad (tan opuesta a la multitudinaria Constantinopla), la dulzura de su clima (más benévolo que el de la Nueva Roma) (12) y el prestigio de una vida académica ya cristianizada. Una prueba de ello se encuentra en los estudios que sigue allí Teodoro, natural de la localidad cilicia de Tarso, quien luego es monje en Roma y arzobispo de Canterbury (13). Beda el Venerable (Historia eclesiástica gentis anglorum IV, 1) reputa a Teodoro versado en literatura, tanto sagrada como profana, en griego y latín.

Notas

(1) Con dos filas de columnas en derredor

(2) Se llama Helenismo al período que va entre la muerte de Alejandro Magno en 323 a.C. y la conquista romana de Egipto en 30 a.C. Es una terminología inventada por el historiador alemán Johann Gustav Droysen (1808 - 1884) quien lo usa para designar la cultura griega después del óbito del Gran Macedonio bien que Droysen no señalara con exactitud su final. Las fuentes antiguas usan el término helenista para designar a aquellos judíos de la Diáspora quienes practican su religión pero que tienen el griego como idioma materno de forma que únicamente emplean el hebreo en la liturgia. Los judíos helenistas son muy numerosos en Alejandría donde se instalan a raíz de la fundación de la ciudad en 330 a.C., traducen al griego sus libros inspirados (Versión de los LX) y erigen en el Barrio del Diapleuston una sinagoga que pasaba por ser el edificio más rico del judaísmo descontado el Templo de Jerusalén.

(3) Pequeña habitación en el interior del santuario, llamada también naos, donde se instala la estatua del dios o la diosa a quien se dedique

(4) Se denomina éntasis a la parte inferior del fuste de la columna dórica que será siempre más ancha que la superior. El éntasis sirve de módulo para calcular la altitud de la columna, la altura del entablamento (parte que se halla encima del capitel y que comprende el arquitrabe, la tenia y el friso) y la anchura del templo

(5) El capitel jónico está formado por dos grandes volutas sobre las que va un pequeño ábaco (parte alta de forma cuadrada) que sirve de refuerzo y se encuentra adornado por un tipo de decoración muy clásica llamada indistintamente de ovas y flechas o de ovas y dardos

(6) La Linterna de Lisícrates fue edificada en el siglo IV a.C. para honrar al maestro de coro de ese nombre quien había ganado un premio durante una Olimpiada. En el transcurso de esos juegos se celebraban competiciones deportivas y certámenes musicales a los que acudían coros sufragados por los ricos de las distintas ciudades-estado de la Hélade. La Linterna de Lisícrates se localiza en el Barrio de Plaka en la Plaza de Lisícrates

(7) Podría establecerse la siguiente cronología en el seno del arte griego: período primitivo (c.a. - 1000 - c.a. 620 a.C.) que se subdivide en estilo geométrico (c.a. 1000 - c.a. 700 a.C.) y estilo orientalizante (c.a. 700 - c.a. 620 a.C.); época arcaica (c.a. 620 - 480 a.C.); período preclásico (480 - 450 a.C.); época formalmente clásica (450 - 400 a.C.); etapa manierista (400 - 323 a.C.); y período helenístico (323 - 30 a.C.).

(8) Policlete recoge la idea de Fidias de dividir el rostro en tres partes : la primera de la frente a las cejas, la segunda entre las cejas y la nariz y la tercera que comprende la boca. Añade que la cabeza ha de contenerse tres veces entre ambos hombros y que su altitud, medida sin contar el pelo, ha de verse contenida siete veces en la altura total del cuerpo. El presente canon alcanza su mayor perfección en el Doríforo. Praxíteles rechaza en el Apolo Sauróctono la idea típica del siglo V a.C. de considerar la mayor belleza del hombre a los 30 años y la sitúa en la adolescencia. Lisipo utiliza un canon de ocho o nueve cabezas, crea cabezas más pequeñas en relación a la altura del cuerpo y al ancho de los hombros y busca un arquetipo de proporciones de la figura en la realidad mientras que Policlete había buscado ese mismo arquetipo de la figura en sí misma. El canon de Lisipo aparece por completo en el Apoxiomeno donde el brazo corta la propia escultura. Esto va contra los modelos clásicos (Praxíteles no se había atrevido a llegar a tanto pese a no dirigir la vista de sus estatuas al espectador). Así Lisipo cierra por vez primera el espacio dentro de la figura.

(9) El Grupo de San Ildefonso, que se guarda en el Museo del Prado de Madrid, es una recreación romana del siglo I d.C. de dos esculturas atenienses de época helenística

(10) El nacimiento de Erectheo constituye una de las narraciones más pornográficas de la mitología. El dios del fuego Hefesto se enamora de Atenea quien siempre le rechaza. Hefesto se masturba y recoge el semen en la palma de su mano con vistas a fecundar a Atenea aprovechando un descuido suyo. Trata de hacerlo pero Atenea interpone su pierna en el actual emplazamiento de Erectheion. El semen de Hefesto cae sobre Gea (diosa de la Tierra) y de aquí nace Erectheo.

14 (11) Entre la muerte de Mahoma en 632 y el advenimiento de los Omeyas en 661 los árabes se extienden desde Samarcanda a la hodierna frontera oriental de la República de Túnez y de los confines meridionales de Egipto a la Cadena del Tauro en Siria Septentrional. Por el Este destruyen el Imperio Sasánida desde

633 a 651. Al Oeste conquistan la ciudadela de Bostra en 634, derrotan a los bizantinos en las orillas del Yarmuk, entran en Jerusalén en 637, se apoderan de Siria con la salvedad de la línea del Tauro en 640, toman Alejandría en 642, completan su dominio del entero País del Nilo un año después y ocupan Cirenaica y Tripolitania en 647.

(12) A los expatriados de Alejandría el invierno de Atenas les debía recordar las bondades de idéntica estación en su ciudad natal que impulsaba a muchos ricos de otros sitios (enfermos sobre todo de tisis) a invernar en Alejandría según CELSO, *De re medica* III, 22 y PLINIO EL JOVEN, *Epistolae* V, 22.

(13) Teodoro de Tarso recibe la ordenación episcopal en Roma el 26 de marzo de 668 y el 27 de mayo del mismo año parte de la Ciudad Eterna con destino a Britania (la actual Inglaterra). En torno a sus estudios en Atenas vid. G. FERNÁNDEZ, *Un nuevo testimonio sobre la pervivencia de la vida académica en la Atenas Tardoantigua*, *Estudios Humanísticos. Geografía. Historia. Arte*, 9, 1987, páginas 51 y 52.

Ibiza purpuraria

II Campaña de excavaciones de Pou des Lleó/Canal d'En Martí (Eivissa)

Estibaliz Tébar Megías*

Estibaliz Tébar Megías es Becaria del Departamento de Historia Antigua de la Universitat de València.

La producción de púrpura en la antigüedad es un ámbito de la historia económica muy poco conocido, al tiempo que prometedor en vista de los nuevos estudios que se están desarrollando sobre el mismo. Las condiciones de las costas hispanas, donde son abundantes los múrices (moluscos productores de tinte), así como la importante tradición fenicia en algunas zonas, convierten a la Península Ibérica y sus islas en un lugar idóneo para la implantación de factorías dedicadas a la producción de púrpura, aunque hasta el momento no había podido demostrarse arqueológicamente su existencia.

Así, la isla de Ibiza, en la que ya se conocía la presencia de algunos concheros formados por la acumulación de fragmentos de moluscos, ofrecía excelentes posibilidades para desarrollar un estudio en profundidad sobre la industria purpúrea en el Mediterráneo occidental; con esta intención, en el 2001 se realizó un Convenio de Colaboración entre el Consell Insular d'Eivissa i Formentera y la Universitat de València para iniciar las excavaciones en uno de estos concheros conocidos, concretamente en el yacimiento de Pou des Lleó/Canal d'En Martí, al norte de la isla. Al frente de estas investigaciones se hallan Carmen Alfaro Giner, Profesora Titular del Departamento de Historia de la Antigüedad y la Cultura Escrita de la Universitat de València y Benjamí Costa Ribas, Conservador del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera. En la I campaña los resultados fueron realmente muy prometedores, lo que alentó la continuación de los trabajos en este yacimiento, a fin de completar las informaciones obtenidas hasta ese momento, especialmente desde el punto de vista cronológico.

En la campaña del presente año (octubre-noviembre de 2002) un equipo formado por licenciados y estudiantes de Historia de la Universitat de València, de nuevo bajo la dirección de Carmen Alfaro y Benjamí Costa, reemprendieron las excavaciones en otros sectores del yacimiento. En primer lugar, se continuaron los estudios iniciados en la estructura destapada el año anterior, y que había sido designada como horno, para conseguir más datos que permitieran definir su cronología y funcionalidad (Foto 1). La excavación puso al descubierto una canalización que conectaba una cubeta circular de paredes de arcilla endurecida por la acción del fuego con una especie de cubeta alargada excavada en el suelo. Descartada la hipótesis de que se trate de un horno de cal o de alquitrán, la forma del conjunto sugiere la posibilidad de que en la primera estructura se produjera algún tipo de líquido, que sería filtrado y conducido (quizá a través de una canalización de madera) hasta la cubeta inferior, donde sería recogido en ánforas para su utilización posterior. Todavía no es posible determinar con seguridad el proceso exacto de fabricación ni la naturaleza del producto obtenido. Desgraciadamente, en este sector no contamos con materiales cerámicos de entidad que permitan datar claramente el conjunto, y su relación con la producción de púrpura todavía es una hipótesis pendiente de confirmación.

La producción de púrpura en la antigüedad es un ámbito de la historia económica muy poco conocido, al tiempo que prometedor en vista de los nuevos estudios que se están desarrollando sobre el mismo.

La excavación puso al descubierto una canalización que conectaba una cubeta circular de paredes de arcilla endurecida por la acción del fuego con una especie de cubeta alargada excavada en el suelo. Descartada la hipótesis de que se trate de un horno de cal o de alquitrán, la forma del conjunto sugiere la posibilidad de que en la primera estructura se produjera algún tipo de líquido, que sería filtrado y conducido (quizá a través de una canalización de madera) hasta la cubeta inferior...

16 Una segunda cata de 3 x 4 m se abrió en la pared del talud donde se asientan las cubetas, y en la que la acción marina había dejado al descubierto una estratigra-

fía donde se veían claramente fragmentos cerámicos y restos de malacofauna. En los niveles superiores apareció una gran acumulación de moluscos purpurígenos

de las especies ya documentadas en el conchero excavado durante la anterior campaña: *Murex Trunculus* y *Purpura Haemastoma*, así como otras especies minoritarias propias de la fauna marina local, como el *Cerithium Vulgatum*, el *Osilinus Turbinatus*, etc. En el mismo estrato apareció una moneda de bronce que, según el análisis ocular realizado por Pere Pau Ripollés, profesor del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universitat de València, puede fecharse en torno al s.IV d.C..

En estratos inferiores, los materiales aparecidos (cerámica de importación africana, ánforas púnico busitanas PE-25, sigillatas y otras producciones locales junto con fragmentos de vidrio y algunos clavos de bronce), dieron una cronología, aún provisional, alto-imperial, quizás incluso remontándose al siglo I a.C. En un principio estos estratos inferiores no tendrían relación alguna con las estructuras y los concheros excavados, ya que apenas se hallaron restos de especies purpurígenas, y sí en cambio otros moluscos relacionados con la alimentación; este hecho junto con el carácter de la cerámica, parece apuntar a la posibilidad de que se trate de un vertedero correspondiente a una primera ocupación del lugar, anterior a los restos estudiados hasta ese momento.

En definitiva, los resultados obtenidos durante la campaña del 2002 permiten reforzar la hipótesis de que en Pou des Lleó/Canal d'En Martí, existiría un importante centro productor de púrpura, que a tenor de las cerámicas y monedas halladas, se encontraría en funcionamiento entre los siglos III y IV d.C.

En definitiva, los resultados obtenidos durante la campaña del 2002 permiten reforzar la hipótesis de que en Pou des Lleó/Canal d'En Martí, existiría un importante centro productor de púrpura, que a tenor de las cerámicas y monedas halladas, se encontraría en funcionamiento entre los siglos III y IV d.C. De especial importancia es el conjunto formado por las dos cubetas, descrito anteriormente, del que no conocemos paralelo alguno. Es posible que la próxima excavación de unas estructuras existentes al pie del talud, que el temporal de noviembre del 2001 dejó al descubierto, puedan arrojar nueva luz sobre los interrogantes planteados.

El ocaso de *os oleiros*

La cerámica tradicional de Gundivós, una artesanía rural al borde de la extinción

Gumersindo Fernández Serrano
Licenciado en Historia

Gumer Fernández, Secretario de ACOPAH es autor de diversos artículos divulgativos, coordinador de la Guía del Voluntariado Cultural (2001) y co-responsable del proyecto de investigación "Arquitectura rural tradicional en la comarca de La Manchuela"

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del S.XX la industrialización y la producción a gran escala de productos y objetos fabricados con derivados del petróleo han provocado la progresiva extinción de numerosos oficios tradicionales, propios de nuestro medio rural y que constituyeron durante siglos, una importante seña de identidad local de numerosas regiones de la geografía peninsular.

Un ejemplo significativo de ello podemos encontrarlo en la parroquia de Santiago de Gundivós (Concello de Sober, Lugo) cuya afamada producción cerámica se encuentra hoy en día, al borde de la desaparición, en un proceso dramático a través del cual de los 20 alfareros que ejercían en la localidad a principios del S.XX se paso a uno solo (y a tiempo parcial) en los años 70, muy lejos, ya por entonces, de aquellos tiempos en que en cada casa había un oleiro.

EL OFICIO DE ALFARERO

En Gundivós era desempeñado sin distinción de sexo, si bien los alfareros varones pudieron ser mayoritarios; en la unidad familiar el desempeño de este oficio se desarrollaba dentro de un marco de división del trabajo, quedando el cónyuge del alfarero/a encargado de las tareas del campo o del pastoreo. La jornada del alfarero comenzaba temprano pues debía hacer acopio de leña y de materia prima antes de comenzar a modelar. Normalmente la captación de materia prima requería del desplazamiento del alfarero hasta vetas arcillosas ubicadas a varios kilómetros de la localidad; una vez localizada la veta, esta se explota mediante extracción manual de la arcilla siguiendo la propia veta y dando lugar a pozos de extracción: barreiras, de unos 5m. de profundidad. Estas labores solían realizarse en verano y se interrumpían en los meses de lluvias, ante el peligro de inundación y desprendimientos en los pozos.

La jornada proseguía para el alfarero que ahora debía iniciar el proceso de depuración de la materia prima, depuración que efectuaba en pilones dispuestos al efecto en el taller (obradoiro); en estos pilones se procedía a desagregar los terrones arcillosos mediante golpes de pisón, una suerte de mazo de madera utilizado al efecto; el polvo resultante era sometido a un tamizado en seco y posteriormente vaciado en una amasadora (maseira), donde, mezclado con agua hasta obtener la textura adecuada, quedaba listo para su modelado y secado al sol, previo a su posterior cocción

18 Sobre el origen social de los alfareros se ha especulado con la posibilidad de que, en origen pudieran haber sido vecinos con pocas tierras, que empujados por la necesidad, animados por la gran demanda de recipientes y contenedores y disponiendo de más tiempo libre por poseer menos extensión a cultivar; iniciasen un proceso de progresiva especialización en labores de alfarería, que pudo liberar a

...en la parroquia de Santiago de Gundivós (Concello de Sober, Lugo) cuya afamada producción cerámica se encuentra hoy en día, al borde de la desaparición

otros vecinos de la necesidad de autoabastecerse de recipientes, liberándolos así del ingente tiempo dedicado a labores de alfarería; probablemente es esta adecuación entre demanda comercial y disponibilidades de tiempo la clave de su éxito

social. Sin embargo otras hipótesis sugieren un proceso inverso, por el cual, la progresiva demanda motivo a algunos vecinos a vender parte de sus tierras para poder dedicar mayor parte de su tiempo a la alfarería, actividad más lucrativa que la agricultura. Sin mayor número de elementos de juicio nos inclinamos a pensar que ambos procesos bien pudieron ser complementarios y sincrónicos; ahora bien, en lo que no hay ningún género de dudas es en el éxito social de los alfareros, reputados por gente de cartos (dinero), como bien parece probar este dicho popular: casa conmigo Rosiña/mira que son cacharreiro/dormiras en boa cama/e sempre terás diñeiro.

TÉCNICA Y TIPOLOGÍA



Algunas tipologías cerámicas de gundivós. Fuente: García Alén, L. (2002) Unidad didáctica: oleiros. Ed. Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela

La decoración más característica de esta cerámica consiste en cordones de barro (vincas), aplicados sobre la pasta cruda y decorados mediante digitaciones, y en algunas piezas botones aplicados también sobre la pasta en crudo.

La cerámica de Gundivós ha sido considerada una cerámica utilitaria, de producción basta y métodos de producción que presentan un notable arcaísmo. La pasta, tamizada en seco, sin decantación, es modelada en torno bajo accionado de forma manual (en los alfares modernos se impone el torno eléctrico); la cocción tradicional se verificaba en un horno de arcos, variante de horno descubierto de bajo potencial calórico; en la actualidad los alfareros de Gundivós emplean como combustible madera de carqueixa, cociendo las piezas en atmósfera oxidante a temperaturas en torno a los 900° durante 7 horas y dejando reposar las piezas durante la noche. Tras la cocción y enfriado el alfarero de Gundivós puede dar por concluido el proceso o decidir someter la cerámica dos veces al fuego de una hoguera, con lo cual carboniza la pared externa de las piezas y las dota de su característico color y tizne negro. Dado que el horno tradicional no alcanza altas temperaturas no se recurre al vidriado sino a una impermeabilización mediante resina de pino fundida al fuego cuando las piezas son puestas en la hoguera por segunda vez; los actuales alfareros han mantenido este procedimiento tradicional en sus obradores.

Los tipos más comunes y característicos de la cerámica de Gundivós pueden clasificarse en:

1. Contenedores: destinados al transporte y almacenamiento de líquidos. La forma más característica es el amboa
2. Cerámica de cocina y servicio de mesa: presenta como formas más características el jarro (xarro), puchero (pucheiro) y la cazuela (cazola)
3. Cerámicas de medida: destinadas a la medida de vino, representadas por el cántaro de Gundivós

La decoración más característica de esta cerámica consiste en cordones de barro (vincas), aplicados sobre la pasta cruda y decorados mediante digitaciones, y en algunas piezas botones aplicados también sobre la pasta en crudo.

