

RestauRO

REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

LAS IGLESIAS RUPESTRES DE TIGRAI (ETIOPIA)

Entrevista a José M^a Luzón Nogué • Restauración de los vaciados adquiridos por Velázquez en Italia •
Restauración de la iglesia del Divino Salvador de Sevilla • El pueblo viejo de Belchite: Plan de Actuación



P.V.P.: 10 €
15 \$



2009

Nº 03

CONSERVACIÓN ● RESTAURACIÓN ● REHABILITACIÓN

Conservation and Restoration

Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español

La Fundación Caja Madrid dedica una parte principal de su actividad y recursos a la **conservación del patrimonio Histórico**. Este programa ha destinado hasta 2007 **más de 152 millones de euros**.

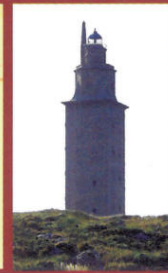
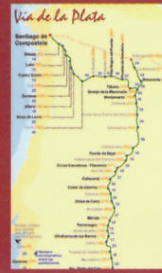
Las actuaciones en este ámbito se dirigen principalmente a la restauración de monumentos promoviendo un **método basado en el rigor científico de la intervención** y en la difusión como parte del proyecto de conservación.



Plataforma móvil. Fachada de la
Iglesia de San Pablo en Valladolid.
Súbete.

Abierto de martes a domingo. Lunes cerrado
Para información y concertar una visita:
Tel. 983 351 366
proyectocultural@restauracionsanpablo.com

Con la colaboración de la Junta de Castilla y León



Marcas de Cantería

El ego -2ª acep- 'soberbia o amor propio excesivo' existe como tal desde antes que el ser humano descubriera que era portador de tal peculiaridad y de que era uno de los condicionantes principales que configuran la esencia de su raza. De siempre, el hombre ha sentido ansias de pervivencia más allá de su propia existencia terrenal, no hay que analizar con mucho detenimiento la historia para darse cuenta de ello. Por lo tanto, para la sociedad en general y para cada uno de nosotros en particular, ese condicionante, aunque no queramos reconocerlo, nos resulta familiar, al tiempo que convive y pervive entre nosotros. En este punto, se me antoja que habría que analizar con mayor detenimiento el daño que este ego desmesurado de alguno de los arquitectos estrella hace en el Patrimonio Cultural y, de igual forma, cómo este ego es asimilado con benevolencia y sin reparo alguno por una parte importante de la sociedad, al tiempo que convive sin trauma de ningún tipo con la aptitud que desempeñan algunos intelectuales que imparten su docencia en temas relacionados con el Patrimonio Cultural, su conservación, restauración, rehabilitación, o bien su puesta en valor.

Con tales perspectivas, estos "singulares" arquitectos que han sido aupados por los medios, la sociedad y el propio colectivo que los arropa a lo más alto del Olimpo de los dioses, contemplan desde tal altura y con desdén, el día a día del resto de los mortales, sin otra visión más próxima que la de su propia obra. Siempre he cuestionado el silencio de los intelectuales "puros", esos eruditos de lo abstracto que no son otra cosa que unos mezquinos por su posición de distanciamiento de la vida real y que, además, desde su elevado "atril endogámico", se muestran incapaces de criticar abiertamente los desmanes de algunos de esos "dioses", limitándose, cuando más, a reproches soto voce que no trascienden a la sociedad, y que siempre son llevados a cabo en un determinado "círculo de influencia".

¿Recuerdan la frase?: "la opinión se funda en los sentimientos corporativos y no en la razón". Vale. También me he preguntado en ocasiones si esto será debido a que, de todas las artes, la arquitectura es con mucho la más política de ellas. Bueno, centrándonos en el título de mi editorial, diré que a lo largo de la historia siempre han existido y siempre seguirán existiendo las marcas de cantería como seña de identidad del individuo "actor", que así desea señalar indeleblemente su obra o un determinado territorio como algo propio. Entiendo que el exceso es algo consustancial al ser humano y como tal hay que admitirlo, porque me gustaría recordarles que casi nunca han existido vanguardias sin él. Siempre ha sido así. Lo que ocurre es que, en estos últimos tiempos, han entrado en juego todo un sinfín de dislates, de "arquitectos artistas" que colocan por doquier sus "marcas de cantería", distorsionando con sus "originalidades" el Patrimonio Cultural y la realidad cotidiana, pretendiendo cambiar, sin pudor y sin consenso, las normas del juego, con el único y manido argumento de "la creación en libertad". Añado a esto que, lo peor de todo, es que lo hacen conscientemente, con menoscabo de la ética, la belleza, la reflexión intelectual, la praxis, la medida, la Historia, y, por supuesto, del oficio.

En este sentido, me gustaría recordarles a estos "artistas", que las excentricidades nunca han sido una prueba del genio y que, además, sólo puede romper la norma aquel que la conoce y la domina. Por todo ello, entiendo que el arquitecto o el restaurador "artista" debe tener siempre presente que la originalidad consiste no sólo en hacer las cosas de diferente manera, sino también en hacerlas bien. En definitiva, tal y como afirma el gran maestro y buen amigo Andrés Albalat-Lois: "tener presente el pasado para mejor hacer hoy" **R**

JUAN MARIA GARCIA OTERO

Director de Restauero.

oterojm@revistarestauero.com



Desde Restauero apoyamos la candidatura del Espacio cultural Románico del Norte de Castilla y León y Sur de Cantabria como Patrimonio de la Humanidad.

The "peculiar" architects who have been lifted up by media, society and their own community which wraps them up to the best place in gods Olympus contemplate from the height and with scorn the "day by day" of everybody else without any other close vision except that of their very own work.

Director

Juan M^a García Otero
oterojm@revistarestauro.com

Coordinador general

Alfredo Erias Martínez
alfredoerias@revistarestauro.com

Jefa de redacción

María Heredia Mundet
mheredia@revistarestauro.com

Traducción

Gloria Rodríguez Doel

Redacción y administración

Rúa da Veiga nº 6, 2º
15300 Betanzos, A Coruña
Tel: +34 981775966

Publicidad

Macarena Sanz Lucas
sanz.macarena@yahoo.com

En este número colaboran:

Juan M^a García Otero, José María Abad, Carmen Manso Porto, Javier Rivera Blanco, Mónica Vázquez Astorga, Francisco Zamora Baño, Carmen Enríquez Díaz, Tania Bellido Márquez, José M^a Luzón Nogué, Judit Gasca Miramón, Silvia Viana Sánchez, Angeles Solís Parra, Juan Benito Artigas Hernández, Alfredo Erias Martínez, José Ramón Duralde, José M^a Abad Lícera, Gonzalo Rey Lama.

Dirección de Arte y maquetación

RDE - REVISTAS DE ENCARGO
rde@coachingparati.es

Consejo editorial

Juan M^a García Otero, Alfredo Erias Martínez, María Heredia Mundet, José M^a Abad Lícera, Gonzalo Rey Lama, Leopoldo Durán Merino, Icíar Cabrinetti, y Macarena Sanz Lucas.

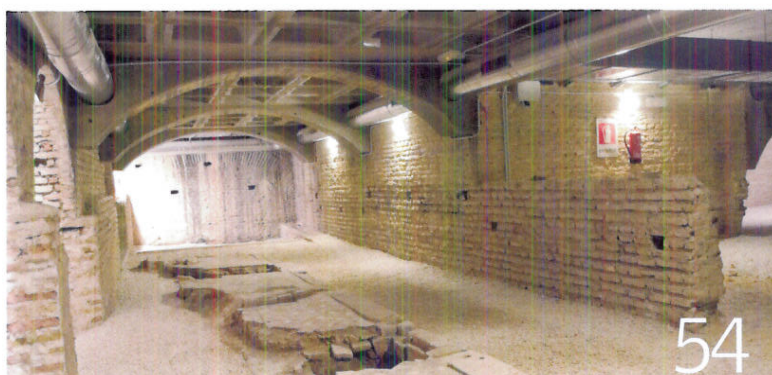
Imprenta

LUGAMI.
c/Infesta, 96
15319 Betanzos, A Coruña.
Tel: 981774171

Depósito Legal: M-33381-2008

ISSN: 1889-0628

La editora no se hace responsable de los contenidos firmados por cada autor, ni tiene por qué compartirlos. Queda prohibida la reproducción total o parcial.





60

6-8 El palacio de Xifré (Madrid)*The palace of Xifré*

José María Abad Liceras

10-14 El grupo escultórico de Daoíz y Velarde y el arco del parque de Montealeón*The sculptural group of Daoíz and Velarde and the arch of the depot in Montealeón*

Carmen Manso Porto

16 Las empresas de restauración entre la tensión y la disponibilidad*Restoration firms between tension and availability*

ARESPA

18-20 Sobre la restauración*About restoration*

Javier Rivera Blanco

22-26 ARPA: algo más que una feria*More than a fair***28-30** Conclusiones del VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible", AR&PA 2008. Valladolid, 2 de noviembre de 2008*Conclusions on the sixth International congress "Restoring Memory. The heritage management: towards sustainable approach"***32-39** El pueblo viejo de Belchite (Zaragoza): Plan de Actuación*The old village of Belchite. Plan of action*

Mónica Vázquez Astorga

40-53 Las iglesias rupestres de Tigray (Etiopía)*The cave churches of Tigray*

Francisco Zamora

54-59 Restauración integral de la iglesia del Divino Salvador de Sevilla*Comprehensive restoration of the Church Divino Salvador in Seville*

Carmen Enríquez Díaz

Tania Bellido Márquez

60-67 Restauración de los vaciados de yeso adquiridos por Velázquez en su segundo viaje a Italia*The restoration of the plaster casts obtained by Velázquez in his second journey to Italy*José M^a Luzón Nogué, Judit Gasca Miramón, Silvia Viana Sánchez, Ángeles Solís Parra**68-73** Las pinturas murales de Xoxoteco (México): un estímulo para la imaginación*The wall paintings of Xoxoteco .: stimulation for imagination*

Juan Benito Artigas Hernández

74-79 La restauración del palacio de Don Suero del Águila*The restoration of the mansion of Don Suero del Águila*

José Ramón Duralde

80-87 José M^a Luzón, arqueólogo y ex director de grandes museos*José M^a Luzón, archaeologist and ex director of important museums*

Alfredo Erias Martínez

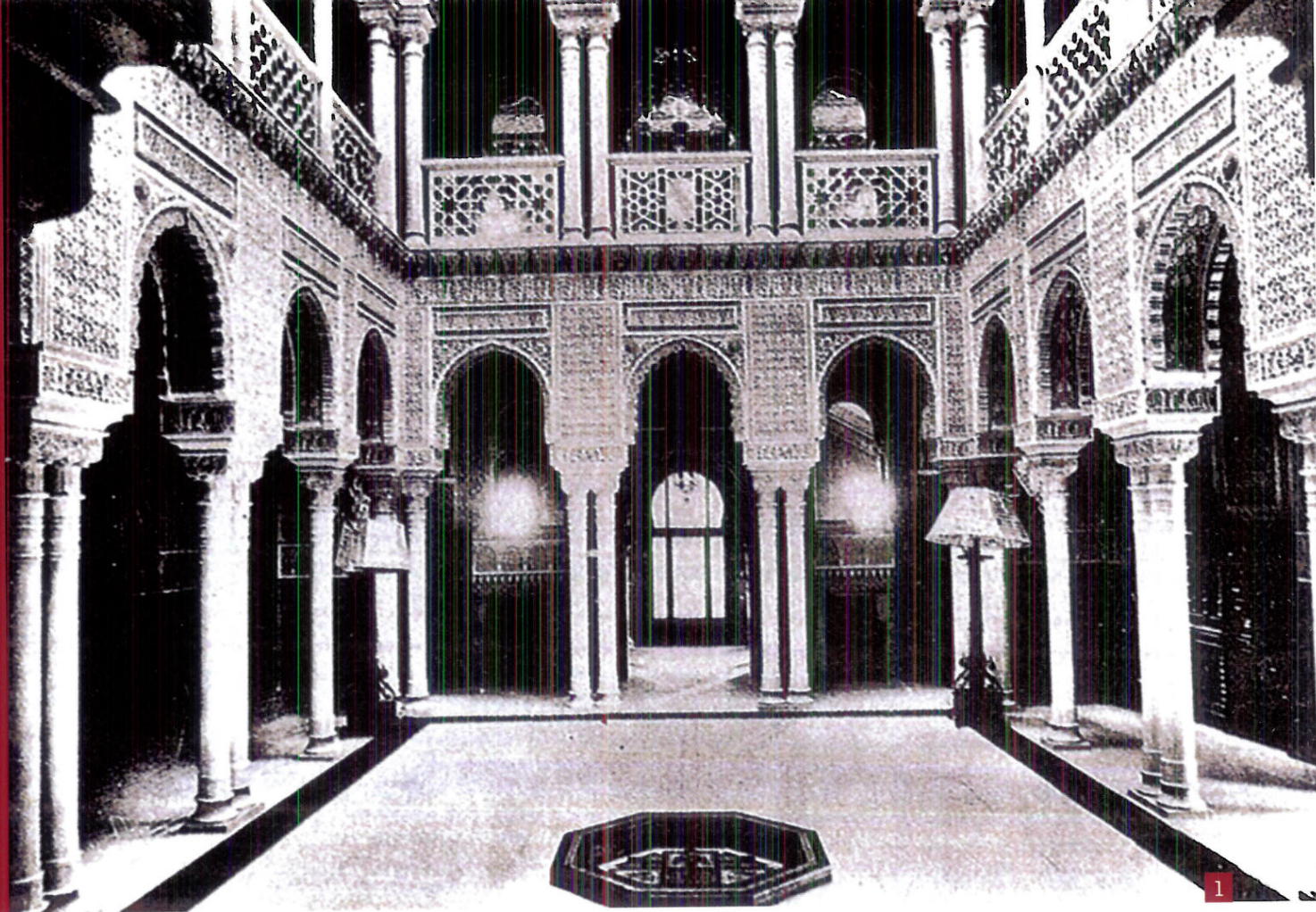
88-89 Patrimonio histórico y contratación pública*Historical heritage and public procurement*

Francisco Martínez Vázquez

90-93 Noticias del sector*News***94** Libros*Books*

GRL

95 Lugares de venta*Points of Sale***96** Próximo número*Next issue***97** Comunicado*Press release***98** Suscripción*Inscription*



EL PALACIO DE XIFRÉ

Triste destino de un edificio emblemático de Madrid

La actual sede del Ministerio de Sanidad y Consumo se encuentra en el lugar que ocupó este Palacio, el mejor ejemplo de arquitectura neomudéjar.

Texto: Prof. Dr. JOSÉ MARÍA ABAD LICERAS (Universidad Pontificia Comillas -ICADE-)