La cronología de esta cerámica es incierta, los datos acerca del poblamiento actual de la parroquia de Santiago de Gundivós nos hablan de su origen en torno a los SS. XIII-XIV, datos que asumimos como posible cronología post quem de las producciones tradicionales más antiguas; conociendo un importante auge durante los SS. XVIII-XIX como consecuencia del incremento de la demanda a causa de el incremento demográfico y la subsiguiente expansión agraria.

DIFUSIÓN Y COMERCIO

En su periodo de auge los centros de producción se distribuían a lo largo de la parroquia, garantizando el abastecimiento local. La escasez de grandes caminos y la complicada transitabilidad de los existentes dificultó la difusión de esta cerámica contribuyendo al aislamiento que habría de motivar la evolución formal origen de la tipología tradicional.

En la difusión de esta cerámica juegan un papel decisivo los arrieros, que actuando como marchantes de cerámica hicieron llegar estas piezas hacia algunos de los

principales mercados de la Galicia interior, convirtiéndose al tiempo en difusores de nuevas modas y estilos por el país; fueron famosos por ejercer estas funciones los chantadinos o arrieros de la localidad de Chantada, que actuaron como reven

dedores de cerámica en los mercados y ferias tradicionales ajenos a la parroquia; entre estos mercados alcanzó celebridad la feria de la Verxe das Augas Santas en la localidad de Pantón, donde, aún en la década de los 40 del S.XX era normal que compareciesen hasta 50 carros de bueyes y caballerías portando cerámica atada en hatos. Los mercados y ferias comerciales donde la cerámica representaba una parte significativa del volumen comercial fueron numerosos a lo largo y ancho de Galicia, sobre el particular valgan las palabras del padre Labrada en 1804: "En Pontearas (...)hai todos los sabados un mercado de alguna loza muy ordinaria del Reino [Galicia] y bastante porcion de la de Portugal... "

Poco queda hoy de este esplendor comercial; el despoblamiento rural, de proporciones dramáticas en el campo gallego y un cierto desprecio urbano por las producciones no industriales, desplazadas por el concepto imperante de modernidad, dejaron durante los 60 y 70 del pasado siglo sin vigencia a estas producciones. La crisis de los mercados tradicionales por la desertización rural hubo de verse agravada por la imposibilidad de competir los artesanos con los productos industriales en producción y precios; arrinconada además por las nuevas modas y tendencias estéticas esta cerámica se batío en retirada con sorprendente celeridad, quedando en los años 70 al borde de la desaparición; es en este periodo, y hasta los 90 cuando se recobra la conciencia del problema y se plantea algún cauce de solución, que la cerámica de Gundivós vive sus peores momentos, sostenida tan solo por la tenacidad de un vecino de la localidad que mantiene la técnica por afición y con ello un último cauce de difusión entre vecinos y turistas.

PRESENTE Y FUTURO DE LA ALFARERÍA TRADICIONAL DE GUNDIVÓS

En los años 90 la cerámica de Gundivós se encuentra al borde mismo de la desaparición. Tal era el panorama que esperábamos encontrar a nuestra llegada a la comarca de Lemos, sorprendiéndonos grátamente el descubrir que, si bien cogida con alfileres, la situación ha mejorado sensiblemente con la aparición de un nuevo alfarero profesional, con obrador en la propia localidad de Santiago de Gundivós. Hasta allí nos dirigimos para entrevistarnos con el artesano, vecino de la localidad y que responde al nombre de Elias, e interesarnos por la vigencia y futuro de la alfarería tradicional.

En la actualidad el oficio de alfarero es posible gracias a la implicación de las autoridades locales del concello de Sober y provinciales de Lugo, estas proporcionan ayudas alguna ayuda, pero poco, enfatiza un familiar del artesano que con aire resignado nos asegura que la alfarería da lo justo para vivir, pero que se contenta con que al menos hace lo que le gusta y no tiene que marchar a la capital; otro familiar, pues varios ayudan al artesano en algunas labores, viene a confirmar la anteriores impresiones.

El turismo, y un cierto renacer, más bien sentimental, de lo tradicional frente a la despersonalización de la vida contemporánea. La mitificación de lo rural y lo tradicional, frente al mito de lo urbano y lo moderno; mitos todos y con ello falsos, plasmados entre otras cosas en la aparición de ferias y mercadillos de artesanía "tradicional" y la proliferación en las ciudades de tiendas de productos y artesanías "naturales", se convierten en salidas de futuro, si bien antinaturales, para unas producciones cerámicas que bien merecerían ser compradas con fines utilitarios y no como decoración para lucir en el comedor de cualquier casa de ciudad.

El taller de Elias ganó el primer premio en la feria de Artesanía Tradicional de Monforte de Lemos 2002. Bien merecido, no solo por la calidad de las producciones y por su labor recuperadora sino también porque poco de tradicional tenían buena parte de las artesanías allí exhibidas: espejos cuya estética tal vez aprobase algún apache despistado o tallas de madera que tal vez representen el último grito de la moda étnica subsahariana pero impensables en un rincón cualquiera del occidente europeo.

El turismo, y un cierto renacer, más bien sentimental, de lo tradicional frente a la despersonalización de la vida contemporánea. La mitificación de lo rural y lo tradicional, frente al mito de lo urbano y lo moderno; mitos todos y con ello falsos... se convierten en salidas de futuro, si bien antinaturales, para unas producciones cerámicas que bien merecerían ser compradas con fines utilitarios y no como decoración para lucir en el comedor de cualquier casa de ciudad.

Tal vez, fagocitadas por la invención de lo tradicional, invento tan artificial como cualquier elemento propio de la edad industrial e hijo de sus mismas dinámicas;

el triste futuro de la cerámica tradicional de Gundivós sea nadar según la corriente que marca el turismo y la moda, subsistiendo mientras esta tenga vigencia y desapareciendo cuando el triste enjambre humano de la ciudad elija otro totem al que adorar y al que elevar sus oraciones vía Visa o Mastercard, que en cosa de caros ya no son los alfareros quienes tienen la última palabra y Rosiña ya no casará con un cacharreiro sino con algún diseñador web, gurús del nuevo arte de vender y comprar ante el Ojo Único del PC, que tan bien controla ya la vida de la civilización más compulsivamente acivilizada de todos los tiempos.

Tal vez, cualquiera de la media docena escasa de alfareros que quedan en la parroquia de Santiago de Gundivós que, al menos ocasionalmente, aún elabora cerámica de vez en cuando, tenga la suerte de no ver la muerte de su propio arte arrastrado por el ¿progreso? o convertido en cutre reclamo turístico made in Gundivós, triste reinención de Gundivós sobre las cenizas de la totalidad de sus aldeas, al borde de la despoblación sin que nadie mueva un dedo para evitarlo.

Tal vez al fin, nadie lea este artículo de entre aquellos que pueden poner fin a la sangría inmisericorde que sufre nuestro medio rural, aquellos que lavan su mala conciencia con subvenciones lamentables para fomentar un turismo más lamentable todavía, que no actúa sobre la raíz del problema, ni aporta ingresos al campo, gestionado como está, desde agencias urbanas y propietarios de ciudad, con poco tiempo y menos ganas de volver al pueblo, donde la casa de la abuela se cae a trozos y que mejor que ponerle cuatro pegotes de cemento, tres tejas (las más baratas) y un cartel bien grande en la puerta en el que puede leerse: CASA RURAL.

¡Claro, rural no era antes, a pesar de estar en un pueblo en mitad del monte! Rural es ahora, con el cartelito, y claro, ahora van los turistas y pasan las vacaciones en el pueblo, que si no es por el letrero no se enteran de que en una aldea hay casas rurales, de hecho todas las casas son rurales; pero ahora con la señal todos lo ven claro: CASA RURAL. (Por cierto, yo tengo una casa en el pueblo, debe ser urbana, no tiene cartelito) Convertir lo rural en marca comercial parece ser el aporte más imaginativo de las autoridades al problema, pero no evitara la muerte de Campoverde ni de Campoleiro ni de Gundivós ni de...una lista casi interminable de pueblos y aldeas españoles

...sin un medio rural vivo, la artesanía tradicional carece de futuro y queda tristemente supeditada a las modas cambiantes que vienen de la ciudad

Reivindicamos la vigencia de la artesanía tradicional, su funcionalidad y su capacidad para responder con eficacia a ciertas necesidades de la vida actual. Reivindicamos la necesidad de un medio rural vivo para permitir la vida de las artesanías tradicionales y hacer posible que estas tengan asegurado el futuro. Creemos que, sin un medio rural vivo, la artesanía tradicional carece de futuro y queda tristemente supeditada a las modas cambiantes que vienen de la ciudad. Los últimos alfareros de Gundivós serán testigos de lo uno o lo otro, como últimas gotas de agua de un océano seco ya, que sostienen con su tenacidad el recuerdo de lo que antaño fue elemento cultural propio y dinámico de este rincón de la provincia de Lugo.

BIBLIOGRAFÍA

- García Alén, L. (1979); Contribución al estudio de la alfarería tradicional en Galicia. La Coruña
García Alén, L. (1983); La alfarería de Galicia. La Coruña.
Gonzalez Muñoz, M. Ed. (1982); Galicia en 1571: población y economía. Respuestas del Reino al interrogatorio de Felipe II para el reparto de los moriscos granadinos. La Coruña.
Madoz, P. (1989); Diccionario Geográfico-Estadístico- Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Almendralejo. Ed. facs.
Otero Pedrayo, R. Coord. (1974); Gran Enciclopedia Gallega. Santiago de Compostela.
Parrilla, J.A. Ed. (1998); Descripción del Reino de Galicia por el Licenciado

Un patrimonio a conservar:

La cerámica de aplicación arquitectónica del Cabanyal

Carmen Sevilla Madrid

Carmen Sevilla Madrid

Licenciada en Historia del Arte. Perito en Cerámica Artística. Profesora de la Escuela Superior de Cerámica de Manises.

La Cerámica de aplicación arquitectónica ha sido una de las producciones artísticas más emblemáticas y significativas de la cultura valenciana.

Las producciones de azulejos medievales, principalmente de Manises eran reclamadas y adornaron Palacios e Iglesias de toda Europa, gozando de un gran prestigio internacional.

Esta tradición en la producción de Cerámica Arquitectónica perdurará a lo largo de los siglos añadiéndose nuevos centros de manufactura: Valencia y Alcora en el siglo XVIII, algo más tarde Onda y Ribesalbes, y finalmente en el siglo XX la provincia de Castellón destacará como exportadora de este producto cerámico y como uno de los sectores económicos en alza.

A lo largo de estos cinco siglos de tradición continuada destacan hitos de especial trascendencia en la importancia, calidad y vanguardia de los diseños cerámicos.

Uno de estos hitos acontecerá entre la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que comienza una incipiente industrialización de los Centros Cerámicos Valencianos, y la Guerra Civil de 1936. Las cerámicas embellecerán y caracterizarán la arquitectura valenciana del momento y en especial la arquitectura del modernismo popular en el Cabanyal.

La producción de Cerámica Arquitectónica en este periodo, gozará de un auge espectacular, colocándose los centros valencianos de Manises, Onda, Castellón, Valencia y Alcora, a la cabeza de la producción española.

Diversos factores se conjugarán para dar lugar a una eclosión de luz y color aplicada a la arquitectura. Además de la industrialización de los procesos de producción, en estos momentos se experimenta un crecimiento demográfico importante de la población valenciana, unido a un crecimiento económico protagonizado por una burguesía ascendente que impulsará un proceso de renovación urbana y de reforma y modernización de las viviendas. Otros factores de peso serán la aparición de una corriente higienista y la de un nuevo estilo, el Modernismo.

La primera fue una consecuencia lógica de los nuevos aires de modernidad, de la vida moderna en la que la salud y la mejora de las condiciones de vida son valores en alza. La cerámica ofrecía características acordes con estos conceptos por su capacidad de revestir y aislar al tiempo de su fácil limpieza.

Con la aparición del Modernismo asistimos a una inestimable revalorización de la cerámica arquitectónica, utilizándola con profusión como elemento definitorio de su estética.

Es por estas fechas cuando comienza el derribo de las murallas en Valencia (1865) y se aprueba el proyecto definitivo del Ensanche en 1884 . Comienza la renovación urbana y se construyen edificios y viviendas que responden al nuevo gusto de la época. Las nuevas arquitecturas responden a los nuevos criterios estilísticos: los historicismos y el eclecticismo. Las fábricas de cerámica valencianas producirán aplicaciones siguiendo los nuevos estilos: diseños neogóticos, neomudéjares, neorrenacentistas, de tradición popular, etc. Posteriormente llegan a Valencia los nuevos estilos europeos, primero la tendencia Art Nouveau de Bélgica y Francia y después la influencia de la Sezession de Viena y de la Escuela de Glasgow . Bajo estas nuevas influencias se construyen edificios emblemáticos en la ciudad como la Estación del Norte (1906) de Demetri Ribes, el Mercado Central (1928) de Alejandro Soler y Francisco Guardia, y el Mercado de Colón (1914/16) de Francisco Mora. En todos ellos la cerámica proporciona carácter al edificio, define

y se integra en el concepto de la arquitectura en su conjunto.

Arquitectura popular

Si volvemos la mirada hacia los Poblados Marítimos vemos como no son ajenos a

todos estos acontecimientos. Será también en este periodo, desde el incendio de 1875 hasta la Guerra Civil, cuando se vayan sustituyendo la práctica totalidad de las barracas originarias por casas de obra. A este proceso de renovación urbanística se suma el hecho de que el Cabanyal se convierte en la zona de veraneo de los habitantes de la ciudad de Valencia, que se construyen casas y chalets o alquilan viviendas en la zona.

Las nuevas arquitecturas tendrán como modelos las edificaciones burguesas de la ciudad y los edificios emblemáticos que anteriormente hemos nombrado. Sin embargo no será una arquitectura culta sino una arquitectura de tipo popular en la que propietario y maestro de obras conjugan sus ideas dando como resultado peculiares, ricos y magníficos ejemplos de creación libre e ingenua.

Uno de los principales elementos definitorios de la estética del modernismo popular será la cerámica arquitectónica. "(...) esta zona adquiere una fuerte personalidad, acentuada por la aparición de una peculiar arquitectura que reinterpreta con características naif la decoración culta del modernismo y la secession, en el peculiar tratamiento de la cerámica vidriada para la ornamentación de las fachadas." Pero la cerámica en las aplicaciones que encontramos en esta zona no es tratada como un mero elemento ornamental sino que se muestra íntimamente ligada a la arquitectura de forma que son indivisibles las partes sino se quiere desvirtuar el carácter del edificio, el concepto en su conjunto. Aparecen diseños historicistas, composiciones eclécticas, Art Nouveau, modernistas tipo Seccion, del llamado Art Decó, incluso la cerámica aparece en edificios de tipología racionalista.



En cuanto a la Tipología de Aplicaciones cerámicas, en el Cabanyal encontramos una amplia diversidad que abarca casi todo el abanico de posibilidades:

1. Elementos Estructurales.

Fábrica de ladrillo. En ocasiones revestida de estuco u otro tipo de aplicaciones cerámicas, pero en otros casos encontramos una arquitectura de ladrillo cara vista que resuelve los distintos volúmenes de la fachada, el remarque de los vanos, dinteles, cornisas, guardapolvos, voladizos, etc.

2. Pavimentos. Normalmente los pavimentos se resuelven con losetas hidráulicas que imitan los diseños cerámicos, pero también se utiliza el pavimento de mosaico cerámico en edificios con mayores presupuestos. Este tipo de pavimento se componía con piezas pequeñas de diferente tamaño y geometría realizadas con gres porcelánico coloreado en masa, fabricado con monococción a 1300°C. Este material constituía un producto a la vanguardia de las mejoras tecnológicas de la época ya que sus características técnicas permitían una gran durabilidad y resistencia. Este producto lo producía la Fábrica de Mosaico Nolla situada en Meliana, imitando los modelos de la fábrica inglesa de Maw. Las posibilidades de diseño por combinación de las teselas eran casi infinitas y los proyectos de colocación eran de tipo personalizado y dado su elevado coste en el Cabanyal lo encontramos principalmente en paños de fachada, dinteles corridos, etc.

3. Revestimientos horizontales

3.1. Sotabalcones. Los encontramos principalmente en las arquitecturas más antiguas, correspondiendo también su decoración a diseños de la segunda mitad del siglo XIX. Si bien también aparecen piezas de relieve posteriores, de una gran calidad, en arquitecturas que muestran un gusto más refinado.

3.2. Voladizos.

3.3. Alféizar

4. Revestimientos de paramentos verticales planos. Dentro de esta categoría observamos todo tipo de aplicaciones.

4.1. Una de las mas llamativas es el revestimiento completo de fachada respondiendo a diferentes criterios según la arquitectura: como un gran telón de fondo en el que como dice Josep Boira se exterioriza la vida cotidiana hacia la calle como escenario. Las combinaciones, cada una con su propia personalidad van desde los diseños más sencillos hasta las resoluciones más estudiadas

4.1.1. Revestimientos monocromos combinados con resaltes en estuco

4.1.2. Revestimientos monocromos combinados con azulejos decorados



- 4.1.3. Revestimientos bicromáticos sencillos o combinados
- 4.1.4. Revestimientos policromos tipo mosaico
- 4.1.5. Revestimientos con azulejos decorados, sencillos o combinados, etc.

4.2. Arrimaderos Este tipo de aplicaciones consiste en el revestimiento a modo de zócalo de aproximadamente un metro de altura que recorre el perímetro de estancias del interior de la vivienda o las escaleras de acceso a las plantas superiores. En el Cabanyal se utilizaron profusamente ya que además de embellecer las entradas y salones de las casas, aislaban de la humedad en las plantas bajas. Como curiosidad en este barrio también los encontramos en las habitaciones y en algún caso en fachadas a la altura de la balconada. Las tipologías que encontramos son las siguientes:

- 4.2.1. De paño liso
- 4.2.2. Seriado
- 4.2.3. Corrido
 - 4.2.3.1. Por repetición sencilla o en banda vertical
 - 4.2.3.2. Por repetición compleja
 - 4.2.3.2.1. Completa
 - 4.2.3.2.2. Subordinada
 - 4.2.3.2.3. Descendente
 - 4.2.3.2.4. Ascendente
- 4.2.4. Combinado

4.3. En este apartado tendríamos también que incluir otro tipo de aplicaciones como los paños de fachada, líneas de imposta, frisos, hastiales, elementos de remate, marcos de vano, jambas, dovelas, aleros, etc.