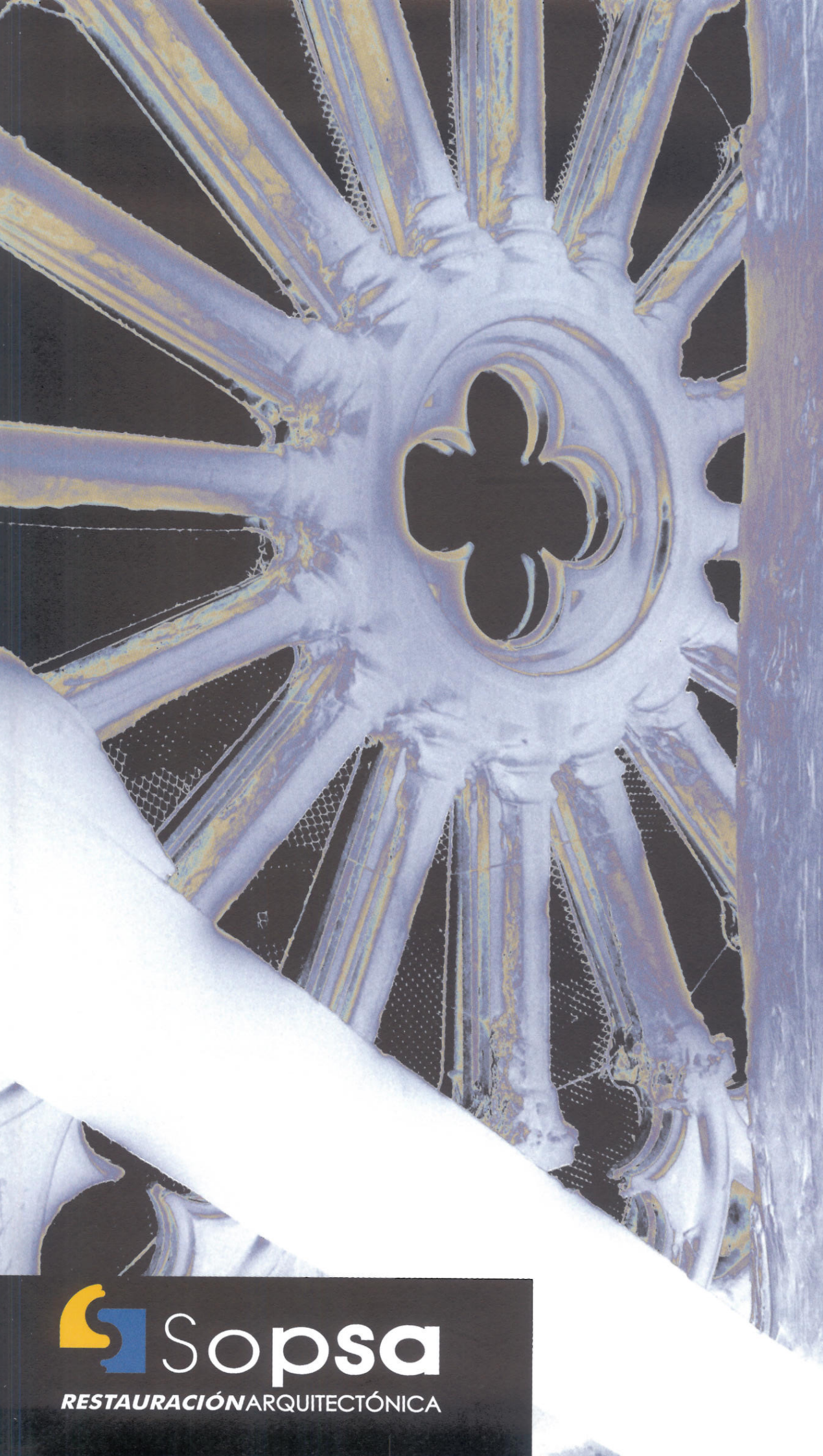
La actual sede del Ministerio de Sanidad y Consumo, situada en el madrileño Paseo del Prado, número 18, se encuentra enclavada en el lugar que hasta el año 1948 ocupaba el edificio popularmente conocido como “Palacio de Xifré”, en honor a su originario propietario.

El Palacio de Xifré constituía uno de los ejemplos más representativos de la arquitectura inspirada en el mundo musulmán, siguiendo así la corriente artística puesta de moda en la segunda mitad del siglo XIX, en donde se pretendía impulsar un renacimiento de la arquitectura medieval en sus vertientes cristiana y árabe. Los llamados “salones arabescos” se pusieron de moda entre las clases sociales aristocráticas, llegando incluso la Reina Isabel II a ordenar construir un Salón de Fumar árabe en el Palacio de

Aranjuez en 1848. Las corrientes artísticas de la época contribuyeron a impulsar la creación de edificios y la fabricación de objetos y ornamentos que recreaban ambientes árabes.

Este ambiente influyó claramente en la decisión de D. José Xifré Downing de construir un edificio basado en la arquitectura musulmana, que fuese un auténtico referente a nivel social y cultural en España. Ese deseo motivó incluso que varios expertos franceses recorrieran varios países del Oriente Medio en busca de antigüedades, tapices y muebles árabes auténticos con los que decorar el inmueble. La construcción y los elementos decorativos del palacio adquirieron tal calidad y notoriedad que bien puede afirmarse que constituía el mejor ejemplo de arquitectura neomudéjar española.





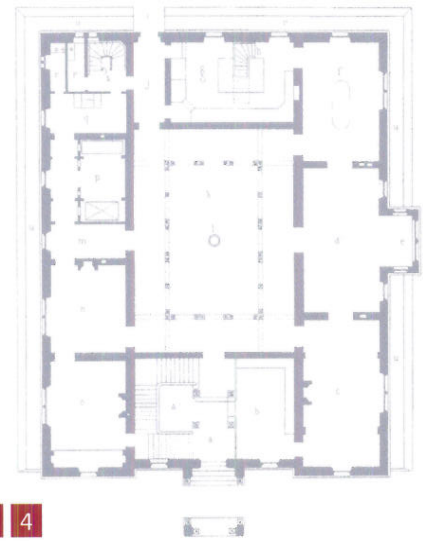
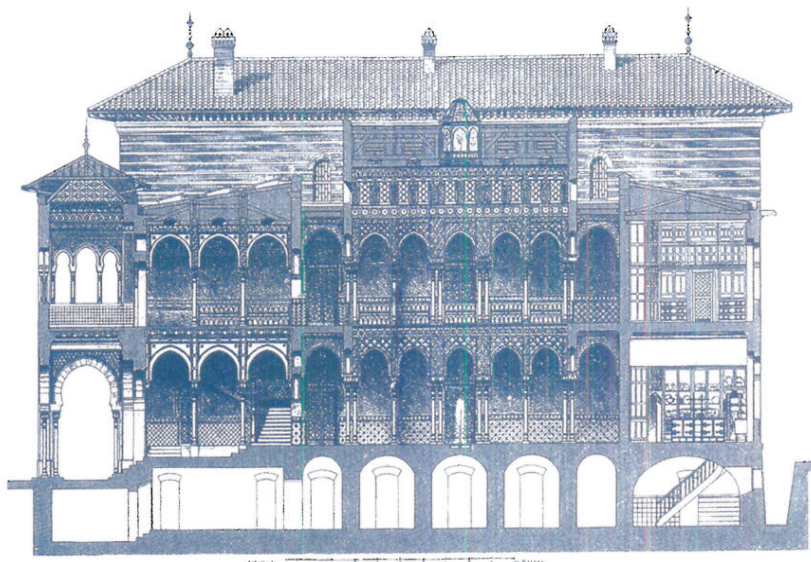
 **Sopsa**
RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

Pº Huerta de Guadián
Número Siete, Bajo
34002 - PALENCIA

Tlf.: 979 729 444
sopsa@sopsa.es
www.sopsa.es

**AR
ES
PA**
ARESPA

E C A
R
Empresa
Registrada
2054/ER/07/02
ISO 9001:2000



3 4

El esplendor que llegaría a tener el edificio se refleja, por ejemplo, en las palabras que Fernández de los Ríos dedicó al Palacio, en su obra titulada “la Guía de Madrid” (1876), el describirlo como “una perfecta, aunque muy costosa, imitación de arquitectura árabe en sus mejores tiempos. Todos los detalles, desde la verja del cercamiento hasta el alero exteriormente, y desde la entrada al patio y a las habitaciones en lo interior, honran a artistas que han levantado aquella joya, más linda que cómoda”.

Desde un punto de vista histórico-cronológico, el Palacio de Xifré fue construido por el prestigioso arquitecto francés Boeswillwald, entre los años 1862 a 1865, a instancias del empresario catalán D. José Xifré Downing, con el objetivo de establecer allí su residencia habitual, tras contraer matrimonio con D^a. María Chacón y Silva, hija del Marqués de Isasi.

D. José Xifré Downing era un acaudalado empresario, descendiente de una relevante dinastía que adquirió prestigio y relevancia social y económica a través del negocio de

exportación de curtidos y pieles que poseían en Cuba y que explotaban casi en régimen monopolístico. No en vano, su padre tenía adjudicada en 1808 la explotación exclusiva de todas las pieles del ganado lanar y vacuno que se sacrificaban en la isla. La financiación de la construcción del Palacio se realizó utilizando los recursos económicos que la familia tenía en Estados Unidos.

Con posterioridad, El Palacio de Xifré llegó a ser sede de la Embajada de Méjico y residencia del Duque del Infantado. Con el transcurso del tiempo el inmueble fue adquirido por una inmobiliaria, que, tras demolerlo, procedió a vender el solar a la Delegación Nacional de Sindicatos en 1948, con la idea de construir allí la sede central de los mismos. Tras ser adquirido el solar por el Ministerio de Trabajo en 1949, se convocó un concurso público para redactar el proyecto de construcción del actual edificio, siendo adjudicado al arquitecto D. Francisco de Asís Cabrero, con la colaboración del también arquitecto D. Rafael Arbutó. Ese destino funcional del nuevo edificio perduró hasta el año 1978, en que fue destinado a sede central del Ministerio de Sanidad y Consumo.

La demolición del Palacio supuso, junto a su lamentable pérdida material, la puesta en práctica de una auténtica almoneda de sus elementos constructivos y decorativos. En ese sentido, distintas fuentes indican que el

voladizo del tejado, algunos artesonados y varias puertas fueron adquiridas e instaladas en una finca privada de Salamanca. El patio central fue vendido para reedificarlo en una finca particular de Madrid. La escalera fue llevada a Chiloeches (Guadalajara). Los pisos de madera fueron adquiridos por la Embajada francesa que los trasladó a París. Diversos artesonados fueron comprados por particulares y algunos elementos decorativos se hallan en una finca de la localidad segoviana de Navas de Riofrío. Finalmente, la Dirección General de Arquitectura compró un ventanal de cada serie de los que existían en el Palacio para conservarlos en la Escuela Superior de Arquitectura.

El triste destino del Palacio de Xifré no ha sido un caso aislado en la historia de la arquitectura madrileña. Otros Palacios localizados a lo largo del actual Paseo de la Castellana sufrieron el mismo final, auspiciados por un cuestionable modernismo y desarrollo urbano. Ejemplos como el Palacio de Medinaceli (demolido en 1965 para construir el actual Centro Colón), el Palacio de Indo (derribado en 1966 para edificar la sede de la compañía aseguradora la Unión y el Fénix), y otros más, nos interpelan sobre lo acertado o no de unas decisiones que han hecho desaparecer de nuestro patrimonio cultural unos notables testimonios de la arquitectura del siglo XIX. **R**

1. Interior del Palacio.

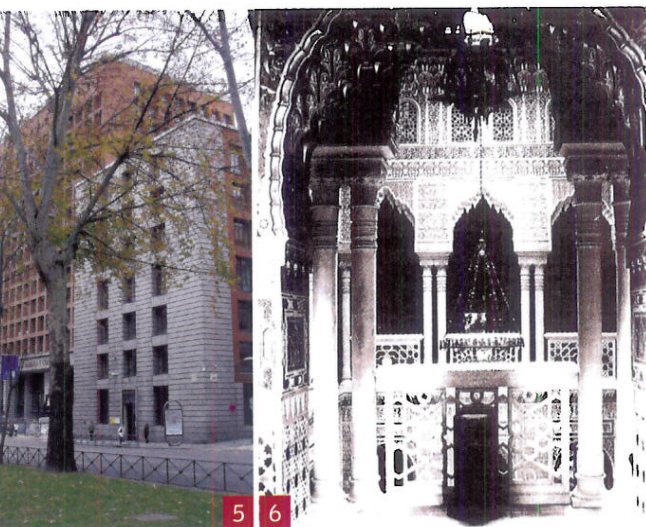
2. Exterior del Palacio de Xifré.

3. Alzado del Palacio de Xifré.

4. Dibujo de la planta interior del palacio de Xifré.

5. Lateral derecho del Ministerio de Sanidad y Consumo.

6. Detalle del interior del Palacio de Xifré.



5 6

The present seat of the Ministry of Health and Consumption in Madrid is located in the place where the “Palace of Xifré” was sited until the year 1948. The Palace of Xifré was one of the best examples of the architecture inspired by the Muslim world in the Spain of the XIXth century. The building was constructed between 1862 and 1865 by the French architect Boeswillwald. His proprietor, Mr. Jose Xifré Downing, decorated the Palace with antiquities, tapestries and authentic Arab furniture. The Palace was demolished in 1948 to construct an official building. Other Palaces located in Madrid had the same sad destiny.



Catedral de Palencia



Conjunto San Jerónimo El Real
(Madrid)



Palacio de los Barrantes-Cervantes
Trujillo (Cáceres)

Restauración y Rehabilitación

GEOCISA

OFICINAS CENTRALES

C/ Los Llanos de Jerez 10 y 12- 28823 Coslada (Madrid)
Tel. 91 660 30 00 - Fax. 91 671 64 60
www.geocisa.com

Catedral de Tarragona



1. Fotografía de Laurent. Demolición del Parque de Artillería de Monteleón en 1869. A la izquierda se distinguen el arco de entrada al Parque y, al otro lado de la calle, el convento de Nuestra Señora de las Maravillas. A la derecha el edificio principal del cuartel. Por detrás, sobre su cubierta sobresalen la torre de la iglesia de Montserrat, el remate de su fachada y la cúpula de la iglesia de las comendadoras de Santiago. Fotografía de Laurent. Museo de Historia. Publicado en *Imágenes de Madrid* (Fondos fotográficos del Museo Municipal), Madrid, 1984.

2. Maqueta de Madrid (1830) del ingeniero militar León Gil de Palacio (Museo Municipal de Madrid). El Parque de Artillería de Monteleón se localizaba en la calle de San José (hoy calle de Velarde). Enfrente del Parque, en la esquina de la calle de San Miguel y San José con la de San Pedro Nuevo, se alzaba el convento de Nuestra Señora de las Maravillas de monjas recoletas. La superficie de la finca alcanzaba los 617.248 pies cuadrados.

3. Inauguración del arco de Monteleón y del monumento a Daoíz y Velarde el 1 de mayo de 1869 en la nueva plaza del Dos de Mayo y en el cruce de las calles Carranza y Ruiz respectivamente. Publicados en *El Museo Universal* (9 demayo de 1869).

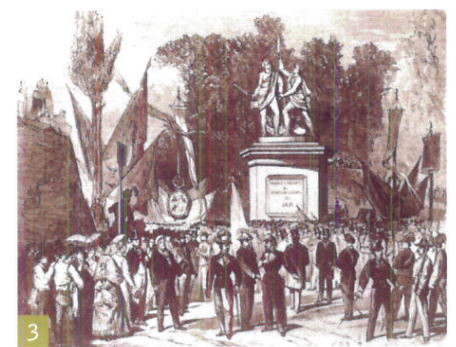
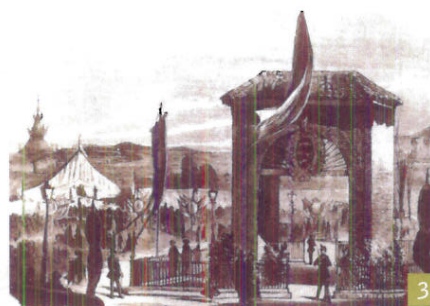
EL GRUPO ESCULTÓRICO DE DAOÍZ Y VELARDE Y EL ARCO DEL PARQUE DE MONTELEÓN

CARMEN MANSO PORTO. Doctora en Historia del Arte. Académica correspondiente de la Real Academia de la Historia, de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario y de la Academia Portuguesa da História.

El grupo escultórico de Daoíz y Velarde y el arco de Monteleón forman un bello y expresivo conjunto monumental en el eje de la plaza del Dos de Mayo. El grupo fue modelado en yeso en 1822 y trabajado en mármol de Carrara en 1830. Sobre el soporte del cañón, junto al pie derecho de Daoíz, está firmado en caracteres romanos incisos: "ANTONIO SOLÁ DE BARCELONA / LO HIZO EN ROMA 1830". Representa a los héroes artilleros Luis Daoíz y Pedro Velarde en el momento en que ambos acuerdan defender el Parque de Monteleón y entregar su vida por la Patria: "en actitud de jurar ser víctimas de las tropas del usurpador, antes que humillarse a su perfidia", según explica el escultor en una carta a Martínez de la Rosa (1822). Antonio Solá, José Álvarez Cubero y otros pensionados españoles en Roma habían estado privados de libertad por haberse negado a reconocer a José Bonaparte como rey legítimo.

Desde la lejanía, el escultor evoca la exaltación patriótica y el heroísmo de

los artilleros. Están humanizados, pero no son retratos. Solá es uno de los escultores que introduce en España el clasicismo romántico. Bajo el manto se distingue parte del uniforme de los artilleros, interpretado a la manera neoclásica y con gusto romántico en el preciosismo del cuello con volantes de las camisas. El sombrero, la casaca y el chaleco se suprimen y el cuerpo vestido se cubre parcialmente con la clámide. Las telas blancas del uniforme se aprecian en las leves arrugas de la camisa y de los calzones ajustados en las piernas, lo mismo que se distinguen las botas de Velarde ceñidas a las pantorrillas. El cambio en





Para unos creatividad, para nosotros, exigencia

La belleza del diseño unido al rigor y exigencias constructivas, representan para Sika el reto motor de los constantes desarrollos de productos innovadores para el sector de la **EDIFICACIÓN**, que garantizan rápidas puestas en servicio, mejores acabados y máxima calidad.

Una gama para obra nueva y rehabilitación de cualquier tipo de edificio, ya sea de viviendas, comerciales, culturales...