- 5. Sistemas de cubierta
 - 5.2. Las cubiertas son de teja árabe o planas de loseta de terracota
 - 5.3. Aquí destacan las piezas de forma que encontramos como gárgolas, acroteras, pináculos y remates.

6. Revestimientos murales

Abundan los paneles religiosos de Vía Crucis, que marcan los pasos que forman parte de la conocida Semana Santa Marinera, la segunda fiesta popular y de tradición en Valencia, después de las Fallas. También encontramos algún panel religioso dedicados a advocaciones.

7. Sanitarios

Encontramos revestimientos de baño, algunas piezas complementarias y todavía se pueden observar sistemas de canalización realizadas en terracota.

8. Cerámicas ornamentales

De este tipo de cerámicas las que más destacan son las ménsulas, dovelas, aleros, remates, pináculos, medallones, respiraderos y cabujones.

9. Mobiliario residencial

Con respecto a estas tipologías se dispone de menos información pues todavía está en proceso de elaboración un trabajo de campo exhaustivo, pero tras las primeras prospecciones se ha verificado la presencia de bancos, fuentes, sinaís, maceteros y jardineras.

En cuanto a la tipología de piezas el Cabanyal ofrece un muestrario rico de las variedades de la época:

- 1. De superficie plana abundan el azulejo sencillo y el biselado en diversos formatos. Pero también encontramos tacos u olambrillas, cenefas, teselas, cintas, rodapiés y zócalos (sencillos y con bisel superior).
- 2. Piezas Complementarias. Completando revestimientos se utilizan piezas esquineras (cubrecanto sencillo y con ángulo, zócalos cubrecanto, y cubrecantos con ángulo) y remates (molduras planas o sencillas, baquetillas, ángulos salientes de moldura sencilla y ángulos de baquetilla).

Si enfocamos nuestro análisis desde el punto de vista de la tecnología de producto el Cabanyal muestra piezas de terracota, mayólica, loza calcárea y gres compuesto, lo que muestra la riqueza y variedad de productos.

Si enfocamos nuestro análisis desde el punto de vista de la tecnología de producto el Cabanyal muestra piezas de terracota, mayólica, loza calcárea y gres compuesto, lo que muestra la riqueza y variedad de productos.

con las superficies pintadas o enaladas) y su fácil limpieza. Pero también encontramos piezas de monococción coloreadas en masa, caladas y con relieves, así como decoraciones a Tercer Fuego de reflejo metálico (técnica heredada de la

tradición musulmana, en la que Manises ha destacado desde la época medieval. Probablemente estas piezas proceden de la fábrica de La Ceramo de Benicalap o de la fábrica de Gimeno Díez de Manises que fue la que realizó las piezas con esta técnica para el Ayuntamiento y el Mercado Central de Valencia).

Volviendo a las cerámicas vidriadas las encontramos con vidriados de colores planos o decoradas con diferentes técnicas:

- Pintadas a mano con pincel probablemente sobre estarcidos. Este tipo de decoración se asocia sobretodo con los revestimientos murales de tipo religioso, y las imitaciones de marmoleado.

- Pintadas por el sistema de trepas. Este procedimiento fue el inicio de una incipiente industrialización, ya que se trata de un sistema semiartesanal. Las altas cotas de calidad y perfección alcanzadas por las fábricas valencianas en este tipo de decoración quedan patentes en el amplísimo muestrario que encontramos en los poblados marítimos y serán junto con el mosaico y los dameros las técnicas decorativas cerámicas que caracterizarán el denominado modernismo popular valenciano.

- Estampaciones, que parecen realizadas con la técnica desarrollada por la Fábrica de Pickman (la Cartuja de Sevilla), con prensas de vapor.

- Estampaciones serigráficas.

- Decoradas con entubado, este tipo de producto por su complejidad y materiales no lo manufacturaban todas las fábricas, constituía un producto de vanguardia especialmente valorado.

- Azulejos arista, técnica con la que sucedía lo mismo que con la anterior.

Si nos atenemos a las composiciones ornamentales, encontramos un muestrario amplísimo: composiciones lineales o de bandas, sembrados, cuadrículados sencillos, romboidales, sinusoides u ortogonales, dameros, composiciones radiales, etc.

Conclusiones finales.

El conjunto del Cabanyal-Canyamelar-Cap de França es un todo unitario a nivel urbanístico y arquitectónico con unas peculiaridades únicas por las que fue declarado Bien de Interés Cultural en 1.993. La arquitectura de tipo popular que lo caracteriza muestra unas tipologías irrepetibles en las que la cerámica es un elemento característico y como se puede concluir de lo expuesto anteriormente, de una riqueza casi inabarcable tanto por la personalidad y peculiaridad de las composiciones como por la variedad de estilos, motivos ornamentales y características técnicas de producto.

Constituye una colección de las producciones cerámicas valencianas de finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil española, digna de catalogarse como un museo al aire libre. La Comunidad Valenciana tiene entre sus principales ingresos los derivados del turismo y dentro de este sector destaca cada vez más el llamado turismo cultural frente al turismo de puro entretenimiento y descanso. La sociedad se interesa más que nunca por el patrimonio histórico y disfrutar de él es uno de sus objetivos para su tiempo libre. Acorde con este espíritu dentro de la disciplina de la Museología surge un proyecto llamado Museo sin Fronteras, original apuesta experimentada primero en Austria, con excelentes resultados y después en Alemania e Italia, que "consiste en aplicar técnicas museológicas al territorio, a objetos y lugares que no pueden encerrarse ni transportarse y que es necesario ir a ver en su contexto originario: proponer el territorio escogido como una sala de exposición a cielo abierto" . España desde 1995 participa en esta cooperación cultural con dos itinerarios. Después de un verdadero y serio plan de conservación y rehabilitación (en los casos necesarios) el Cabanyal-Canyamelar-Cap de França podría constituir un itinerario nuevo de Museo sin Fronteras , puesto que en lo que respecta a cerámica arquitectónica se le puede calificar actualmente de museo al aire libre.

Diversas instituciones y entidades han manifestado la importancia de medidas especiales de conservación y estudio de estas producciones

Diversas instituciones y entidades han manifestado la importancia de medidas especiales de conservación y estudio de estas producciones ya que como dice Antonio Perca al respecto "los casos más significativos de la pérdida de una parte

de nuestra identidad, sean los que se refieren a esa faceta del desarrollo urbano más cotidiano, en forma de viviendas de carácter menos ostentoso (...). Manifestaciones expuestas en un mayor grado a la incomprensión, a la falta de sensibilidad". "Demasiado comunes son argumentos tales , y tan peregrinos en la mayoría de los casos, como la escasa significación histórico-artística de las composiciones, el escaso valor preferentemente cuando de elementos industriales se trata, ... el no estar acordes con los nuevos usos, etc., etc. Unos argumentos que la mayoría de las veces no son sino la máscara del desconocimiento y de la falta de sensibilidad hacia el pasado".

Las medidas de protección y conservación son urgentes, la Cerámica de Aplicación Arquitectónica que luce y personaliza al Cabanyal constituye una manifestación artística única dentro del Arte, la Cultura y la Historia del pueblo valenciano, que ha tenido en la cerámica uno de los testimonios más representativos de su cultura a lo largo de la historia (como se resumió en la introducción). Su destrucción sería una pérdida artística y cultural irreparable y no sólo eso sino que además con ella desaparecería una de las principales fuentes documentales para reconstruir la historia y cronología de las fábricas valencianas que dieron origen al peculiar modernismo valenciano, y de fuente de información sobre procesos relativos a la Historia de la Cerámica y del Diseño.

" Destruir o eliminar no sólo es el resultado de una acción negativa, sino también el de la omisión y falta de acciones para evitar la destrucción"

"... se entiende por expoliación toda acción u omisión que ponga en peligro de pérdida o destrucción todos o algunos de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español"

"La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un carácter cultural."

La Cerámica Arquitectónica del Cabanyal que algunos podrían calificar de manifestación artística modesta contemplada aisladamente, es innegable que en conjunto adquiere una calificación de importante, calificación que fue refrendada con la declaración de este conjunto como B.I.C. en 1993, entre otras cosas por el desarrollo de una arquitectura popular de clara raigambre eclecticista. El conjunto de cerámica existente en el Cabanyal-Canyamelar-Cap de França constituye una colección de cerámica valenciana de finales del XIX y primera mitad del XX única en Europa, tanto por sus características anteriormente resumidas, como por la densidad de su presencia. La descatalogación de 363 edificios que representan un 47% del total de protegidos, el derribo de más de 1.600 viviendas y la sustitución por nuevas edificaciones de arquitectura extraña para este barrio, formando una barrera entre los restos de cerámica que quedarán, implicaría una destrucción del conjunto que hoy forma la cerámica existente, con pérdida irreparable de los valores que representan este conjunto.



La alquería de Barrinto en el siglo XXI

Miguel Llacer Bosbach.
Licenciado en Geografía
e Historia y socio de
ACOPAH

Miguel Llacer Bosbach

Lo que en su día fueron huertas, una alquería del siglo XIV, una estación de tren y sus vías se convierte ahora en un amplio complejo que quiere ser una biblioteca, un centro municipal de actividades para personas mayores, un museo del aceite y un museo de ferrocarril

Un ejemplo mucho más modesto de rehabilitación que San Miguel de los Reyes es el de la alquería de Barrinto, actual Biblioteca Pública Municipal Joanot Martorell del barrio de Marchalenes y casa museo.

Su futuro es mucho más prometedor que otras alquerías de la zona rururbana de la ciudad, ahora desaparecidas o en ruinas. Esta rehabilitación ha costado al Ayuntamiento de Valencia 261 millones de pesetas.

Marchalenes es hoy un barrio más de Valencia a menos de media hora andando de la plaza del Ayuntamiento. No quedó al margen de las transformaciones socioeconómicas sufridas por l'Horta a lo largo del siglo XX. Lo que en su día fueron huertas, una alquería del siglo XIV, una estación de tren y sus vías se convierte ahora en un amplio complejo que quiere ser una biblioteca, un centro municipal de actividades para personas mayores, un museo del aceite y un museo de ferrocarril, todo enmarcado perfectamente dentro de un amplio jardín como nuevo pulmón para el barrio. El punto de arranque data de 1988 cuando se aprobó el Plan General de Ordenación Urbana en Valencia, previendo la implantación de un parque público en sustitución de la huerta preexistente. Cercano a este parque (en el número 54 de la avenida de Burjassot) hay un ejemplo de Arqueología industrial que primero fue inaugurada en 1931 como fábrica Genf y después fue fábrica de bombas de agua Ceyda. Se cerró después de 1988. Una visita furtiva permitió ver al que suscribe su destartado interior.

Dos han sido las premisas que se han tenido en cuenta a la hora de realizar esta biblioteca. Por un lado poner en valor una de las alquerías más interesantes de nuestro patrimonio rural de la cual se ha conservado aquello que tiene un interés manifiesto, la antigua fábrica original del siglo XIV y una segunda condición, el uso de una parte importante de ella como un lugar para la consulta y la lectura dentro de la red de las 19 bibliotecas públicas municipales que hay en Valencia. Ahora es una zona de obras con lo que esto conlleva de problemas de ruidos y polvo algo que no favorece el estudio aunque no ha impedido que la biblioteca se llenase. Alrededor de medio millón de personas acude cada año a las bibliotecas municipales lo que demuestra un excelente incremento si lo comparamos con las 90000 personas que acudieron en 1991. Gente de todas las edades pasa por sus salas. De esta manera el barrio de Marchalenes cuenta con una de las mejores bibliotecas de la ciudad, dado su alto valor histórico, su ubicación en una amplia zona verde, la calidad de la restauración y el número de plazas disponibles para el estudio e investigación. La construcción de esta biblioteca ha permitido recuperar más de 100 metros cuadrados construidos para dotar de suficientes instalaciones al centro. Cuenta como elemento central con una sala de lectura en la planta baja, con un almacén de libros y una zona de trabajo y atención al público. Además tiene una sala de usos múltiples ubicada en la entreplanta principal con accesos por escaleras y ascensor. Para dividir mejor los espacios existe otra sala de lectura y estudios en la planta superior sobre la sala de usos múltiples. El 1 de octubre del 2002 se inauguró un aula de formación en nuevas tecnologías que

cuenta con 15 ordenadores de acceso gratuito a Internet. Su responsable es Cristina Colomina que ya posee una importante experiencia en la biblioteca Serrano Morales (1981-1989) y en la Central Municipal (1989-2001) en la plaza de

Maguncia. La salvaje agresión cometida por unos desconocidos cinco meses después de su inauguración (mayo del 2001) fue un desagradable contratiempo en su, esperemos, largo futuro. Este edificio ya ha sufrido a lo largo de su historia riadas, asedios, inundaciones y hasta el impacto cercano de un obús durante la Guerra Civil.

Su origen data de la primera mitad del siglo XIV. A lo largo del siglo XV se le añaden nuevos espacios destinados a la actividad agropecuaria. La elevada complejidad de este edificio periurbano delata un espacio doméstico altamente sofisticado donde cohabitaban estancias o habitaciones de carácter privado destinadas a reposo y residencia ocasional del propietario de casal junto a un corolario de dependencias vinculado a las diversas tareas del campo - graneros, ñagares, amasadores, corrales, almacenes, establos, gallineros, pajares, etc.- y la existencia cotidiana de los labradores - patio, porche, comedor, cocina, etc.- Fue en el siglo XVI cuando se incorporan elementos suntuarios que transforman y acondicionan la alquería como vivienda señorial, copia de otros edificios suntuarios de la ciudad. De ese siglo son las tracerías de yeso de las puertas, los pavimentos góticos, los "festejados", ... Estos últimos están situados en 2 de las salas. Son dos pequeños asientos enfrentados a ambos lados de las ventanas con el suficiente espacio entre ambos para que las parejas pudieran hablar a una distancia prudencial bajo la atenta mirada de algún familiar. También son del siglo XVI las primeras referencias documentales que de forma directa hacen mención a esta construcción. Su espacio interior recuerda la planta de palacio gótico urbano (copia de la planta basilical).

Las ampliaciones se sucedieron hasta el siglo XIX, cuando se construyen viviendas adosadas. Avanzado el siglo XX será a finales cuando, a partir de un reabajo de Francisco Vidal, el arquitecto técnico Rafael Pastor dirigió una notable restauración para convertir la construcción en biblioteca y en centro de recepción para visitantes. Se ha restaurado todo el edificio respetando los elementos históricos del mismo y quitando aquellas intervenciones que sufrió la fábrica original para devolver al ciudadano el aspecto original de la bella alquería. Sacó a la luz dependencias ocultas, arcos cegados, tracerías de yeso que obligaron a Miguel del Rey a cambiar su proyecto inicial y recolocar la maquinaria del ascensor y del aire acondicionado en un cubo de hormigón adosado a la alquería. En la zona inferior rodeado de tabiques había una pilastra de origen probablemente romano. En los extremos de la gran viga de madera que cruza el techo de la sala de recepción, la labor de limpieza ha sacado a la luz los can policromados del siglo XVI con los rostros de los dueños de la alquería, aunque el de ella está muy deteriorado. La entrada es un vestíbulo de acceso central con entrada por la puerta del siglo XVI. Es el lugar más característico de la alquería, muy propio del gótico civil valenciano, con un sistema de escaleras que le proporcionan una particular especialidad. El pavimento de la entrada se ha tenido que rehacer siguiendo las medidas originales, pero los dos arcos apuntados que dan paso a la biblioteca son originales así como el pavimento gótico de la escalera del XVI.

La otra escalera es del XVIII y conduce a la sala principal, donde también se encontró una pequeña superficie de pavimento gótico que sirvió de muestra para la fabricación del actual. En torno a este espacio se conservan dos cocinas adaptadas a los nuevos usos los lagares y bodegas completan las dependencias de la planta baja transformadas. La cocina que se ve es de finales del XVIII: pozo, pila, chimenea, bancada, alacena. El tradicional pozo comunica mediante un embudo de cerámica con un abrevadero de piedra para los animales que se encontraban en el vestíbulo del edificio. Toda ella se ha restaurado y se conserva íntegramente. Por la escalera oeste se accede a una sala de entreplanta, más otra sala en la planta alta, ambas con puestos de yeserías muy características en esta arquitectura e incluso con soldados del siglo XVI. Desde este vestíbulo principal se puede acceder también a la sala principal del XVI, una sala que reproduce un solado característico de esta arquitectura señorial tardomedieval. Las vigas de madera



han sido restauradas y consolidadas con resinas de epoxi y fibra de vidrio. Otras afectadas de pudrición o por xilófagos se sustituyeron por nuevas. Los muros de tapial que no podían recuperarse se han reforzado con una lámina de hormigón.

Para ello se empleó una técnica muy parecida a la del tapial con encofrado de madera que le ha trasdosado sus vetas y nudos al hormigón. Además las zonas afectadas por la humedad se han tratado con electro ósmosis. Los cambios en la altura de la alquería fruto de las diferentes épocas también han dejado su huella en los parámetros. Hasta cierta altura el tapial es el elemento principal. A partir de ahí hasta la cubierta el paño continúa con ladrillo de tejar. Las cubiertas son de teja árabe. Las correas apoyan en el muro mediante unas pletinas atornilladas y una base de poliestireno expandido para absorber las dilataciones de la madera. Le siguen los cabirones entreplacados de ladrillo y finalmente dos placas de compresión con una intermedia como asilamiento térmico a base de placas machimbradas de poliestireno extrusionado.