Aditivos para mortero y hormigón, morteros predosificados, revestimientos de protección e impermeabilización, sellado, refuerzo y pegado, rellenos, anclajes, inyecciones, pavimentos continuos, láminas.

La exigencia de los líderes



Sika S.A.
Ctra. de Fuencarral, 72 28108 Alcobendas (Madrid)
Tel. 91 657 23 75 Fax 91 662 19 38

www.sika.es

5. Recinto del Parque de Montealeón. Fotografía anterior a 1869. Al fondo, el arco de entrada y al otro lado de la calle el convento de Nuestra Señora de las Maravillas.



5

6. Derribo del Parque de Montealeón. Al fondo, a la izquierda, el edificio principal del cuartel, antiguo palacio de los duques de Montealeón y Terranova. Fotografía de Laurent. Museo de Historia. Publicado en Imágenes de Madrid (Fondos fotográficos del Museo Municipal), Madrid, 1984.



6

7. Monumento a Daoíz y Velarde delante del Museo del Prado.



7

las indumentarias aproxima las esculturas al momento histórico en que fueron concebidas. Es una nueva forma de entender la escultura neoclásica.

Luis Daoíz atendía el detall y tropas del Parque de Artillería ubicado en el Palacio de los marqueses del Valle y duques de Terranova y de Montealeón. Este Palacio, edificado en 1690, había sufrido un lamentable incendio en 1723, siendo rehabilitado en 1807 por Godoy para uso del Parque de Artillería. Se hallaba en la calle de San Miguel y San José, entre la calle Ancha de San Bernardo y la de Fuencarral. Pedro Velarde era secretario de la Junta Superior Económica del Cuerpo de Artillería, anexa al Estado Mayor del Real Cuerpo, situada en la calle Ancha de San Bernardo. El director de la Junta era José Navarro Falcón, superior de los capitanes Daoíz y Velarde. En el Parque lucharon unos doscientos

hombres contra las tropas francesas del general Murat. Ayudaron los paisanos y algunas mujeres del barrio. El convento de Nuestra Señora de Las Maravillas, que estaba enfrente, se transformó en hospital de campaña. Del edificio y amplio solar del Parque sólo permanece el arco de acceso. En este lugar transcurrieron los momentos más dramáticos de la defensa de los artilleros y de los vecinos del barrio que colaboraron con ellos. Varias pinturas y estampas de la época registran estos sucesos, especialmente cuando Daoíz manda abrir la puerta y sacar los cañones a la calle.

En 1869, el Ayuntamiento popular acordó la demolición del Parque de Artillería de Montealeón y el convento de las Maravillas para urbanizar y formar la Plaza del Dos de Mayo de estructura rectangular (78 x 69 m). Se hicieron fotografías para dejar testimonio de los

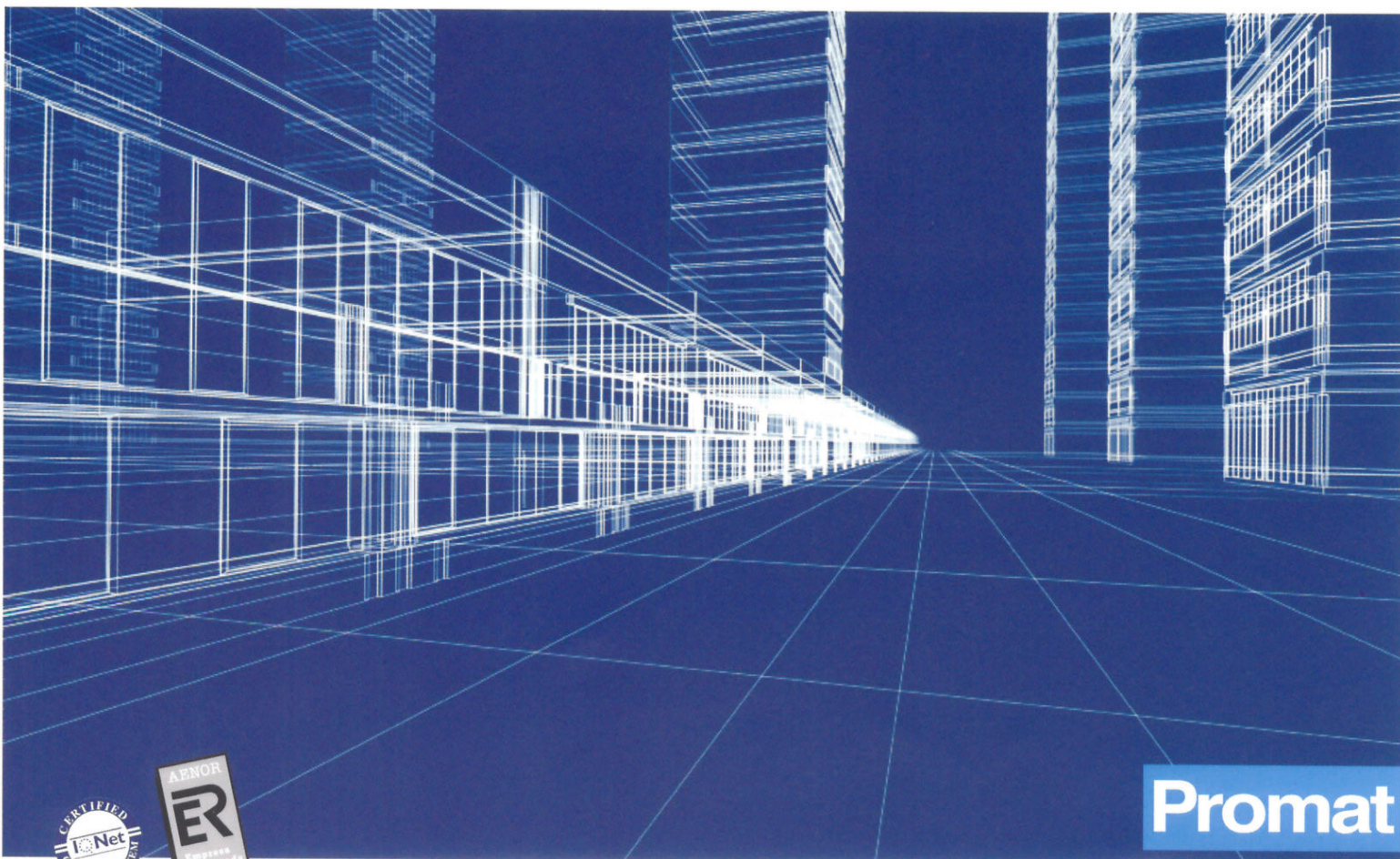
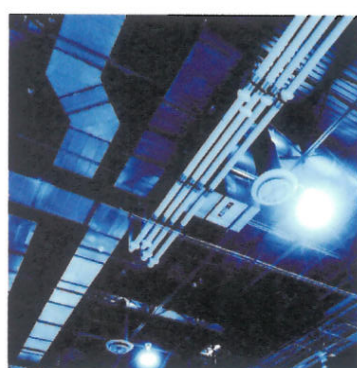
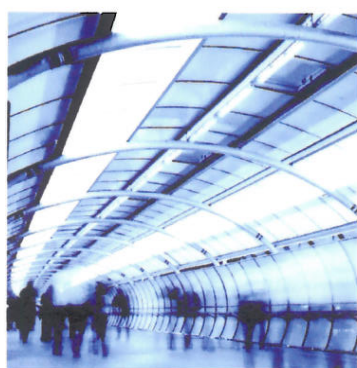
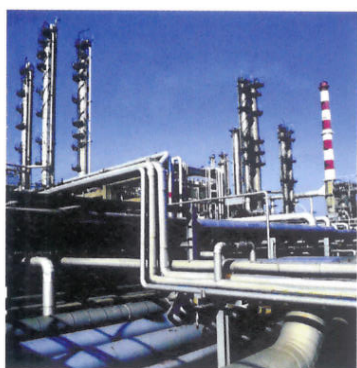
edificios demolidos. Del convento sólo se conservó la iglesia. Del Parque, el arco de entrada, cuya inauguración en la Plaza, como monumento conmemorativo, tuvo lugar el primero de mayo de ese año. Lo recuerda la prensa de la época. Ese mismo día se había verificado el cuarto traslado del grupo escultórico de Daoíz y Velarde al cruce de las calles Carranza y Ruiz, que era, en palabras de Fernández de los Ríos, el lugar del emplazamiento "del arco del Parque viejo de Artillería, en que ocurrieron los más gloriosos hechos de aquella defensa". Correspondía al lindero de las tapias del Parque de Montealeón.

Desde el 2 de mayo de 1808, en que los dos héroes murieron defendiendo el Parque de Montealeón, hasta que se hizo el primer diseño del grupo escultórico transcurrieron catorce años, y veintidós hasta que se pasó a mármol. En cien años, el monumento a Daoíz y Velarde tuvo ocho emplazamientos, debido a que las autoridades no se pusieron de acuerdo para ubicarlo en el lugar más adecuado. El primero fue el Real Museo de Pinturas. El último, la Plaza del Dos de Mayo, adonde se trasladó en 1932, el día del aniversario, para colocarlo delante del arco de Montealeón. Se concibieron como dos monumentos independientes pero muy próximos, con sus respectivas rejas protectoras.

Así, después de un dilatado peregrinaje por Madrid, el grupo escultórico de Daoíz y Velarde pudo reunirse con el

Creer en Promat es creer en seguridad

La confianza de más de 50 años trabajando en Protección Pasiva contra Incendios, proporcionando sistemas seguros, fiables y contrastados con la más moderna normativa.



Promat



an **Etex** GROUP company

Promat Ibérica, S.A.

C/ Velázquez, 41 - 2º Pl. - 28001 MADRID

Tel.: +(34) 91 781 15 50 - www.promat.es



8

8. Plaza del Dos de Mayo. Arco de Montealeón y grupo escultórico de Daoíz y Velarde. Fondo Santos Yubero, 29941-1 (1940). Madrid, Biblioteca Regional.

9 y 10. Dos vistas de la Plaza del Dos de Mayo en 2008



9



10

arco de Montealeón en el lugar en donde habían fallecido los capitanes Daoíz y Velarde y otros héroes civiles y militares.

Como españoles y como madrileños debemos concienciarnos de lo que representa este valioso conjunto escultórico y monumental y velar por su conservación. Durante años fue víctima del “botellón” del barrio de Malasaña. En varias ocasiones, las hojas de las espadas de ambas figuras fueron arrancadas, además de sufrir otros daños lamentables, debido a la mala intención y a la poca sensibilidad artística de algunas personas. A ellas recomendamos la lectura de valiosas obras históricas que se han publicado en Madrid con motivo de la conmemoración del bicentenario del Dos de Mayo de 1808 para comprender el significado de este y otros monumentos que rememoran esta gesta. Para esa celebración

se repusieron las letras de bronce del pedestal -“Daoíz y Velarde”-, y sólo provisionalmente, durante esos días, se restituyeron las hojas de las espadas de ambas figuras.

El público romano, que contempló el grupo en escayola en el estudio del escultor (abril de 1822), supo apreciar su valor. En el periódico *Giornale Arcádico* se publicó este texto:

“Es de un tamaño mucho mayor que el natural, y representa el instante en que los dos españoles Daoíz y Velarde, Oficiales de Artillería, juran morir antes que ceder a las armas extranjeras los cañones que su soberano les había confiado para su custodia. Esta historia puede todo el mundo leerla extensamente en las narraciones de los hechos de guerra acaecidos en España en el año 1808”. **R**

The Artillery depot in Montealeón and the convent of Nuestra Señora de las Maravillas were demolished in 1869 to urbanize the place and make up the Plaza del dos de Mayo (Second of May Square). The arch to access the depot was kept and was placed in the centre of the Square to commemorate the second of May of that year. The sculptural group of Daoíz and Velarde, by Antonio Solá(1830) was brought to the Square taking advantage of the commemoration in 1932. Nowadays they constitute a monumental group really emblematic which recalls the defense of the Artillery depot in Montealeón in 1808 and the heroism of the main figures. The place names of the streets which lead into in the Plaza del Dos de Mayo reminds of the civil and military heroes who fought against the French people. The name of Malasaña quarter reminds of Manuela Malsaña, one of the young heroines, who was honoured with a street too. So we must contribute to respect and preserve this environment in Madrid.

RESTAUROEGEA, S.L.