Un capbreu del monasterio de la Saldia de 1536 indica a Magdalena Figueroa como la titular de la alquería y ocho cahizados de tierra huerta sita et posita in ordino. Es esta la primera mención conocida del edificio coincidiendo con la consolidación definitiva de la planta de la alquería que dan a la construcción el carácter de vivienda rural señorial (símbolo del esplendor de la familia), aunque trabajada por la familia Montesinos. Los Figueroa detentaron los títulos de marqueses de Serdanyola y de Boil y barones de Náquera en la huerta de Valencia. Los Montesinos

permanecieron en esta vivienda como arrendatarios de los Boil hasta bien superado el ecuador del 800, siendo su última cabeza visible Bautista Montesinos Rodrigo. A partir de la década de los años 70, Salvador Alfonso Rubio, yerno del anterior, se hizo con las riendas de esta explotación. Tiempo después asimilaría la titularidad de esta familia labradora el hijo de este último Bautista Alfonso Montesinos, el cual aprovechando la coyuntura de acelerada desintegración de los bienes del marqués de Cerdanyola en la huerta del cap i casal procedió a la compra de la vieja alquería y sus tierras. Será este último quien procedió a la construcción de la Fábrica de aceite de cacahuete después de 1916 y que a partir de los años 30 se reorientará hacia el negocio del aceite de oliva distribuyéndolo tanto a particulares como a entidades oficiales y establecimientos oficiales.

La estación de ferrocarriles de cercanías de Marxalenes ha quedado ahora privada de los raíles y descontextualizada (su papel lo hace ahora el metro). No es un edificio monumental pero sí espacioso, bien construido y bien dispuesto para su objetivo. Tiene un solo piso sobre andén. Los 18 departamentos y dependencias desahogada abren nada menos que 11 puertas. Ahora se ha restaurado y pintado en marrón y amarillo. Ya produjo en su momento importantes trastornos en la morfología del tejido rural de este espacio de extramuros.

BIBLIOGRAFÍA:

- Noticias Coegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia, nº 45. Septiembre 2001.
- Ignacio Marqué Alférez. Marxalenes: de alquería islámica a barrio de la ciudad de Valencia, 2001.

La ciudad de Valencia:

una herencia musulmana bajo un rostro cristiano.

María Usán Porta
Socia de ACOPAH

María Usán Porta es
Licenciada en Historia
del Arte por la U. de
Valencia

Todos conocemos la existencia de un pasado musulmán en nuestras tierras valencianas. Pero, ¿de qué manera estamos vinculados a él?. ¿Es éste tan lejano que se nos pierde en el tiempo?. No sólo es esto. Entendida como "una cultura diferente", la musulmana parece haber estado siempre separada de una memoria colectiva que no parece extenderse más allá de la reconquista cristiana en el S. XIII. Estamos hablando de una herencia lejana en el tiempo sí, pero también olvidada, o habiendo querido ser olvidada, -podríamos decir-. Tras lo que supuso un cambio político y religioso como es éste, parece plantearse una destrucción, o bien, como vamos a plantear aquí, algo no tan agresivo: una "traducción" de su legado a través de ese rostro cristiano que sin embargo anula su vínculo con ese otro tiempo, con esa "otra cultura", de la que, no obstante, es heredera. Muy bien, pero ¿y la herencia? Sentirnos herederos de algo inexistente no es fácil, y parece que lo que ocurre es esto, pues la vamos a tener que buscar. ¿Cómo se explica que Valencia, núcleo importante, ciudad que llegó a ser capital incluso de un reino Taifa, no conserve prácticamente muestras artísticas de este Arte?

No nos vamos a dedicar aquí a hacer un recorrido nostálgico bajo una visión romántica de aquél legado musulmán perdido bajo un cambio político y religioso que resultó ser un cambio de mentalidad. Nos centraremos, por el contrario en cómo, integrado en esa otra cultura "diferente" que lo va a suceder, este legado ha permanecido en el tiempo a través de unos usos y costumbres que van a estar enmarcados dentro de un nuevo arte cristiano.

Si nos paramos a pensar en la historiografía tradicional podemos ver que se han separado siempre los dos mundos; el Románico y el Gótico, emparentados con la Europa medieval, parecen transcurrir con total independencia a las manifestaciones islámicas que en la península se estaban dando conjuntamente desde el S. XI, con la conquista de Toledo. No obstante aquí, bajo un afán por revisar los postulados de una historiografía que nos damos cuenta no es tan absoluta, vamos a intentar adherirnos a una actitud crítica que, en nuestros días parece comenzar a darse cada vez más. Y es que los cada vez más numerosos estudios sobre Artes menores, o sobre Arte y género nos muestran como la Historia del Arte ha estado siempre determinada por aquellas grandes obras, hechas por los mismos que nos las cuentan, estudiadas y teorizadas a través de los documentos que sólo éstas mismas nos han dejado.

De modo que ¿Qué ocurrió en Valencia? No nos planteamos aquí estudiar aquellas pequeñas obras que nos informarían de la vida y la cultura popular de un pueblo, que si las encontráramos sería por casualidad, sino que nos preguntamos por esas obras importantes que se harían en nuestra ciudad en época islámica, aquellas que, sin embargo, en otras ciudades españolas sí dejaron constancia.

Es esta paradoja, la que me llevó a plantear este tema. Resulta inquietante cómo una ciudad importante como la Valencia de época islámica, que más bien fue colonizada que conquistada, que tras ésta mantuvo su población árabe en gran medida, no conserve apenas muestras de su arte. Nos proponemos analizar una actitud, y que mejor que meternos en el urbanismo para ello. Rubio Vela, nos señala como ya en los S. XIII y XIV corría por la Europa cristiana la pretensión de inter-



venir en la ordenación de unas ciudades que estaban en pleno desarrollo, creándose una imagen ideal, una "belleza" que respondiera al reflejo de las aspiraciones de sus habitantes en ella. Y así es, esta va a ser la peculiaridad valenciana, con

trariamente a lo ocurrido en otras zonas de la península, nos encontramos con que, como ejemplifican los textos de Eiximenis, tan sólo un siglo después de la conquista ya se están dando un interés por renovar la ciudad, "renovar", es decir en definitiva "cristianizarla", "occidentalizarla".

El urbanismo y sus transformaciones nos van a reflejar la actitud que se tiene hacia lo musulmán, una población que junto a la judía pronto fue desplazada del centro de la ciudad, así como gravada con fuertes impuestos y discriminada de sus anteriores actividades comerciales e industriales a medida que éstas iban siendo asimiladas por los cristianos. Miguel Falomir apunta que en el S. XV el 90% de la población musulmana se encontraba en el brazo militar, fundamentalmente agrario, trabajando para nobles, quienes eran más permisivos con la religión, y para los cuales lo musulmanes resultaban ser una mano de obra más que barata.

De hecho, como apunta Falomir, nos encontramos con que contrariamente a lo dado en otras zonas de España, Valencia carece en gran medida de artesanía musulmana posterior a la conquista, y es que, nos indica este autor, ésta no desapareció, sino que pasó más rápidamente a manos cristianas, las cuales luego imposibilitaron mediante leyes la continuidad de su rama primigenia. La cerámica, la industria de los aljibes, así como las obras de carpintería, en las cuales, a pesar de su conocida maestría en dicho arte, nos dicen Bérchez y Zaragoza, se les impidió tanto a judíos como a musulmanes su participación. Esto se dio ya en 1424 mediante una ley que prohibía su enseñanza en este gremio, la cual, hay que decir, por supuesto no tendría por qué impedir que continuaran trabajando como esclavos a órdenes de maestros cristianos.

Este apunte lo podemos traducir de hecho a gran parte de las disciplinas artísticas pero hay que señalar aquí que tal no es el caso de la arquitectura de cantería, las obras hechas en piedra. La piedra, un material caro, costoso de transportar, respondía a unos modos y usos eminentemente cristianos en su aplicación a una arquitectura que Rubio Vela llamaba "emblemática". La obras que conocemos como "importantes" de la Baja Edad Media en nuestra ciudad: la Catedral, La Lonja, El Palacio de la Generalitat..., no son mudéjares, las aspiraciones de la ciudad se muestran a través de una arquitectura "cívica" que mira hacia un desarrollo de "ciudad europea", "de modernidad". Tal y como nos dice López Guzmán en su referencia a Valencia en su capítulo del S. XIII. el uso mayoritario de la piedra en construcciones góticas y de mano de obra especializada desbancarán cada vez más el uso del ladrillo y de la mano de obra morisca, vinculando aquellos rasgos de "mudejarismo" exclusivamente a la decoración y a las artes suntuarias de incluso esas mismas "obras emblemáticas", que en su interior sí parecían permitir el desarrollo de esa tradición hispanomusulmana.

Así pues, vemos que existe un problema ideológico, como señala Rubio Vela en su artículo, pero también lo será de competencias, competencias en lo que se refiere al sistema gremial. La prohibición, en este S. XV de vender productos musulmanes en mercados cristianos, como indica Falomir es claramente indicadora de que, ya no la arquitectura más representativa, que por supuesto estaba en manos cristianas, sino que ya serán los demás objetos artísticos que poco a poco estarán llegando a una situación de eliminación de competencias que estará en consonancia tanto con el desarrollo del siglo, como con una clara ideología encajonada hacia la determinante política de los Reyes Católicos.

Así pues. nos encontramos con que, contrariamente a otras zonas de España que fueron conquistadas antes, y por lo tanto con más años de convivencia entre culturas, u otras que tuvieron más reciente su ocupación a Época Moderna, Valencia vivió un periodo en el que lo islámico sobrevivió a través de su cristianización, es decir de su "traspaso" a manos cristianas. No desapareció, puede que la piedra suplantase al ladrillo en las obras más significativas pero unos usos que ya perte-

necían a la cultura medieval hispanomusulmana y ya no tanto a la islámica, no dejaron de estar presentes de un día para otro.

Pero ¿Dónde buscar esta herencia hispanomusulmana?. Así es, hay que buscarla, porque se encontrará sobre todo en lo decorativo. Aquella primera tradición románica que es traída por los primeros pobladores cristianos desde el ámbito leridano que ya incluía motivos decorativos de tradición hispanomusulmana, aprovechados tanto en iglesias como en palacios. También la carpintería de armar, técnica ya usada por los romanos, pero tradicionalmente vinculada con lo islámico que pasó tras la conquista de usarse en mezquitas a edificios civiles e iglesias de una tipología muy concreta, ya estudiada por Zaragoza. Por último, la herencia hispanomusulmana de los S. XV ~ XVI, apuntando de nuevo a cómo aquellos motivos decorativos hispanomusulmanes tan vinculados a la arquitectura, lacerías, mocárabes..., sobre todo en artesonados siguen estando de moda en palacios e iglesias, a pesar de que las modas harán que poco a poco sean suplantados por los nuevos italianizantes, que ahora con lo que hemos visto, no tan paradójicamente tendrán su producción centralizada en manos más cristianas que musulmanas.

Conociendo así pues una parte más de nuestra herencia, vemos que el legado que nos deja una cultura, que no es otra que el pasado de la nuestra, no reside únicamente en lo que esas obras materiales que hoy contemplamos en los museos nos puedan dejar, sino que estará presente en todo lo que ésta nos ha transmitido, unos usos de un material, un trazado urbano, o unas costumbres de las que nosotros somos también herederos.

BIBLIOGRAFÍA

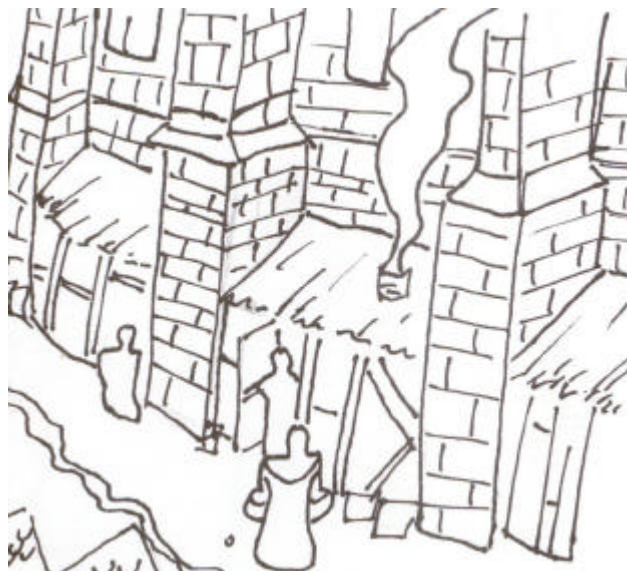
BERCHEZ, J. ZARAGOZA. A En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano. En VVAA. El mudéjar iberoamericano. Del Islam al nuevo mundo. Lunwerg editores. S. A. Barcelona 1995

FALOMIR FAUS, M. El proceso de "Cristianización urbana" de la ciudad de Valencia durante el siglo XV. En Archivo español de arte. Nº 254. Madrid. 1998

GRACIA, C. Arte Valenciano. Cátedra S. A. Cuadernos de Arte. Madrid. 1998

LÓPEZ GUZMÁN, R. Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanomusulmanas. Cátedra. S. A. Manuales de Arte. Madrid. 2000.

RUBIO VELA, A. La ciudad como imagen, ideología y estética en el urbanismo bajomedieval valenciano. En Historia urbana, 3. 1994.



Amb la col·laboració de:

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

**Delegació d'Estudiants
Centre d'Assessorament i
Dinamització dels Estudiants
CADE**

Patrimonio versus medios de comunicación

Enrique Ibáñez López
Licenciado en Geografía e Historia
Director de la revista

Enrique Ibáñez López,
socio fundador de ACO-
PAH. Licenciado en
Geografía e Historia

En la actualidad existe una proliferación de noticias en los medios de comunicación relacionadas con el patrimonio histórico-artístico, difundido por una enorme cantidad de Medios de Comunicación

Pero cabe preguntarse ¿Cómo enfocan estas empresas periodísticas el problema de la difusión, denuncia y formación del patrimonio para concienciar a una sociedad capitalista definida como una sociedad de masas y que se supone que demanda este tipo de noticias? En este artículo abordaremos el papel de todos los agentes que intervienen en la difusión del patrimonio a través de los medios de comunicación sociales; estudiaremos pues el papel de las empresas periodísticas, la función del periodista, la función del especialista, así como la función de la administración, para concluir que todos estos agentes que intervienen a menudo están enfrentados entre sí por intereses particulares y a veces enfrentados que hace que se cree un estado de confusión y de desinformación en la mal llamada "Cultura de la información y de la Globalización".

LA GRAN PROLIFERACIÓN DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL.

En la sociedad consumista que nos ha tocado vivir, existe una gran variedad de medios de comunicación que nos informa y entretiene de aquellos temas en los que estamos interesados y que demandamos a diario.

Si somos del tipo de personas que nos interesa la cuestión del patrimonio y queremos estar informados puntualmente, disponemos de una gran cantidad de medios de comunicación a nuestro alcance, pero hay que ser conscientes de que cada medio tiene su propia limitación y hay que elegir el medio apropiado:

· En la prensa escrita destaca los periódicos de carácter nacional, donde se tratan temas o acontecimientos importantes (exposiciones, grandes museos, etc.), es un tipo de publicación más exigente a la hora de tratar un tema relacionado con el patrimonio y mucho más selectiva.

· Por el contrario, la prensa local es más receptiva a lo que pasa día a día y es mucho más próxima. Como contrapunto es un tipo de prensa más sensacionalista, ya que se utiliza el patrimonio para enmascarar asuntos netamente políticos (un caso sintomático es el teatro romano de Sagunto que en nuestros días aún sigue coleando para desgracia de todos). Las noticias patrimoniales no tienen una sección fija (pueden encontrarse tanto en cultura como en política o incluso en sucesos) y suelen tratarse como elemento de relleno sobre todo en época estival.

· Existen en la actualidad numerosas revistas especializadas que tratan casi exclusivamente estos temas y que se suelen adquirir en kioscos y librerías (Bellas Artes, Arqueología, Restauración, Arquitectura...) caracterizadas por ser demandadas por un grupo reducido de población de clase media-alta y con cierta formación intelectual.

34 · Entre los medios audiovisuales la carencia que más se aprecia de temas relacionados con el patrimonio es sin ningún lugar a dudas la televisión. Salvo programas especiales y documentales (no se hacen demasiados porque resulta ser un formato caro) en donde se enfoca el patrimonio desde una postura "esteticis-

Como contrapunto es un tipo de prensa más sensacionalista, ya que se utiliza el patrimonio para enmascarar asuntos netamente políticos

Entre los medios audiovisuales la carencia que más se aprecia de temas relacionados con el patrimonio es sin ningún lugar a dudas la televisión. Salvo programas especiales y documentales (no se hacen demasiados porque resulta ser un formato caro) en donde se enfoca el patrimonio desde una postura "esteticista" y que refleja la cara amable y complaciente de la historia (seguramente alentado por el poder político), priman por desgracia los intereses económicos y las audiencias sobre la función social y de formación y concienciación que tienen los medios de comunicación.

ta" y que refleja la cara amable y complaciente de la historia (seguramente alentado por el poder político), priman por desgracia los intereses económicos y las audiencias sobre la función social y de formación y concienciación que tienen los

medios de comunicación.

Por último destacamos el medio radio, que en líneas generales sigue las mismas tendencias que impone los criterios televisivos. La radio tiene el inconveniente de tener unos oyentes más heterogéneos que la televisión y también se deben a los patrocinadores. Los contenidos patrimoniales se reducen pues a la noticia-patrimonio y a escasos programas culturales.

En primer lugar el papel habitual que le corresponde a estos medios es el informar de lo que resulta o no resulta noticia (noticia entendida como novedad): las agresiones al patrimonio derivadas de acciones de vandalismo o expolios arqueológicos, la degradación de los edificios y derrumbes como consecuencia del paso del tiempo, las restauraciones polémicas como resultado de atacar al rival político. Si realizásemos un seguimiento periodístico de todas las noticias que tratan el tema del patrimonio, veríamos cómo casi el noventa por ciento de las noticias que se publican tratan de esta forma el tema.

El objetivo que tienen que perseguir los medios de comunicación es ampliar el interés por el patrimonio histórico a la mayoría de la población y romper con el mito que la cultura pertenece a una elite privilegiada

¿FORMAR O SIMPLEMENTE INFORMAR? EL PAPEL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Es evidente que los medios de comunicación tienen como objetivo fundamental el informar de aquello que tenga que ver con el patrimonio histórico, pero aquí cabe hacerse una pregunta que ni yo mismo no tengo contestación ¿ese es el único papel de los medios de comunicación? O planteado de otro modo ¿Hasta dónde llega el papel de estos agentes en la difusión, denuncia, sensibilización e incluso de la formación?

En primer lugar el papel habitual que le corresponde a estos medios es el informar de lo que resulta o no resulta noticia (noticia entendida como novedad): las agresiones al patrimonio derivadas de acciones de vandalismo o expolios arqueológicos, la degradación de los edificios y derrumbes como consecuencia del paso del tiempo, las restauraciones polémicas como resultado de atacar al rival político. Si realizásemos un seguimiento periodístico de todas las noticias que tratan el tema del patrimonio, veríamos cómo casi el noventa por ciento de las noticias que se publican tratan de esta forma el tema.

El segundo gran objetivo de los medios de comunicación es (o debería ser) el crear estados de opinión para que sus clientes tomaran una conciencia activa para intervenir en los temas de los que se les informan. La sensibilización se realiza mediante el impacto de las imágenes consigue la toma de conciencia de los problemas reales del patrimonio con el objetivo de movilizar a la sociedad para conseguir un objetivo final; mostrar el patrimonio como beneficio social y no como fuente constante de problemas. Este patrimonio tiene que ser tan importante y urgente como la política y la educación. Mientras que se continúe con la noticia-polémica no se conseguirá este fin .

A pesar de lo expuesto anteriormente, los medios de comunicación sí que tienen que denunciar la destrucción y desaparición del patrimonio histórico y considerar que realmente está en peligro; en el medio rural con el abandono de usos y costumbres y con el descenso de la población y desaparición de numerosos centros de poblamiento y en la ciudad como consecuencia de la contaminación y la especulación económica del suelo urbanizable. No a la denuncia como polémica ni como manipulación política por parte de la Administración o el Estado.

El objetivo que tienen que perseguir los medios de comunicación es ampliar el interés por el patrimonio histórico a la mayoría de la población y romper con el mito que la cultura pertenece a una elite privilegiada o que la única responsabilidad de salvaguarda del patrimonio histórico pertenece a los poderes públicos.

Es función de estos medios el convertir los trabajos de investigación, excavación y restauración que se caracterizan por ser de ritmo lento (y por lo tanto no noticable por no ser inmediato) en una noticia periodística (ritmo rápido y por lo tanto noticable).

EL PAPEL DEL PERIODISTA COMO "DIFUSOR Y CONCIENCIADOR" DE MENTALIDADES.

Un periodista tiene que ser la correa de transmisión e interpretar la información que interesa al público y la información que quiere transmitir el especialista; por lo tanto debe valorar la oportunidad de dar una noticia y cómo transformarla para llegar a un público mayoritario.

Por otro lado, el periodista no tiene que abusar del escándalo ni de los titulares excesivamente llamativos o catastrofistas, pese a que entre los especialistas existen conflictos y polémica (prestigio profesional, afinidades políticas, concesiones

de rehabilitaciones y restauraciones...); pese a que entre la Administración y los especialistas también existan polémicas e incluso entre la Administración y la ciudadanía (partidos políticos, asociaciones de vecinos, colectivos cívicos, asociaciones culturales etc.).

Otro peligro que corre el periodista y que en la medida de lo posible tiene que evitar es la manipulación de la noticia. A menudo observamos que en el tratamiento de una noticia solamente se dan por válidas la versión de la Administración, ayuntamientos, gobiernos, etc. o por el contrario (aunque en menos ocasiones) la manipulación de los especialistas que también existen por motivos como el prestigio, la carrera profesional o la carrera política para realizar trabajos de restauración.

Me gustaría destacar algunas de las deficiencias que desde mi humilde punto de vista tiene la profesión periodística a la hora de tratar temas relacionados con el patrimonio, aunque sea de forma somera:

- 1.- En las Facultades de las Ciencias de la Información no hay un plan de estudio con una formación de patrimonio, ya que tradicionalmente se les ha preparado para trabajar en los medios de comunicación generalistas.
- 2.- Como consecuencia de lo anterior, el periodista no domina la materia que tiene que informar como no pasa por ejemplo con la información política o económica donde sí se da cierta especialización. En las escuelas se prima una formación general y se adopta una formación especializada, individual y voluntaria.
- 3.- Hace falta una formación profesional continuada por medio de cursos especializados o bien la introducción en los planes de estudios especializaciones en temas patrimoniales como Historia, Historia del Arte, Arquitectura, Derecho, etc. para conseguir una mejor salida profesional orientado por la especialización del periodista. Un periodista especializado no será un periodista "manipulado".

EL PAPEL DEL ESPECIALISTA EN PATRIMONIO (RESPECTO AL INFORMADOR).

La relación entre el especialista y el periodista en este país nunca ha sido lo suficientemente fluida y más bien ha sido tensa e incluso conflictiva; la opinión generalizada en los ambientes académicos es que los periodistas "se inventan" o "manipulan" las cosas que el especialista intenta transmitir, pero ¿qué circunstancias pueden explicar esta circunstancia desde mi punto de vista falsa? O planteado de otra forma ¿En qué falla la función del especialista en su relación con el periodista?.

Ya hemos visto en el apartado anterior los problemas que tiene la figura del periodista desde el punto de vista de la formación y preparación, pero bien es cierto que la figura del especialista que informa al informador tiene una serie de responsabilidades que en muchas ocasiones no cumple:

El especialista debe responsabilizarse en el proceso de información: evitando los malentendidos, siendo rigurosos e imparciales y siendo conscientes que el periodista tiene que adoptar sus conocimientos al público en general (discurso más asequible, evitando los tecnicismos y evitando los aspectos poco claros y complejos).

El especialista es el primero que debe estar preocupado en transmitir el respeto por el patrimonio histórico (porque tanto él, como el periodista pertenecen a la misma sociedad y que ambos son beneficiarios y usufructuarios del patrimonio histórico), teniendo en cuenta que no a todo el mundo le interesa el patrimonio histórico. Esta transmisión es preferible que se realice por escrito para remitirlo al periodista, para evitar las manipulaciones y las distorsiones. Un ejemplo de solución a este respecto es la creación de Gabinetes de Prensa propios que disponen ya casi todos los museos importantes.

En muchas ocasiones el especialista siente recelo y desconfianza, a veces resistencia a informar al periodista ya que en muchas ocasiones el discurso del especialista es complejo y con gran riqueza conceptual y rico en detalles y matices se traduce en la publicación de las noticias como "sensacionalista" o "escandaloso".

Por último destacar algo que he mencionado de pasada en el artículo: Existe una serie de conflictos entre especialistas (prestigio, posición social, carrera profesional, concesión de proyectos), intereses económicos y políticos entre especialistas y Administración y entre especialistas y sociedad civil

La relación entre el especialista y el periodista en este país nunca ha sido lo suficientemente fluida y más bien ha sido tensa e incluso conflictiva; la opinión generalizada en los ambientes académicos es que los periodistas "se inventan" o "manipulan" las cosas

(Asociaciones, colectivos, etc.).

A MODO DE CONCLUSIÓN: LAS DEFICIENCIAS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

El proceso de recuperación del patrimonio histórico es lento y laborioso (restauraciones, mantenimiento de edificios, excavaciones arqueológicas) y no resultan "noticiables". A ésta circunstancia se le une que en este país no hay políticas constantes de protección del patrimonio, como sí ocurre por ejemplo en los países anglosajones. Esta circunstancia se ha hecho palpable en la PROPAGANDA POLÍTICA de las últimas elecciones municipales y autonómicas del 2003.

Los medios de comunicación deben ir por delante de la sociedad, pero en realidad éstos sólo responden a lo que les pide la sociedad de consumo. Ignoran que cada día más gente se apunta a asociaciones culturales como la nuestra (A.CO.PA.H.) y sin embargo esta realidad no se refleja en los medios de comunicación. Pero sí se trata el patrimonio como una oferta más de "consumo", destinado al sector turístico más que entender el patrimonio como riqueza cultural.

El tratamiento de la noticia tratado como acontecimiento puntual no cala en la sociedad ni como elemento didáctico ni educativo (no olvidemos que tanto la escuela primaria y los medios de comunicación son los únicos agentes que pueden llegar a la generalidad de la población), no se manifiesta en un interés constante y formativo.

Otro problema importante que cabe resaltar es la poca importancia en general que se le concede a la cultura frente a la preponderancia de los temas políticos o económicos, resumiendo las pocas noticias que salen a elementos tan espúreos como: turismo rural ,(como elemento de consumo), grandes acontecimientos internacionales (como la destrucción del centro histórico de Bagdad o la destrucción de los Budas de Afganistán), grandes descubrimientos científicos (como el caso de Atapuerca), grandes exposiciones (Velázquez, etc.) o expolios arqueológicos, cosa que por cierto es más contraproducente que ejemplarizante porque se da a entender que es más fácil robar (por lo que se provoca un aumento de los robos) y se informa que existen redes internacionales de compra-venta de objetos arqueológicos y artísticos.

No me gustaría acabar este artículo sin destacar algo positivo en el trato que los medios de comunicación tienen con los temas referentes al patrimonio histórico; desde la transición democrática hasta nuestros días la mentalidad de la llamada sociedad civil ha cambiado mucho, y para bien. Hace unos años, los medios de comunicación empezaron a hacerse eco de los problemas medioambientales que amenazaban al planeta. Gracias a este constante "estado de opinión" se creó una concienciación cívica tal que se creó la idea que los poderes públicos y la Administración no son el único agente que interviene en la protección del medio ambiente. Desde la asociación que realizamos esta revista notamos a faltar tal grado de concienciación por el respeto, denuncia, revalorización y crítica por el patrimonio histórico, tanto de los medios de comunicación como de la sociedad en general. Seguiremos luchando por la consecución de este objetivo.

Desde la asociación que realizamos esta revista notamos a faltar tal grado de concienciación por el respeto, denuncia, revalorización y crítica por el patrimonio histórico, tanto de los medios de comunicación como de la sociedad en general. Seguiremos luchando por la consecución de este objetivo.

Guía de guías de Valencia.

Rafael Solaz Albert.

Nacido en el barrio del Carmen en 1950; pintor, ilustrador y escritor, Rafael Solaz es autor de numerosos artículos y de dos libros sobre Valencia, su ciudad natal

Un estudio sobre nuestra ciudad que recoge la relación bibliográfica de las guías de Valencia, añadida con noticias históricas, sucesos, personajes, anuncios, establecimientos y otras curiosidades, todo ello ordenado cronológicamente y tratado de forma clara y amena.

En general, cuanto más extenso es el conocimiento de la ciudad donde vivimos o simplemente visitamos, mayor es el grado de satisfacción, ya que nos permite recrearnos en los recuerdos de nuestra corta o larga estancia. Por publicaciones especializadas, de una forma universal, lo más fácil ha sido recurrir a guías que nos muestren la situación, el camino, comentario o dato de apoyo deseado. Valencia, sensible a esta necesidad, las tiene desde el siglo XVIII. Puede que la entrada del milenio y las nuevas tecnologías, estas pequeñas publicaciones se reducirán de forma progresiva, hasta el punto de su total desaparición pasando a formar parte del recuerdo histórico, incluso puede que resulte anecdótica y curiosa su utilización en tiempos pasados.

Con el fin de dar a conocer la existencia y pormenores de las guías en papel impreso, decidí completar la relación y realizar el presente trabajo bibliográfico. La primera guía de nuestra ciudad, data de 1741. La aparición de las guías estuvo motivada por el impulso comercial y generalización de los viajes que se experimentaba en este siglo XVIII, siendo las primeras muy escasas en la actualidad, ya que su tirada era corta, de trescientos a quinientos ejemplares. La Real Sociedad Económica de Amigos del País, se convirtió en su editora, durante muchos años, hasta que en 1825 apareció Valencia en la mano de autor anónimo, que aportaba datos novedosos y el primer callejero impreso en una guía. En el siglo XIX, continuaron las publicaciones, apareciendo ya el nombre de autores, los primeros anuncios publicitarios y también notables aportaciones históricas, con información más turística. Ya en el siglo XX, con la proliferación de publicaciones motivadas por los progresos técnicos en las artes gráficas, las transformaciones que sufría la ciudad y el desarrollo del ferrocarril, hicieron que se publicaran gran número de guías, tan sólo interrumpidas en 1938 por motivos de la Guerra Civil. Aparecen casas editoras como, Ortiz Bau, Gaisa, Pamias, Bayarri y otras recogidas en la obra.

A través de las guías, se observan los continuos cambios y transformación de la ciudad, desaparecen viejas y pequeñas calles, edificios emblemáticos, cuyo derribo se hubiera podido evitar, (así se denuncia en el libro) y lo más característico es, la visión de la Valencia comercial a través de los anuncios, que desde la mitad del siglo XIX irrumpen en estas publicaciones. El estudio de estos mensajes publicitarios, los títulos de viejas tiendas, su ubicación, comerciantes laboriosos, y otras particularidades, son el motivo de la segunda parte del libro, seleccionadas por su curiosidad, su antigüedad o su actividad, hasta llegar a la formación de una historia popular de la ciudad, vista a través de las guías. Por su ordenación cronológica, a modo de dietario, van apareciendo noticias curiosas, costumbres, fiestas, datos históricos, que se recogen al final del libro en un índice, con más de 6,500 puntos de referencias.

En general, cuanto más extenso es el conocimiento de la ciudad donde vivimos o simplemente visitamos, mayor es el grado de satisfacción, ya que nos permite recrearnos en los recuerdos de nuestra corta o larga estancia.

En definitiva, este trabajo representa un catálogo bibliográfico de las guías, añadido de un compendio de la historia más viva, popular y nostálgica de nuestra ciudad, el sentido homenaje a sus gentes y a todos aquellos aspectos que hicieron

posible los acontecimientos que formaron parte de ella, formando un texto que nos ayude a conocer o recordar las partes más entrañables de Valencia: sin necesidad de preguntar. Este estudio sobre las guías se convierte en el primero realizado en cualquier ciudad española y constituye una fuente de información para los estudiosos y curiosos que quieran saber pormenores sobre Valencia. El libro, ha sido editado por el Área de Publicaciones del Ayuntamiento de Valencia, en tamaño folio, consta de 651 páginas, en las que se incluyen más de cuatrocientas ilustraciones a color, no sólo las portadas de las guías, sino antiguas fotografías que nos hacen ver el desarrollo histórico de la ciudad.

La apariencia del honor: el castillo-palacio de Alacuás

Manuel Lomas Cortés

En los postreros días de diciembre del pasado año podía leerse, entre las columnas de algún periódico, un curioso anuncio que no podía por menos que llamar la atención hasta del ojeador más distraído. A todo color y a tamaño poco discreto, el Ayuntamiento de Alacuás requería públicamente al propietario del Castillo-Palacio que se erige en su localidad, a personarse en la puerta del mismo a las doce del mediodía del primer día de 2003, para formalizar el traspaso definitivo de la propiedad a la Municipalidad. De esta forma, se ganaba de nuevo para beneficio público, tras algunos intentos de colaboración para el uso compartido del recinto siempre mal entendidos por parte de los propietarios, el que tal vez sea el edificio más representativo del municipio y, sin duda, uno de los ejemplos de construcción civil conservados más sobresalientes de la Edad Moderna, no solo de L'Horta sino de todo el territorio valenciano.

Aunque todavía bastante restringida debido a las intervenciones mínimas que se están realizando para su acondicionamiento, la visita al edificio es realmente sugestiva a los ojos del historiador pues, a falta de las transformaciones que terminarán por imponerse, el recinto es testimonio perfecto, sin adulterar, de sí mismo y de su historia pasada, presente, e incluso me atrevería a decir, por llegar. Tal vez gracias a que la propiedad perteneció a privados sin mucho interés en realizar inversiones en el mismo al no constituir una residencia principal, el edificio conserva gran parte de su ordenación espacial primigenia y todavía resultan visibles los usos que se dieron a algunos de sus espacios.

En cualquier caso, el deterioro del recinto se estaba acentuando en los últimos tiempos. Una desgraciada intervención destinada a convertirlo en una especie de centro de ocio para bodas, bautizos y celebraciones varias, cuyas trasgresiones son visibles en su planta baja y semisótanos, ha desfigurado algunas dependencias, lo cual demuestra la incapacidad jurídica de la Administración para proteger edificios que como el que abordamos, son Monumento Histórico Nacional con no pocos años de antigüedad. En este caso, el Castillo-palacio de Alacuás tiene este régimen desde 1918, cuando le fue concedido para evitar su demolición. Julio Giménez, el entonces propietario, había decidido desmontar el castillo para vender sus materiales y, sólo las reiteradas denuncias consiguieron salvarlo, aunque no todo, ya que el torreón sureste ya había sido derruido.

Fue entonces como ahora, cuando el Castillo-palacio gozó de cierta popularidad y, desde el Centro de Cultura Valenciana, se promovieron estudios y catalogaciones, aunque desde postulados más "románticos" que científicos que, dieron a luz, la única publicación más o menos extensa que se tiene del monumento, la descripción de J.M. Manuel Cortina Pérez titulada *El Palacio Señorial de Alacuás*, publicada por el Centro de Cultura Valenciana en 1922. En cualquier caso, esta primera aproximación no ha sido continuada con posterioridad, lo que hace encontrar poco más que algunas noticias aisladas sobre alguno de sus elementos en publicaciones generales.

Exteriormente, el Castillo-palacio tiene una escala realmente monumental. Sobre un solar de 1513 m², se levanta mole de sillar y ladrillo de cuatro plantas, flanqueado por tres torreones de veinticinco metros de altura. Hasta una altura de dos metros, todo el edificio está rodeado de un potente zócalo de sillar que enmarca un adusto acceso principal, el cual conduce al vestíbulo donde tiene su lugar la escalera de acceso a las dependencias superiores y donde también podemos observar una inscripción romana, ejemplo más claro de las patentes reutilizaciones que muestra la edificación. Este vestíbulo, da paso al enorme patio porticado, de 12 m² aproximadamente, compuesto de pilares octogonales y arcos carpaneles, a razón de tres por lado. Es precisamente en esta planta donde se evidencian las últimas trasgresiones a las que nos hemos referido, al haberse habilitado

Manuel Lomas Cortés es Becario del departamento de Historia Moderna de la Universitat de Valencia

Aunque todavía bastante restringida debido a las intervenciones mínimas que se están realizando para su acondicionamiento, la visita al edificio es realmente sugestiva a los ojos del historiador



Plano de la Planta 1



Plano de la planta 2



Plano de la Planta 3

diferentes aseos y una cocina para atender a los comensales de los banquetes que se venían realizando. Paralizados en fase de transformación, han quedado algunos espacios totalmente arrasados, mostrándose totalmente desolados y llenos de escombros. Pese a todo, quedan algunos semisótanos donde pueden intuirse todavía las antiguas bodegas y almacenes.