Restauración del patrimonio histórico-artístico

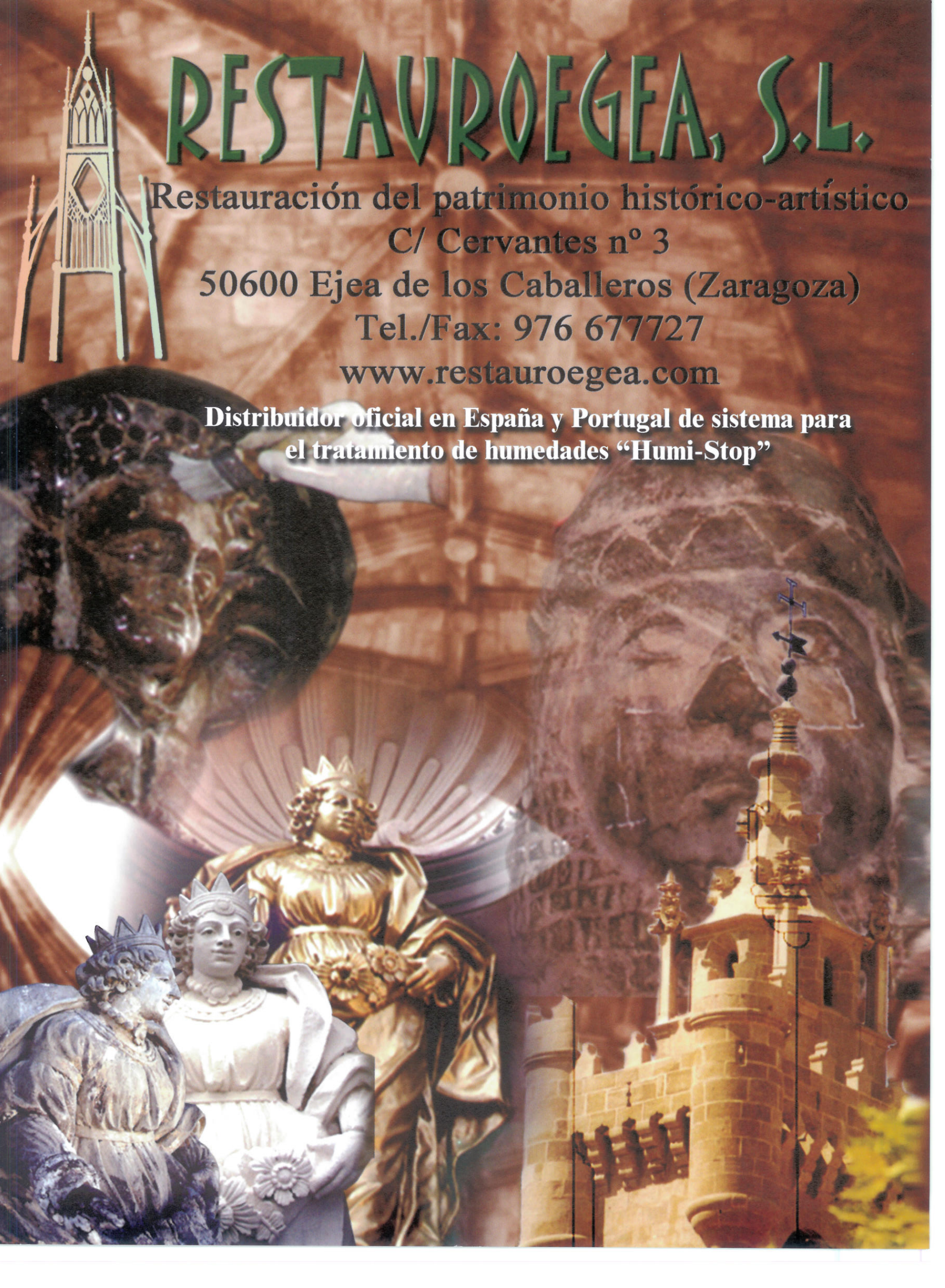
C/ Cervantes nº 3

50600 Ejea de los Caballeros (Zaragoza)

Tel./Fax: 976 677727

www.restauroegea.com

**Distribuidor oficial en España y Portugal de sistema para
el tratamiento de humedades "Humi-Stop"**



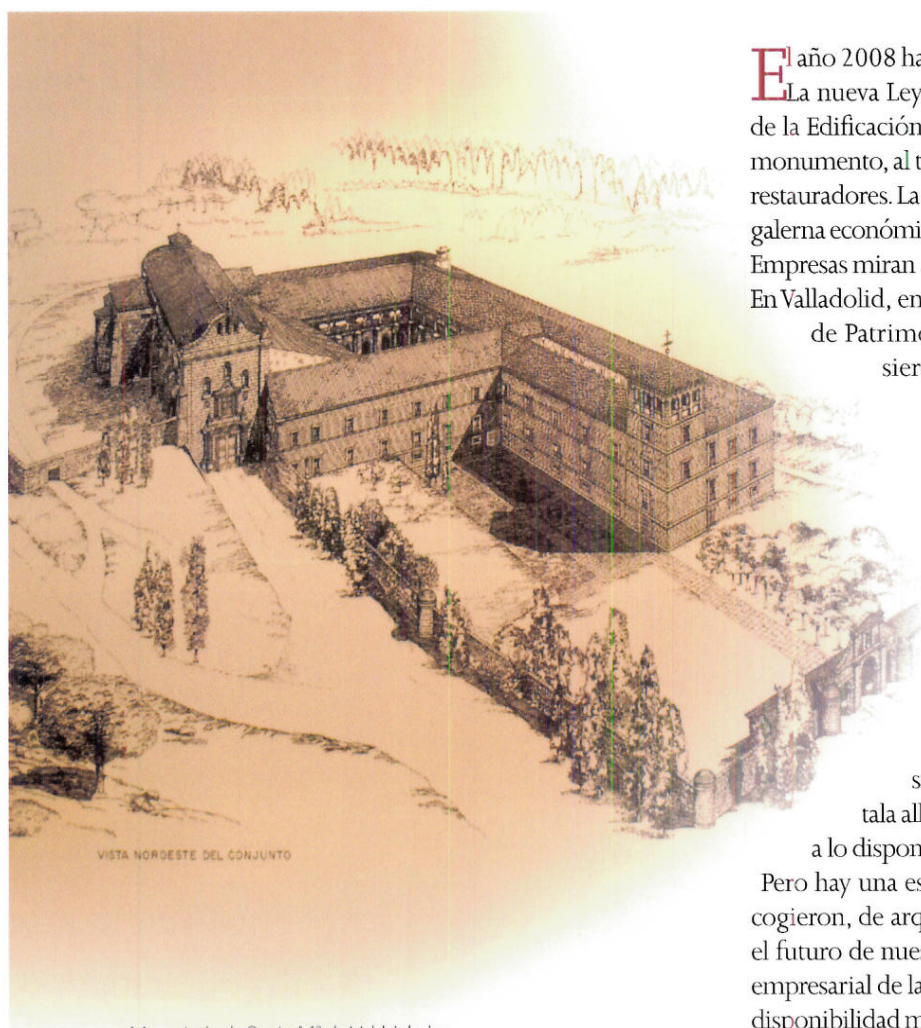


Asociación Española de
Empresas de Restauración
del Patrimonio Histórico

LAS EMPRESAS DE RESTAURACIÓN ENTRE LA TENSIÓN Y LA DISPONIBILIDAD



Associations



VISTA NOROCCIDENTE DEL CONJUNTO

Monasterio de Santa Mª de Valdeiglesias,
Pelayos de la Presa, Madrid.
Dr. Arquitecto: Mariano García Benito.

El año 2008 ha sido complejo y azaroso para la Restauración española. La nueva Ley de Contratos del Sector Público y el Código Técnico de la Edificación han revolucionado la fase decisiva de acción sobre el monumento, al tiempo que la crisis económica oscurecía los horizontes restauradores. La inversión de las Administraciones Públicas vacila ante la galerna económica; los arquitectos buscan un camino de perfección; y las Empresas miran a todos lados preguntándose qué pueden hacer.

En Valladolid, en AR&PA, un destacado grupo de Directores Generales de Patrimonio de diversas Comunidades Autónomas expusieron sus programas de Restauración y escucharon las incertidumbres de los empresarios. La respuesta de los políticos fue tan lógica, es decir, tan política, que los empresarios (ARESPE) organizaron una Jornada en el IPC para, más o menos explícitamente, preguntarle a las Administraciones qué tipo de Empresa de Restauración creían que es la más adecuada para la restauración de nuestro Patrimonio en tiempos de crisis.

No hubo una respuesta concreta. La distancia entre la Administración pública y la empresa privada sigue siendo proverbial y la realidad de la crisis real se instala allí donde las manos trabajan. En los despachos se adaptan a lo disponible; en las empresas se sobrevive.

Pero hay una esperanza. Desde la tribuna del IPC los empresarios recogieron, de arquitectos y políticos, una preocupación indudable por el futuro de nuestro Patrimonio y la tensión de salir adelante. El sector empresarial de la restauración respondió con ánimo renovado y con esa disponibilidad manifestada reiteradamente, ofreciendo experiencia, sensibilidad y colaboración. Y así, en tiempo de crisis, al parecer progresiva, la reflexión es, en cierto modo, tranquilizadora. **R**

In Valladolid, at AR&PA, an outstanding group of general managers of Cultural Heritage from different Autonomous regions put forward their own restoration programmes and listened to the uncertainty of the businessmen. The politicians answer was both so logical and political that the businessmen (ARESPE) arranged a conference at the IPC in order to ask the Administrations (not too specifically) what kind of Restoring firm they thought was more suitable for our heritage restoration in hard times. There was no specific answer.

www-meisl.es

902 203 077



**ESPECIALISTAS EN MONTAJES EN
PATRIMONIO HISTORICO ARTISTICO**

SOBRE LA RESTAURACIÓN

Texto: JAVIER RIVERA BLANCO

Catedrático de Teoría e Historia de la Arquitectura y de la Restauración. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá (Madrid).

Hace unos dos mil años el historiador y ensayista griego Plutarco (n. h. 50 o el 46 y m. h. 120) escribió su famoso libro "Vidas Paralelas". En el capítulo dedicado a Teseo y Romolo, hablando del primero narra cómo volvió éste a Atenas con sus compañeros en una barca que tenía treinta remos. Ésta "fue conservada por los atenienses hasta los tiempos de Demetrio Falereo aunque al ir pasando el tiempo las partes de madera deterioradas y arruinadas se fueron sustituyendo con otras nuevas soldadas al resto. En tal modo la embarcación ofreció a los filósofos un ejemplo viviente para una cuestión muy discutida entre ellos: si el objeto consecuencia con estos añadidos era el mismo u otro distinto; algunos sostenían que la nave resultante era la misma, mientras que para otros era otra".

Como expresa este bellissimo texto, los miembros de la sociedad ateniense se plantearon ya entonces problemas muy concretos sobre la conservación del patrimonio y de la herencia cultural en los que el debate se centraba sobre conceptos como la forma y la materia, la autenticidad y la identidad, y la necesidad de transmitir a las genera-

ciones venideras el legado de los antepasados considerando su obligación la transmisión de la memoria y, a la vez, sintiéndose necesitados de efectuar la manifestación de gratitud hacia los progenitores de un suceso absolutamente relevante para la colectividad, pues explicaba su origen y, paralelamente, su desarrollo y su presente.

En la contemporaneidad este debate permanece y se sigue construyendo, y en los últimos veinte años, desde la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español, en España se ha estado en no pocas ocasiones muy lejos de la sutileza que nos relata Plutarco. Todo desde una ley poco explícita y que pudo haber consagrado la necesidad en el patrimonio declarado de la mínima intervención cuando se llevaban a cabo restauraciones.