Accediendo por la escalera principal, encontramos salas que se han visto perjudicadas por intervenciones que podríamos denominar "historicistas", destinadas a darle un ambiente más importante, más señorial. Desde ellos se accede definitivamente a una galería que se sitúa encima del porticado inferior del patio, al que abre tres vanos por lado, de pequeños arcos ojivales y columnillas octogonales, que tienen su eje sobre el arco central del porticado. Tal vez en esta galería sea donde encontramos la trasgresión más dolorosa. Andando hoy sobre ella sólo pisamos cemento pero, hasta principios de los ochenta, se podía deambular por un espectacular pavimento cerámico del siglo XVI del que hoy quedan fotografías y poco más.

...se puede admirar todavía el pavimento cerámico original, aunque en algunas zonas parece haber sido recolocado con poco acierto.

Llegamos así a los accesos que dan paso a las impresionantes dependencias principales, todas ellas cubiertas de impresionantes artonados de madera, de los que sólo se echa de menos el que cubría la sala del torreón sureste, seguramente desmontado antes de la demolición de dicho torreón. En todas ellas se puede admirar todavía el pavimento cerámico original, aunque en algunas zonas parece haber sido recolocado con poco acierto. Por último, en la planta superior pueden observarse el vestigio de posibles desvanes desmontados o tal vez nunca finalizados que debieran configurar la cuarta planta y de los que se observan los arranques. Fuera de especulaciones, destacan aquí unas pinturas esquemáticas representando galerías entre otros motivos.

En cualquier caso, no queremos caer aquí en estériles descripciones, mejor será, sin duda, que cada uno descubra el castillo por sí mismo y adquiera cualesquiera impresiones se le resuelvan. Lo que nos interesa en este punto es dar al edificio su significado o, por lo menos, acercarnos a él en la medida de nuestras posibilidades y, la búsqueda de este significado, nos lleva directamente a detenernos sobre los promotores de su construcción, a saber, los señores de Alacuás.

Procedente de Córdoba, la familia Aguilar se estableció en Valencia en el XIV, entrando tempranamente en las clientelas de los señores de Chiva. Esta decisión sin duda fue acertada y permitió el ascenso del linaje, parejo a la preeminencia de su bando nobiliar.

La titularidad del señorío de Alacuás sufrió algunos cambios durante la Edad Media pero, ya en el siglo XV, lo encontramos asociado a la familia de los Aguilar, cuya importancia en la vida política del Reino fue creciente a partir de finales del siglo XV y principios del XVI. Procedente de Córdoba, la familia Aguilar se estableció en Valencia en el XIV, entrando tempranamente en las clientelas de los señores de Chiva. Esta decisión sin duda fue acertada y permitió el ascenso del linaje, parejo a la preeminencia de su bando nobiliar. Pese a todo, fue con el apoyo que la familia hiciera a los Trastámara tras la muerte sin sucesión de Martín el Humano, con lo que el linaje aumentaría su importancia. De esta forma, los Aguilar comienzan a aparecer frecuentemente en la documentación valenciana, asociados principalmente con el oficio de abogado de la ciudad de Valencia, llegando un Jaime García d'Aguilar a ser Vicecanciller del Consejo de Aragón bajo el reinado de Joan II. También los encontramos sirviendo ocasionalmente al rey, como en la visita de Fernando II y Germana de Foix a Valencia en 1507, cuando D. Jaime de Aguilar aparece como Mantenedor de la Tela de Justas de Su Majestad. A la altura de este año, la familia Aguilar ya había adquirido el señorío de Alacuás, vendido por los Vilaragut para pagar ciertas deudas.

Seguramente es con este Jaime de Aguilar con quien el linaje alcanza su máximo esplendor. De este personaje se sabe que era uno de los nobles más acaudalados del Reino y que, por esas fechas, dejaba sentir su enorme influencia al frente, junto con Fray Pere Cirugedo, Prior del Temple, de la Diputació del General. Esta influencia le hacía no sólo tener capacidad para sortear los requerimientos del gobernador de la demarcación de Valencia sino, incluso, eludir también las mismísimas pretensiones reales siendo, por ejemplo, un claro opositor del proyecto para la defensa del Reino promovido por Carlos I en 1519. Tan sólo dos años

después, en plena Germanía, Jaume Aguilar se distinguiría por ser uno de los más aférrimos defensores de la causa real y no sólo eso, sino uno de los principales contribuyentes, junto con Centelles y Borja, en la creación del ejército virreinal de Junio-Julio, aportando unas veinticinco mil trescientas libras entre los tres. Incluso llegando más allá, podemos decir que fue la principal baza en los préstamos a la Corona y el principal recurso monetario llegada la necesidad de pagos inmediatos a las tropas, siempre en estos momentos, llegando a desembolsar al contado la suma de tres mil ducados, en un solo pago, al reclutador Ausias Crespí. En total y en ese año de 1521, Jaume d'Aguilar había contribuido con el 46% del total de los ingresos para la formación del ejército virreinal. La colaboración continuaría desarrollado el conflicto, siendo por ejemplo un terrible represor en la Vall d'Albaida, donde tenía encargada la recaudación de impuestos para el ejército. Sólo tres años después de la Guerra, en 1526, Jaume d'Aguilar era nombrado capitán, junto con Pertusa, del cuerpo de caballería integrado en las fuerzas encargadas de la reducción de los rebeldes moriscos de la Sierra de Espadán, tras la legalización de los bautismos forzosos realizados durante la Germanía.

Tradicionalmente se viene señalando la adhesión de las gentes de Alacuás a la causa de su señor en la Germanía, sobretodo los moriscos, hecho por otro lado fácilmente comprensible, y que como premio a esta participación, vino dada la elevación a la categoría de Villa. Por otro lado, encontramos una contradicción, dado el pago de composiciones decretado por Carlos V tras la guerra, en el que Alacuás, junto con Meliana, Foios, Vinalesa, Moncada, Rocafort, Godella, Masarrojos, Manises, Aldaia, Torrent, Albal y Catarroja, tuvo que hacer frente al pago de dieciséis mil trecientas noventa y cinco libras a la Corona. Derivado de este hecho, podríamos señalar la declaración de Villa no en sintonía con el premio a los alacuaseros, sino con el premio a su señor, tan destacado en las subvenciones al rey, como forma de elevar la categoría de sus dominios y, con ellos, a su propietario.

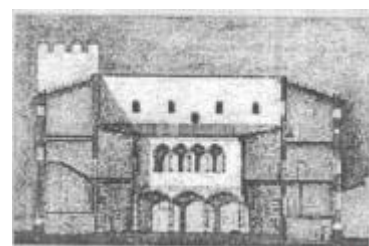
No piense el lector en este punto que hemos abandonado, ni mucho menos, el objeto de nuestro artículo para andarnos por las ramas. Si hablásemos de otros palacios significativos como el que se encuentra en Gandía o el que se encontraba en Oliva, hoy en Copenhague, no creeríamos necesario hablar de Borjas o Centelles, por todos de sobra conocidos. Queremos señalar así que la familia Aguilar, que no se perpetuó en los cargos públicos y que ni siquiera tenía una presencia recurrente en la Ceda real, si no más bien esporádica, como ejemplifica la designación de Andreu d'Aguilar como Justicia Criminal en 1543, puede tener una importancia capital en la vida pública del Reino y poseer un poderío político y económico paragonable, e incluso superior, a la de familias por ejemplo, perpetuadas en la citada Ceda Real.

Jaume d'Aguilar moría en 1543. El Castillo-palacio de Alacuás, tal y como hoy lo conocemos, comenzó a edificarse en 1582. Ni siquiera lo comenzó a edificar la misma familia, sino los únicos descendientes directos de la misma, los Pardo de la Casta. Muerto Jaume d'Aguilar, ninguno de sus tres hijos varones conseguía perpetuar la descendencia, por lo que todos sus bienes pasaban a Pedro Pardo de la Casta, casado con una hija de Jaume d'Aguilar. La importancia de los Pardo de la Casta dentro el Reino de Valencia era discreta pero no inexistente, aunque debemos pensar que la herencia de la familia Aguilar fue la que les terminó de impulsar. Hasta entonces, sólo encontramos un Pardo de la Casta relevante, delegado, junto con otros diecinueve señores, por el Brazo Militar de las Cortes, en el inicio de la Germanía, con el fin de negociar con el Rey. En cambio, tras percibir la enorme herencia de los Aguilar, Pedro de la Casta es nombrado lugarteniente de tesorero general de las tropas enviadas a una nueva revuelta morisca. Sería su hijo quien comenzara la edificación del castillo o, mejor dicho, la profunda remodelación del ya existente en época de Jaume d'Aguilar.

En efecto, en el testamento de Jaume d'Aguilar se describe ya el castillo de Alacuás, aunque la descripción que este mismo testamento hace del edificio, hace pensar en una importancia relativa de la edificación. No debemos olvidar que los Aguilar poseían otro palacio en Valencia, que estaría situado en las cercanías de la Iglesia de San Martín. Esta era su residencia principal, por lo que parece



Ejemplo de pavimento cerámico procedente del Castillo-Palacio



Sección longitudinal del Castillo-palacio de Alacuás

evidente que, metido en tantos gastos y préstamos, Jaume d'Aguilar renunciara a la remodelación de su villa de Alacuás, de la que anualmente recibía mil quinientos ducados de renta, siendo esta la principal, pero ni mucho menos la única. Pese a todo, encontramos el escudo heráldico de los Aguilar en numerosas piezas del pavimento cerámico del palacio, lo que demuestra no sólo la reutilización de materiales, sino la clara inversión de los Aguilar en la reforma de su casa de Alacuás de la que, la profunda remodelación de 1582, puede ser perfectamente la continuación de un proyecto largamente acariciado pero falto de fondos debido a los frenéticos gastos antes referidos, que tal vez no fueran otra cosa sino una clara apuesta, destinada a acrecentar el honor y prestancia de la familia dentro de las altas jerarquías del Reino. El Castillo-palacio de Alacuás sería entonces el gran símbolo, la consecución de un programa político iniciado por Jaume d'Aguilar y continuado por sus sucesores, independientemente del cambio de nombre, pues encontramos a una familia, los Pardo de la Casta, con señorío y castillo en Aragón, principal bien de su linaje, volcados, por el contrario, en una herencia adquirida por una serie de golpes de fortuna, de la que muy bien podrían haber explotado sin más sus recursos, en beneficio de sus posesiones primigenias, las que en definitiva dan honor a su linaje, las aragonesas. En cambio, esta familia, centra gran parte de estos recursos en la construcción de un Castillo-palacio y no sólo eso, sino que aplica el escudo de los Aguilar ya existente en vez de retirarlo, lo cual demuestra la clara identificación que quieren ofrecer como continuadores de éstos. A partir de este momento, será Alacuás la principal propiedad de los Pardo de la Casta y, cuando posteriormente, Don Luis Pardo de Casta sea elevado a la categoría de Conde por sus servicios a Felipe II, lo será por el nuevo Condado de Alacuás y no por otra propiedad. En 1621 serían elevados Marqueses.

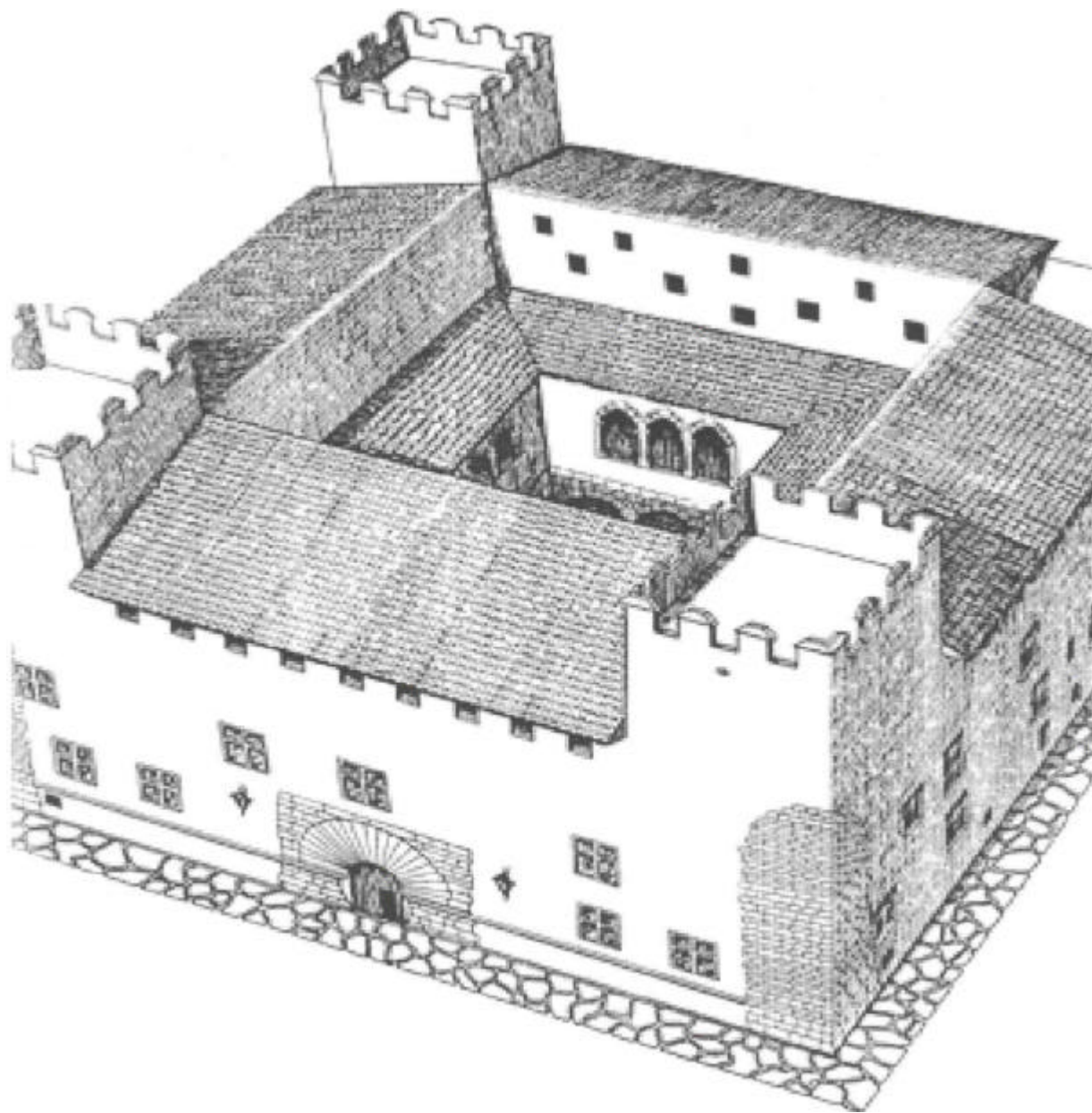
El Castillo-palacio de Alacuás es sin duda el gran símbolo externo del ideario trazado por, vamos a denominarlo así, este único linaje. Pero, en cualquier caso, no debemos quedar parados en esta primera clasificación. La simbología que este recinto debía dar al linaje no acaba, ni mucho menos, con la propia construcción aleatoria de un edificio, según la moda imperante, sin mayores pretensiones que las de mostrar la riqueza de la familia.

La enorme mole del edificio no estaba situada en el centro de núcleo habitado, sino que se situaba en la entrada del principal acceso a la villa desde el exterior. Su emplazamiento, en un terreno ligeramente elevado, contribuía a provocar un respeto que, sin duda, debía acrecentarse ante la contemplación los imponentes torreones.

La enorme mole del edificio no estaba situada en el centro de núcleo habitado, sino que se situaba en la entrada del principal acceso a la villa desde el exterior. Su emplazamiento, en un terreno ligeramente elevado, contribuía a provocar un respeto que, sin duda, debía acrecentarse ante la contemplación los imponentes torreones. Estos torreones estaban almenados y, desde el que es accesible en la actualidad se tiene una visión perfecta de la región a la vez que, visualmente, comunica perfectamente con otras construcciones defensivas del entorno, como la enorme torre que se alza en Paterna. Todo esto nos evoca la necesidad defensiva ante los ataques piráticos de la costa, en los que a veces se producían incursiones al inmediato interior, por lo que se hacía necesaria la comunicación visual entre poblaciones cercanas para dar aviso de los posibles peligros. El propio Jaume d'Aguilar se mostró, tras la Germanía, muy interesado en la defensa litoral, por lo que todas las piezas parecen coincidir. Pero toda esta teoría se esfuma al saber que en origen, no había acceso a las almenas de los torreones, al tener éstos una cubierta a dos aguas, por lo que nunca tuvieron una finalidad defensiva. Entramos de nuevo en el campo de la simbología. El principal símbolo externo y material del poder de un gran señor feudal de importancia es, como sabemos, aunque simplificándolo mucho, su castillo. El castillo había sido hasta entonces símbolo de poder y de presión, definidor de la situación de su propietario, no sólo para con el Reino, sino también para con el Rey, un aviso para que fuera tenido en cuenta. Esta idea estaba muy presente en la época, tanto, que los nobles castellanos se revelaron contra la prohibitiva ley de fortificación de palacios promulgada por Carlos V para Castilla. La fortificación de palacios urbanos con verdadera necesidad defensiva sería algo incomprensible a estas alturas, al igual que la oposición de elementos cada vez más influenciados por la vida de la Corte, sino fuera por que se estuviera atentando contra uno de los principios definidores de su poder de cara a la galería. Esta misma idea es la que creemos que impera en la construcción del Castillo-palacio en Alacuás, artificio que debía

mostrar al mundo la necesaria categoría y respeto que tenía que darse a sus moradores, apariencia última del honor y el poder, cumbre de la pirámide feudal, pura simulación. Así es como choca tan tremenda sobriedad y contundencia en su entrada principal para luego dar paso a la ostentación, donde la ordenación abandona cualquier necesidad defensiva para no mostrar más que esplendor.

Es por tanto el Castillo-Palacio de Alacuás no sólo una de las escasas edificaciones de su naturaleza que conservamos, sino el ejemplo de toda una forma de pensar, actuar y mostrarse, de un grupo social a lo largo de no pocos siglos. En la actualidad, cuando todavía no se han decidido proyectos claros de actuación sobre el conjunto, debe primar la moderación. Desde aquí esperamos que acondicionamiento no sea confundido con trasgresión, ni la proclama de modernidad con la de respeto. Cualquier finalidad que quiera darse, esperamos que se adapte al Castillo-palacio y no éste a la finalidad, como viene ocurriendo en innumerables ocasiones en los últimos tiempos, vergüenza de nosotros mismos.



Perspectiva isométrica del Castillo-palacio de Alacuás



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

**MUSEO NACIONAL
DE CERÁMICA
Y ARTES SuntuARIAS
GONZÁLEZ MARTÍ**



MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

HORARIOS DE APERTURA DEL MUSEO

- Lunes: cerrado todo el día.
- Martes a sábado: abierto de 10 a 14 horas y de 16 a 20 horas.
- Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

(Cerrado los siguientes días: 1 de Enero; 1 de Mayo; 24, 25 y 31 de Diciembre, y las dos fiestas locales)

Teléfono 96-351.63.92
E-Mail: ceramica@museo.mec.es
WEB: www.mcu.es/museos/ceramica

Xocoatl: la bebida de los dioses.

Museu de la xocolata de Barcelona

Dice la leyenda que en el paraíso tolteca crecían gigantescas mazorcas de maíz, brotaba el algodón ya teñido del color deseado y había muchas maravillas, entre las que destacaba el árbol del cacao por su trágico origen. Quetzalcoatl, el dios blanco y barbado que enseñó a los hombres los principios de la agricultura, la astronomía, la medicina y las artes tuvo que ausentarse y confió a su mujer los tesoros de la ciudad. Sus enemigos, al saberlo, intentaron aprovechar la ocasión para robarlos, pero la mujer de Quetzalcoatl murió sin desvelar su ubicación. Su sangre fertilizó la tierra de la que brotó el árbol del cacao, recordando el sabor de su fruto, amargo como el sufrimiento de la princesa, la fortaleza de su virtud y ligeramente rojizo como su sangre.

Después, fue el propio Quetzalcoatl quien les enseñó el arte de preparar una bebida con la semilla del cacao tostada, molida y mezclada con agua de flores.

Dejando de lado mitos y leyendas, lo cierto es que el chocolate ha sido protagonista de un largo viaje desde que Hernán Cortés descubriera "esa bebida extraña, amarga y picante". Monjas, cortesanas, reyes han tejido la historia de este producto fascinante y mágico.

El árbol del cacao se desarrolla en microclimas calurosos, húmedos y crece junto a otras especies de mayor altura como los plataneros. Puede alcanzar hasta los diez metros de altura, aunque para facilitar su recolección en las plantaciones se estabiliza entre los 4 y los 6 metros de altura. Con este mismo nombre se conocen tres grandes tipos de cacao diferentes: Criollo, cacao original que se cultivaba en México cuando lo descubrieron los españoles, es el más fino y aromático, el Forastero, cuya variedad es la más extendida. Se cultiva tanto en América como en África y Asia y se caracteriza por su sabor amargo. Finalmente encontramos el Trinitario, originario de la Isla de Trinidad. Se trata de una combinación de los dos anteriores.

El cacao se encuentra en el interior de los frutos de este árbol, que a partir del tercer año, aproximadamente, empieza a producir una especie de mazorcas que contienen los granos de cacao. La recolección y tratamiento de estas mazorcas, conocido como "beneficiado del cacao" es un proceso delicado que requiere de una gran dedicación. Las mazorcas se cortan delicadamente del árbol a mano. Se abren y se extraen las semillas "habas de cacao", envueltas en una pulpa agridulce y blanquecina para proceder a su fermentación. Este proceso tiene como objetivo la eliminación de la pulpa y reducir el efecto amargo. La fermentación se ha realizado tradicionalmente disponiendo los granos y la pulpa entre hojas de plátano y dejando que el calor y el aire sigan su actuación natural durante cinco o seis días. Sin embargo, en las grandes plantaciones se ha impuesto un proceso más mecanizado, mediante tanques en los que se introducen la pulpa y los granos y cada día se trasvasan de un recipiente a otro hasta completar la fermentación.

Finalmente, en la misma plantación se procede al secado de los granos. Las habas se extienden sobre grandes superficies en una capa de poca profundidad y se dejan secar al sol durante una o dos semanas, removiéndolos periódicamente para asegurar un proceso uniforme y evitar que aparezcan mohos. Este proceso ha dado lugar a distintas tradiciones en las culturas productoras de cacao en forma de "danzas" que se desarrollan arrastrando los pies por todo el sendero para agitar los granos mientras se entonan cánticos.

A través de este artículo, el Museu de la Xocolata, nacido a iniciativa del Gremi Provincial de Pastisseria de Barcelona nos aproxima al conocimiento de un dulce que forma parte arraigada de nuestra cultura gastronómica.

Finalmente, en la misma plantación se procede al secado de los granos. Las habas se extienden sobre grandes superficies en una capa de poca profundidad y se dejan secar al sol durante una o dos semanas, removiéndolos periódicamente para asegurar un proceso uniforme y evitar que aparezcan mohos. Este proceso ha dado lugar a distintas tradiciones en las culturas productoras de cacao en forma de "danzas" que se desarrollan arrastrando los pies por todo el sendero para agitar los granos mientras se entonan cánticos.

Se tiene constancia histórica de que el primer encuentro de los europeos con el chocolate se produce en el cuarto viaje de Colón en 1502, pero el verdadero descubrimiento del producto no se produce hasta 1519, cuando Hernán Cortés desembarca en México.

De todas formas, la necesidad actual de producción ha incorporado un nuevo sistema de secado artificial que resulta más rápido y eficaz. A partir de ese momento, el cacao se almacena, se clasifica por tamaños y calidades y se envasa en sacos de yute para empezar su camino hacia las industrias chocolateras.

Se tiene constancia histórica de que el primer encuentro de los europeos con el chocolate se produce en el cuarto viaje de Colón en 1502, pero el verdadero descubrimiento del producto no se produce hasta 1519, cuando Hernán Cortés desembarca en México.

Las propiedades afrodisíacas que los aztecas atribuían al xocoatl, no pasó desapercibido para los españoles, debido especialmente a sus cualidades energéticas. La llegada del chocolate a Europa se debe a algunos de los religiosos que acompañaron las expediciones de los conquistadores. El producto fue ganando adeptos entre los monarcas y nobles de Europa y no será hasta el siglo XVII en que aquél brebaje extraño alcanza su edad de oro y popularidad en España.

El gran incremento en la demanda de chocolate en toda Europa tenía que llevar lógicamente a la mecanización del proceso de elaboración. Según muchos cronistas, la primera máquina dedicada a la producción de chocolate la desarrolló en Barcelona un tal Fernández en el 1777, pero no será hasta finales del siglo XIX y gracias a la Revolución Industrial cuando el producto alcanza su democratización y su difusión y expansión entre la población.

Chocolate y pastelería: una mágica relación

Al margen de la gran popularidad que conoció el chocolate gracias a los avances tecnológicos que se derivaron de la Revolución Industrial, el producto se empezó a asociar rápidamente entre el sector de la pastelería. El primer paso fueron los bombones, pequeñas piezas de chocolate rellenas de frutos secos y de productos y cremas cada vez más sofisticados. La siguiente etapa fue su inclusión como relleno en pasteles y especialidades hasta alcanzar su cénit con la llamada "pastelería artística", donde las figuras de chocolate o monas fueron, sin duda, su exponente más representativo.

El origen de las monas, roscos de masa de pan en los que se fijaban huevos duros y se decoraban con plumas coloreadas, se sitúa en la festividad cristiana de Pascua, fiesta que se celebra en muchos países de todo el mundo, con el denominador común del huevo como símbolo de vida.

Durante el siglo XIX empiezan a prepararse pasteles a base de bizcocho con los más diversos acabados. La habilidad profesional de los pasteleros artesanos les llevaba a formar dibujos y adornos que adquirían las más variadas formas. Será a partir de los años 30 cuando empiezan a aparecer en las pastelerías algunas figuras de chocolate para Pascua. No será, sin embargo, hasta después de la guerra civil española, cuando el chocolate empieza a cobrar protagonismo en la oferta de Monas de Pascua. Primero se trataba de los tradicionales huevos a los que se añadían pequeñas piezas para que simulasen una casa u otros motivos, pero a partir de las técnicas creadas y desarrolladas por el gran pastelero Lluís Santapau se inició la popularización de la figura de chocolate. Podemos considerar a Santapau el maestro que transformó una materia prima, existente en todos los obradores, en un material noble que convertirá a los pasteleros en pequeños artistas. Después le seguirá el maestro Jaume Sàbat, utilizando grandes dosis de creatividad e imaginación (es el primer profesional en utilizar una pistola para pintar las figuras de chocolate).

Contemporáneo a Sàbat, Joan Giner fue símbolo de la perfección. Sus creaciones eran sumamente pulidas con gran cantidad de detalles y extremadamente realistas.

Contemporáneo a Sàbat, Joan Giner fue símbolo de la perfección. Sus creaciones eran sumamente pulidas con gran cantidad de detalles y extremadamente realistas.

Pocos años más tarde aparecerá Antoni Escribà, al que podemos atribuir todos los conocimientos y virtudes de sus predecesores. Su juventud le aporta la inquietud de descubrir todo lo relativo a este producto y acaba convirtiéndose en el profesional con más conocimientos

técnicos del chocolate de su tiempo. Otra cualidad del maestro Escribà es que consiguió que sus piezas de chocolate, sin dejar de ser muy atractivas, fueran comerciales.

A partir de ese momento fueron muchos los discípulos que surgieron de los obradores de estos maestros, convirtiendo Barcelona y Catalunya en la cuna del chocolate artístico, tanto en cantidad como en calidad.

Técnica y evolución del chocolate

La constante evolución técnica de la industria fabricante de chocolate nos ha aportado como resultado de los últimos veinte años un producto final mucho más óptimo. La maquinaria cada vez más perfeccionada nos ha permitido un refinado y conchado cada vez mejores, dando como resultado unos chocolates de gran calidad. A principios de siglo sólo existía el chocolate negro, después apareció el de leche y finalmente el blanco.

Los ingredientes básicos del chocolate son: el cacao, la manteca de cacao y el azúcar. Para el chocolate de leche son los mismos pero añadiendo leche en polvo. El chocolate blanco se compone igualmente de azúcar, manteca de cacao y leche en polvo, quedando excluido el propio cacao.

El chocolate es un producto poco perecedero, al no tener prácticamente humedad, su conservación es larga. Sólo los cambios de temperatura, la temperatura alta (superior a 22° C) y la existencia de humedad en el local de estocaje lo estropean.

Aún así es una materia prima fácil de trabajar. Su estructura molecular formada por diferentes cristales precisa de un orden inalterable. Cuando fundimos el chocolate para realizar cualquier pieza o elaboración hay que tener en cuenta los siguientes parámetros: en primer lugar fundirlo a una temperatura entre 50 y 55° C como mínimo durante doce horas para realizar así una total descristalización.. Después vamos a enfriarlo rápidamente y en movimiento continuo hasta los 28° C. Normalmente esta operación se realiza echando el chocolate encima del mármol y removiendo la parte que está en contacto con él. Con esta operación estamos creando nuevos cristales para que el chocolate pueda solidificar de nuevo. A continuación hay que recalentarlo hasta 30-31° C para estabilizar la cristalización y disponer así de un cierto tiempo para utilizarlo. Si se enfría más se bloquea transformándose en sólido y por el contrario si se calienta más destruimos los cristales necesarios para que solidifique correctamente, con cierta dureza y aspecto brillante. A este proceso se le llama atemperado.

Cuando el profesional pastelero quiere realizar una pieza de chocolate tiene que tener en cuenta estos factores: conocer la técnica del chocolate, disponer de un espacio para trabajar entre 19-22° C, bajo en humedad y con total ausencia de polvo.

De otro lado el pastelero debe dibujar la pieza a realizar y confeccionar los patrones o moldes para las diferentes partes. Una vez cortados y secos deberán pegarse para montar la estructura de la pieza. Finalmente se deberá pulir, decorar y pintar.

Los ingredientes básicos del chocolate son: el cacao, la manteca de cacao y el azúcar. Para el chocolate de leche son los mismos pero añadiendo leche en polvo. El chocolate blanco se compone igualmente de azúcar, manteca de cacao y leche en polvo, quedando excluido el propio cacao.

El Perelló
DÉNIA

Benidorm

Canet d'en Berenguer

... porque sus sueños también son los nuestros

STIRLING
promociones

Ctra. les Marines, 13 - 03700 Dénia (Alicante) ,
Tel/Fax 965 781 434
e-mail: oficina@stirlingpromociones.com
www.stirlingpromociones.com

Patrimonio histórico:

¡¡¡Que empiece la guerra!!!"

Ángel Varea Ángel
Portavoz Grupo Municipal del Partido
Riojano en el Ayuntamiento de Logroño.

NOTA DE LA REDACCIÓN: nos hacemos eco en estas páginas del brillante artículo que a propósito de los graves problemas que afectan al patrimonio histórico de Logroño fue publicado en la web www.partidoriojano.org y en la prensa local logroñesa. ACOPAH otorga derecho de réplica a quien desee, a través de nuestras páginas, opinar, rebatir o puntualizar los aspectos en él contenidos.

La protección y el estado de situación del Patrimonio Histórico-Artístico riojano, ha generado, durante la presente legislatura, diversas polémicas que han hecho correr ríos de tinta; quizás tantos como litros de combustible han gastado en este mismo tiempo los motores de las excavadoras en su afán de destruir nuestro rico patrimonio, una destrucción que algunos confunden con expresiones como catalogar, desplazar y almacenar.

Cuando hablo de Patrimonio Histórico, no puedo evitar recordar como hace algunos meses, en un día de lluvia, me acerqué a contemplar las obras de paso a nivel que se construía en el entorno del Puente de Piedra de Logroño. Tengo grabada en la retina u sobre todo en mi corazón de logroñés, la imagen angustiada de un arqueólogo corriendo bajo la lluvia y numerando, a toda prisa, las piedras que integraban una parte fundamental de nuestra historia, justo antes de que las grúas y las excavadoras arrasaran una de las torres que, en su día, vigilaron la entrada de nuestra ciudad, un recuerdo histórico que incluso queda reflejado como seña de identidad, en el escudo de nuestra ciudad.

Cuando miraba al arqueólogo hacer su trabajo en esas condiciones y conociendo de antemano el destino funesto que le esperaba a las piedras históricas que estaba alumbrando comparé su trabajo con el de una comadrona a la que, acostumbrada y formada para ayudar a traer nuevas vidas a este mundo, se le obligara a poner una etiqueta en el dedo gordo del pie de los recién nacidos y certificar su fallecimiento. Una visión tan macabra como esa solo podría darse en el escenario de una catástrofe. Ese era el mismo escenario que contemplé a los pies del Puente de Piedra: el arqueólogo formado para sacar a la luz la vida de otras épocas, era obligado a certificar la muerte de los restos de la historia de su pueblo, se convertía en el forense de urgencia del recuerdo de nuestro pasado más importante que se ha descubierto en los últimos cien años en nuestra ciudad y que la cortedad de miras de una administración municipal que tiene la osadía de llamarse a sí misma "popular", había convertido en cadáver.

Son muchas las piezas de nuestro patrimonio monumental que han desaparecido para siempre durante el mandato del Partido Popular y yo pensé - por aquello de que vale más una imagen que mil palabras_, que el recuerdo de la destrucción de la chimenea de Cenicero, los pabellones de Intendencia de Logroño, el puente de la Catedral y el arco de las murallas de Calahorra, la Torre de Logroño, la Puerta de las Huertas, la casa de la Vega, el Teatro Moderno..., pesaría en la memoria de los riojanos. Sin embargo, al comprobar el descaro y el reiterado empeño que tanto el Gobierno como el PP están poniendo para "vendernos" la idea de que son ellos los defensores del patrimonio y que los que nos lamentamos somos los enemigos, uno acaba pensando que puede llegar el momento en que mil palabras valgan más que todas esas imágenes.

Por eso es importante que las voces de los ciudadanos libres se unan para

Cuando miraba al arqueólogo hacer su trabajo en esas condiciones y conociendo de antemano el destino funesto que le esperaba a las piedras históricas que estaba alumbrando comparé su trabajo con el de una comadrona a la que, acostumbrada y formada para ayudar a traer nuevas vidas a este mundo, se le obligara a poner una etiqueta en el dedo gordo del pie de los recién nacidos y certificar su fallecimiento.

Me siento solidario con todas aquellas asociaciones y ciudadanos que se atreven a denunciar las vergonzosas actuaciones destructoras de una administración que no solo ha demolido, sino que incluso ha llegado a pagar dinero para que una empresa privada de Zaragoza se enriquezca vendiendo lo que hasta entonces ha sido patrimonio de todos los riojanos.

contrarrestar y hacer frente a la piqueta de un gobierno dócil a los mandatos de un solo señor que es capaz de calificar de "enemigos" a todos los que decidimos

defender el Patrimonio riojano, bajo la excusa de que lo utilizamos como arma electoral.

Parece que Pedro Sanz, autor de esta absurda acusación, se ha quitado la careta y lo que realmente ha querido decir es que quien no piense como él no tiene derecho a opinar y al que lo haga lo considerará su enemigo. Esta es una reacción lógica de quienes piensan que lo que gobiernan temporalmente es suyo y pueden hacer con ello lo que les dé la gana.

Ante tan alto grado de soberbia y prepotencia, - rayana en teoría fascista -, creo que tengo la obligación de reiterar mi opinión contraria a la actuación de un Gobierno que gasta más en Publicidad y Propaganda que lo que desina a conservar el Patrimonio. Es más, si se trata de elegir "bandos", como propone el Presidente, yo elijo el de los que él considera enemigos y me uno gustoso a todos los ciudadanos que, por fin, han levantado su voz en defensa del Patrimonio. Me uno con orgullo a todos aquellos que consideran prioritario defender la memoria de sus ancestros y respetar el trabajo de las generaciones que nos precedieron en el digno cometido de construir la historia de nuestro pueblo.

Me siento solidario con todas aquellas asociaciones y ciudadanos que se atreven a denunciar las vergonzosas actuaciones destructoras de una administración que no solo ha demolido, sino que incluso ha llegado a pagar dinero para que una empresa privada de Zaragoza se enriquezca vendiendo lo que hasta entonces ha sido patrimonio de todos los riojanos. Si por denunciar estas y otras cosas parecidas alguien me considera su enemigo: ¡¡¡Que empiece la guerra !!!.

Extraído de [http://www. Partidoriojano.es/tribuna/guerra.htm](http://www.Partidoriojano.es/tribuna/guerra.htm)

La alquería “Dels Frares”: un patrimonio a conser- var

José Ferrándis Montesinos
Estudiante de Historia

Asociación de Vecinos Barrio de San Isidro.

La alquería dels Frares es uno de los muchos ejemplos de arquitectura, de buena arquitectura, rural sita en suelo urbano de la ciudad de Valencia y que peligras riesgo de desaparición. Esto es debido al desmesurado crecimiento urbano de la ciudad durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, que se caracterizó por la falta de respeto de lo preexistente y al desarrollo de un urbanismo práctico y funcional sin tener en cuenta e ignorando la historia de dichas zonas en expansión.

Hasta la segunda mitad del siglo XX y desde muchos siglos en anterioridad, el lugar que nos ocupa; la partida rural de San Isidro; no era sino una rica y fértil área de huerta periurbana y al servicio de la ciudad dentro del término municipal de Valencia. Una zona intermedia entre la urbe y las poblaciones próximas de Picanya, Paiporta y Torrent; una zona plagada de alquerías, bien aisladas, bien agrupadas formando un pequeño núcleo e incluso alguna calle (como las calles Pau o San Isidro en la misma zona) formadas también por casa "de poble" compartiendo medianeras.

En el planteamiento actual (PGOU), muchas de esas alquerías, algunas de ellas imponentes y majestuosas, casi monumentales por sus proporciones, han quedado fuera del ámbito urbano (las de Rocatí o Ferrer), lo cual les ha otorgado una momentánea prórroga en cuanto a su conservación como tal, otras, por el contrario han quedado dentro de ámbito urbano, un ámbito ya muy desarrollado en las décadas ya comentadas, lo cual, con los criterios urbanos, patrimoniales y económicos de dicho momento, las condenó a su paulatina desaparición y su casi total falta de protección.

De la zona ya urbanizada del barrio de San Isidro, antigua huerta salpicada de alquerías, ya sólo queda en pie la alquería dels Frares que casualmente es la más significativa, majestuosa e importante histórica y arquitectónicamente de las que allí existían.

Posiblemente en la actualidad, si se realizara un planeamiento urbanístico, lógico y necesario ante el crecimiento de la ciudad, partiendo de cero, se respetara dicha alquería (cuyos orígenes arqueológicos apuntan al siglo XV o XVII) integrando una tipología de vivienda acorde a ese entorno, a ese viario preexistente y a esos valores paisajísticos de los que goza la huerta. Evidentemente una alquería sin la huerta que le da uso, vida y significado no tiene sentido y pierde sus valores como tal, pues una alquería sirve como vivienda y lugar de explotación de una o varias familias y que regenta una extensión indefinida de huerta. Si no hay huerta, la alquería como tal está muerta. Pero dejando a un lado esa utopía y ciñéndonos a la realidad del lugar que nos ocupa, la alquería dels Frares se encuentra rodeada de un urbanismo ortogonal y de edificios de siete plantas totalmente ajenos a la historia del ámbito de la alquería y donde más aún, el desarrollo lógico de ese planteamiento prevé la construcción de una calle justo por el solar que el edificio

José Ferrándis Montesinos es responsable del área de prensa de ACOPAH y autor de diversos artículos y ponencias sobre patrimonio cultural valenciano

La alquería dels Frares es uno de los muchos ejemplos de arquitectura, de buena arquitectura, rural sita en suelo urbano de la ciudad de Valencia y que peligras riesgo de desaparición. Esto es debido al desmesurado crecimiento urbano de la ciudad durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, que se caracterizó por la falta de respeto de lo preexistente y al desarrollo de un urbanismo práctico y funcional sin tener en cuenta e ignorando la historia de dichas zonas en expansión.

Abogamos pues, por la integración de ese singular ejemplo del pasado en un barrio sin ningún elemento tan significativo de su propia historia. La pérdida de ese elemento de arquitectura rural y tradicional condenaría a la más absoluta vulgaridad patrimonial histórica, urbanística y arquitectónicamente hablando a dicho barrio.

Es evidente, no lo vamos a negar, que ese edificio ha perdido prácticamente todos sus valores como alquería, pero todavía sigue en pie y actualmente es el único y mejor testigo de lo que allí existía desde hace varios siglos hasta prácticamente la década de los setenta del siglo XX.

Abogamos pues, por la integración de ese singular ejemplo del pasado en un barrio sin ningún elemento tan significativo de su propia historia. La pérdida de ese elemento de arquitectura rural y tradicional condenaría a la más absoluta vulgaridad patrimonial histórica, urbanística y arquitectónicamente hablando a dicho barrio.

Y siendo práctico y coherente con mis argumentaciones y planteando, como siempre, una alternativa viable basada en la crítica constructiva, lanzo la idea de modificar puntualmente el actual planteamiento urbanístico y de usos del suelo, completamente obsoleto en muchos aspectos actualmente desde su aprobación en el año 1988, para, que en un barrio que en el pleno desarrollo puede albergar a más de veinte mil individuos y en unas parcelas (precisamente donde está sita dicha alquería) destinadas a uso público (escolar y viales en concreto) no se realice la apertura la calle que reza el planteamiento, sino conservar la alquería y destinarla rehabilitándola a usos culturales de los que carece el barrio tales como biblioteca, centro social, centro juvenil, sala de exposiciones, universidad popular, etc.

El edificio por su volumen y distribución se prestaría con facilidad a albergar dichos usos realizando a su vez en la manzana que la cerraría una mínima actuación paisajística que la pusiera en valor en la medida de lo posible. Y así, el barrio ganaría en múltiples aspectos; sobretodo sociales y culturales, y el Ayuntamiento posiblemente ganaría a favor de las arcas municipales. Pues ¿acaso se ganaría derribando dicho inmueble y construyendo otro (que al fin y al cabo terminará por hacerse), de mayor durabilidad constructiva, de arquitectura autóctona acorde a su entorno y guardando respeto a la historia del lugar en vez de conservar un elemento que posee todos esos valores y que ha perdurado en pie como testigo mudo de su historia durante ya varios siglos para disfrute y orgullo de todos sus vecinos y resto de ciudadanos y engrosando el rico y limitado patrimonio de una ciudad que no hay que olvidar nació y se hizo tal gracias a su huerta?.

Actividades ACOPAH

Enero/Julio 2003

Nueva página web

A comienzos del año 2000, la Associació per a la Conservació del Patrimoni Històric (A.CO.PA.H.) vio aumentar sus medios de difusión y comunicación mediante la elaboración de una página web que permitiera dar a conocer sus actividades y objetivos.

Aquella página, diseñada con una estética "corporativa", permitía dar a conocer los objetivos de la asociación, la junta directiva, los estatutos, y las actividades que se iban desarrollando en el seno de la misma.

Ahora, en la actualidad, se ha pasado a rediseñar esa página web, dando una nueva visión y haciendo de ella un espacio más dinámico y útil para el visitante, a la vez que cumplirá de lugar de intercambio de diferentes posturas e ideas sobre patrimonio histórico-artístico.

Esta página incorpora, como principal novedad, el hecho de que pretende ser una página web a la que tenga acceso cualquier persona, y que sus visitantes puedan colaborar con ella mediante el envío de opiniones, noticias y artículos que consideren interesantes para dar a conocer, y que la asociación colocará en la página.

A continuación pasaremos a comentar brevemente las diferentes secciones de que consta la página:

SECCIÓN ASOCIACIÓN

En esta sección se albergan textos que tienen que ver, única y exclusivamente, sobre el funcionamiento de la asociación, de forma que sirva para el visitante de punto de referencia para conocer más acerca de A.CO.PA.H.

El apartado Noticias incluirá aquellas noticias que, periódicamente, destaquen más del funcionamiento de la asociación; pueden ser noticias sobre actividades, avance de las mismas, o informaciones varias sobre reuniones y otros asuntos.

En Actividades se pretende dar a conocer al visitante de la página web información sobre las más recientes actividades realizadas por A.CO.PA.H., o en aquellas en las que haya participado activamente.

Contactar alberga una pequeña descripción de la asociación y la dirección postal, así como la dirección de e-mail que permite un contacto directo con la asociación. Nuestra Revista A.CO.PA.H. tiene una sección propia donde se describe la misma y donde tendrá cabida periódicamente el sumario del último número editado para dar a conocer la labor que la asociación realiza a través de ella.

El apartado Directiva tendrá como único fin el de dar a conocer los nombres de aquellas personas que tienen cargo de responsabilidad dentro del funcionamiento habitual de la asociación.

También desde esta página se tiene acceso directo a los Estatutos de la asociación, en formato PDF (Adobe Acrobat), para poder consultarlos vía web o para descargarlos al ordenador y poder imprimirlos.

SECCIÓN PATRIMONIO

Esta sección pretende ser la más dinámica de la página web, ya que en ella se pretende albergar artículos de interés que tengan como protagonista principal el patrimonio histórico-artístico.

Con el título genérico Artículos se presentan, a grandes rasgos, las posibilidades de envío de artículos para su publicación en la página web.

El apartado Divulgación se reservará para aquellos apartados que tengan que ver con la divulgación del patrimonio, pudiendo incluir intervenciones en congresos y reuniones.

Comunidad Valenciana pretende ser el apartado que presente diferentes enclaves patrimoniales de la Comunidad, bien sean conjuntos o sitios culturales, bien localidades de especial interés que cualquier visitante desee dar a conocer.

Al igual que el anterior apartado, el titulado como España pretende acercar al visitante esos lugares de interés que se ubiquen en cualquier provincia o autonomía.

Otro apartado se reservará a Noticias y Opinión que, al igual que el resto, tengan como protagonista principal el patrimonio histórico-artístico y cultural.

Se incorpora a la página web una sección de Links renovada y actualizada, con vínculos a instituciones provinciales y a asociaciones de patrimonio, quedando a la espera de poder ir ampliándola en un futuro cercano para servir de referencia a todo visitante.

SECCIÓN DOWNLOADS

En esta sección se irán incorporando documentos y archivos que podemos considerar de interés y que el visitante, en un momento dado, podría estar interesado en consultar u obtener. De momento comenzamos con las Normas de Publicación de la revista A.CO.PA.H., la Ficha de Inscripción, los Estatutos, y una Presentación de la asociación hecha en formato PowerPoint.

FORO DE PATRIMONIO CULTURAL

Junto al nuevo diseño y contenidos de la página web de A.CO.PA.H., se incorpora un Foro de Opinión y Discusión creado en Yahoo cuya dirección es <http://es.groups.yahoo.com/group/patrimoniohistorico> y al cual se tiene acceso directo desde cualquier sección de nuestra página web; un foro sobre Patrimonio Cultural que esperamos que pueda servir como elemento activo de intercambio de noticias y opiniones.

Así pues, la nueva página web de A.CO.PA.H., con este nuevo diseño más atractivo, pretende ser un lugar de encuentro y referencia para todas aquellas personas relacionadas o interesadas en el patrimonio histórico-artístico; tal vez dirigida especialmente a estudiantes universitarios y a todas aquellas personas que no puedan disponer de un medio eficaz de comunicación, pudiendo ser una buena plataforma de información y difusión.

La inclusión del Foro permite, a su vez, un medio de discusión, siempre provechoso, sobre la situación actual de nuestro patrimonio, así como un medio de intercambio de información sobre la gestión y conservación del mismo.

Desde aquí, queremos aprovechar para invitar a todos los lectores de nuestra revista, y especialmente a los socios y estudiantes, a visitar esta nueva página web y a participar activamente en su elaboración mediante el envío de artículos para cubrir estos apartados descritos anteriormente y la participación en el Foro. Sin duda, es éste un proyecto que necesita de la ayuda de todos para cumplir sus objetivos de difusión y divulgación.

DIRECCIÓN

La dirección de la página web es <http://mural.uv.es/acopah> y tiene acceso también desde la sección Altres de la página web de la Universitat de València (<http://www.uv.es>). También podéis poneros en contacto con nosotros por medio del correo electrónico en la dirección acopah@hotmail.com

Informa:

José Martínez Tormo
Presidente de A.CO.PA.H. y gestor de la página web

Direcciones:

Página Web:

<http://mural.uv.es/acopah>

Foro de Patrimonio Histórico: <http://es.groups.yahoo.com/group/patrimonio-historico>

E-mail:

acopah@hotmail.com

Guía del voluntariado cultural

En Septiembre del pasado año 2002 vio la luz el último gran proyecto editorial de ACOPAH: la "Guía del voluntariado cultural. Como gestionar una asociación cultural". Proyecto que vio la luz gracias a la colaboración económica del CADE de la Universitat de Valencia.

Esta guía, que pretende ser un referente para cuantos deseen iniciarse en el mundo del voluntariado y del asociacionismo cultural, consta de dos partes; la primera de ellas destinada a aportar al no iniciado pautas y principios fundamentales sobre la gestión de una asociación y la segunda parte destinada a la reflexión crítica sobre el mundo que rodea a la gestión y puesta en valor del patrimonio histórico desde el punto de vista de una asociación cultural y de la propia experiencia de ACOPAH

ACOPAH ha plasmado todo ello en una cuidada edición de 100 páginas maquetadas para garantizar la máxima legibilidad y que, esperamos en breve, pueda estar disponible para consulta en toda la red de lectura pública valenciana y en las bibliotecas municipales de las principales localidades de la Comunidad Valenciana

En su elaboración intervino un nutrido grupo de socias y socios de ACOPAH siendo coautores de la misma los socios/as: Sonia Cañada Cañada, Gumersindo Fernández Serrano, José Ferrándis Montesinos, M^a Soledad Gómez Ríos, Enrique Ibáñez López, Victor Marcos Bartolomé, José Martínez Tormo y Jose Luis Valiente Pelayo; coordinados por el propio Gumer Fernández.

Desde ACOPAH esperamos que esta guía sirva para otorgar un nuevo impulso al voluntariado y al asociacionismo cultural, siendo referencia útil para cuantos la consulten.

Informa:

Gumer Fernández Serrano; coordinador de la Guía del voluntariado.

A hora del cierre de nuestra revista nos llegaba a través del foro una información que ponía en nuestro conocimiento la existencia de serios problemas de infraestructura en el Museu de l'Almodí de Xàtiva, pues al parecer, la carencia de aire acondicionado está exponiendo sus fondos pictóricos a posibles deterioros a causa de soportar diariamente temperaturas en torno a los 40º

Nuestra informante, puesta en contacto con la dirección del museo ha querido aclarar que el museo esta trabajando para solucionar estas deficiencias.

Y además...

Sigue en marcha el proyecto de exposición sobre la Vía Augusta, proyectada por nuestro compañero José Martínez. Aunque se avanza lentamente es probable que podamos aportar novedades a lo largo del próximo semestre

A lo largo del semestre son muchas las asociaciones, colectivos y personas que se han acercado hasta nuestra sede para solicitar información sobre temas diversos, algunos de ellos de plena actualidad, como por ejemplo el PEPRI de la muralla islámica, que suscita creciente oposición entre los vecinos del Barrio del Carmen (Valencia) A todos ellos gracias por su confianza



El pasado mes de Diciembre se celebró la Asamblea General Ordinaria, resultando de ella la siguiente directiva: Presidente, D. José Martínez Tormo; Secretario, D. Gumersindo Fernández Serrano; Tesorera, Dña. Sonia Cañada Cañada; Vocal del área de divulgación, Dña. Carmina Jiménez Cebrian; Vocal del área de prensa, D. José Ferrándis Montesinos; Vocal director de revista, D. Enrique Ibáñez López

ACOPAH colaboró en la organización de las *Jornadas sobre centros históricos y patrimonio cultural en la comarca de L'Horta*. Organizadas por ARCHIVAL el pasado mes de febrero. Asimismo y en representación de la asociación José Ferrándis Montesinos defendió mediante ponencia la necesidad de preservar la riqueza cultural y patrimonial de L'Horta

Tras la marcha del anterior equipo de redacción la directiva acordaba la continuidad de la publicación "ACOPAH" encargando al nuevo equipo la elaboración de una publicación más acorde con las posibilidades económicas de ACOPAH y que recuperase la, perdida en los últimos números, periodicidad semestral. Los resultados, a la vista.

En los últimos meses ACOPAH ha retomado sus contactos con Salvem el Cabanyal con vistas a facilitar, através de ACOPAH la difusión de las actividades culturales de la plataforma.

ACOPAH ha realizado a lo largo del semestre diversas gestiones para garantizar la protección de la Alquería dels Frares, a efectos de lo cual, nuestro compañero José Ferrándis ha estado en contacto permanente con la AA.VV. del Barrio de Sant Isidre.

En la línea de fomento del voluntariado cultural que sigue ACOPAH nuestra compañera María Usán Porta dió una conferencia en Gandía sobre: *Patrimonio Cultural y Juventud*

Actividad, esta última, que se complementó con una visita al Palacio Ducal de Gandía.

ACOPAH viene realizando un seguimiento del polémico PEPRI de la Muralla Islámica del Barrio del Carmen de Valencia. ACOPAH se ha ofrecido a las asociaciones de vecinos del entorno afectado sin que hasta la fecha hallamos obtenido respuesta a nuestro ofrecimiento de colaboración.

Nuestra labor en defensa del patrimonio ha obtenido el reconocimiento de ARCHIVAL que nos ha galardonado con uno de sus premios ARCHIVAL Comunidad Valenciana; entregado a José Martínez Tormo, Presidente de ACOPAH y Gumer Fernández Serrano, Secretario en solemne acto celebrado en el Salón Bizantino del Centro Cultural "La Beneficencia" de Valencia.

REVISTA ACOPAH

DIRECTOR

Enrique Ibáñez López

REDACCIÓN

Sonia Cañada Cañada
José Ferrándis Montesinos
Carmina Jiménez Cebrian
José Martínez Tormo
Lorena Muñoz Llorente
María Usán Porta

MAQUETACIÓN

María Usán Porta
Gumersindo Fernández Serrano

ASESORES

Gumersindo Fernández Serrano (Etnología y patrimonio rural)
Victor Marcos Bartolomé (Arte)
Jose Luis Valiente Pelayo (Historia)

ACOPAH. Avda. Blasco Ibañez, 28. 46010 Valencia
Revista ACOPAH, nº 11 (Enero/Julio 2003) ISSN 1575-3867
Editado en Valencia a 22 de Julio del 2003