En estas dos décadas hemos podido apreciar como desde la más completa ignorancia en las escuelas de arquitectura y en los ámbitos de la restauración arquitectónica, contando tan solo con un reducido grupo de buenos expertos en historia y en construcción herederos de la tradición de la restauración franquista y restauradores funcionarios,

Teatro romano de Sagunto antes de su reconstrucción. Foto: <http://terraantiquae.com>





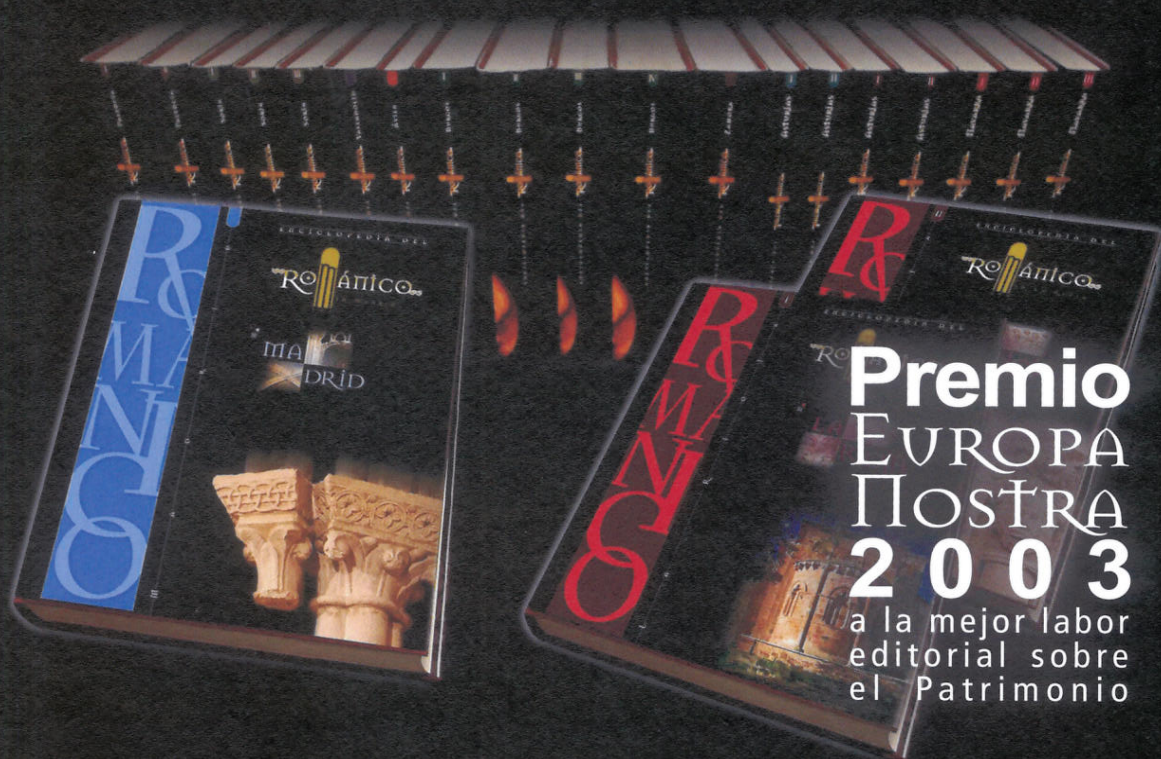
Santa María la Real
FUNDACIÓN

www.santamarialareal.org



www.encyclopediadelromanico.com

ENCICLOPEDIA DEL ROMÁNICO EN ESPAÑA



La Enciclopedia del Románico en España llega al ecuador de la edición del total de sus tomos. Desde su nacimiento, a principios de los 90, esta colección especializada en el arte románico de la península ibérica, la única a nivel nacional, se ha convertido en la obra de referencia del sector tanto para profesionales como para el público en general.

Actualmente, son 60 los tomos publicados, habiendo sido los dos pertenecientes a Madrid y La Rioja los últimos en unirse a la familia.

Próximamente, ya en 2009, saldrán a la luz los volúmenes correspondientes a **Guadalajara y Pontevedra**.

Tomos en venta:

Castilla - León	17		
Ávila	1	Asturias	2
Burgos	4	(Románico)	
León	1	Asturias	2
Palencia	2	(Prerománico)	
Salamanca	1	Cantabria	3
Segovia	3	Navarra	3
Soria	3	Madrid	1
Valladolid	1	La Rioja	2
Zamora	1		

Si desea hacer su pedido:

tel.: (+34) 979 125 499 - Horario de 8 a 14 de L a V.

tel.: (+34) 979 125 000 - Horario de 8 a 14 horas y de 17 a 19 horas de L a V.

fax: (+34) 979 125 680

e-mail: comercial@encyclopediadelromanico.com



Monasterio Santa María la Real
34800 - Aguilar de Campo
Palencia

Con el patrocinio de:

Caja Quero

Los grandes restauradores tienen conciencia de la historia y respetan la memoria


tuvimos que dar el salto a la búsqueda de centenares de restauradores modernos capaces de responder a las demandas sociales de la conservación del patrimonio en el Estado de las Autonomías con flamantes competencias en patrimonio.

El problema no era solo la multiplicación de intervenciones que hubo que afrontar, tantas que en estas dos décadas se superó toda la actividad del siglo anterior; se aumentaron las declaraciones de BIC (Bienes de Interés Cultural), se triplicaron las iniciativas de fundaciones y empresas privadas además de las realizadas por las distintas administraciones, se extendió por toda nuestra geografía la responsabilidad sobre la conservación de un ingente patrimonio para el que no disponíamos de especialistas preparados.

No obstante, la respuesta fue, en general, adecuada. Se modernizó la metodología incluyendo los estudios previos exhaustivos, nuestras empresas mejoraron substancialmente llegando a equipararse con las europeas y nuestros profesionales fueron lentamente paragonándose a los de los países vecinos introduciendo las técnicas y tecnologías tradicionales y modernas en las operaciones de conservación de los bienes culturales. Los criterios fueron más polémicos al comienzo, pues en no pocas ocasiones nuestros artífices desconocían las teorías y principios que aplicaban los arquitectos de países vecinos con más larga tradición en la restauración. Aquí se defendía, con no poca trampa, que la restauración era una parte de la arquitectura en general, lo

cuál era un buen sofisma, pues nadie puede negarlo. Pero el proyecto de restauración acusaba cojera cuando no se trataba de un simple añadido, el cuál evidentemente ya no se haría como en los viejos tiempos, imitando las partes históricas antiguas, sino con arquitectura contemporánea. El problema surgía constantemente cuando había que conocer los sistemas constructivos pretéritos, las tipologías arquitectónicas, analizar las patologías, saber dirigir a los laboratorios y a los equipos interdisciplinares, etc.

Para muchos el intervenir en un edificio histórico no debía ser límite para la creación, pues la preexistencia debe ser un objeto manipulable para la concepción y percepción actual y, de ser necesario, debe ser sacrificada y transformada para poder cumplir con la estética del presente o con nuevos usos, sean estos pertinentes o no al edificio antiguo.

Junto a estos aparecieron los grandes restauradores que tienen conciencia de la historia y respetan la memoria, que son honestos con la responsabilidad de trasladar a futuras generaciones los objetos valiosos del pasado, sin alterarlos y, lo que es más importante, sin renunciar a nuestra contemporaneidad. . 

To most people the intervention in a historical building should not be a limit for creation, because pre-existence must be something likely to be handled for nowadays conception and perception, if it is really necessary it must be sacrificed and transformed in order to be able to fulfil with present aesthetic or new uses, either they are relevant to the old building or not. Besides these ones there are other restores who are aware of history and respect memory, they are honest with the responsibility to give to future generations the valuable objects of the past free from alteration and, the most important thing, without forgetting our contemporary time.

Teatro romano de Sagunto después de su reconstrucción. Foto: <http://terraeantiquae.com>



Soluciones globales para limpieza y restauración por proyección de abrasivos y por láser



¡NOVEDAD!

Equipos disponibles en venta y alquiler

¡novedad!



BM-7 MS

Máquina de proyección de 7 litros de capacidad
Presión de trabajo desde 0,1 bar
Mínimo consumo de abrasivo, desde 12 kg/hora
Pequeña y ligera (16 kg)
Mínimo consumo de aire (5CV)
Boquillas de 3, 4, 5 y hasta 6 mm



Láser MAESTRO

Equipo láser portátil (12 Kg)
Puntero tipo lápiz (fibra óptica)
Pantalla táctil para fácil regulación de parámetros
Láser Nd: YAG bombeado por diodos
Longitud de onda de 1064 nm
Energía regulable de 2-12 mJ
Duración del pulso entre 5-10 ns
Frecuencia regulable de 10-200 Hz



MPS

Equipo de microproyección a presión
Presión de trabajo desde 0,5 bar
Boquillas de Carburo de Tungsteno de 08, 1'2 y 1'8 mm
Mando a distancia en el portaboquillas
Depósito de presión de 1,25 litros
Control preciso de consumo de abrasivo.

mpa.es

Equipos de proyección y microproyección a baja presión
Equipos de limpieza láser
Productos abrasivos
Formación
Asesoría técnica

www.mpa.es



mparent

Servicio especializado de alquiler de maquinaria y equipos de proyección, microproyección y láser
Alquiler de compresores de aire y equipos accesorios
- la solución completa -

www.mparent.es

AR&PA

EXHIBITIONS AND CONGRESS

ALGO MÁS QUE UNA FERIA

AR&PA, feria de la restauración del arte y del patrimonio, es algo más que una feria. Es un foro de debate y encuentro entre profesionales del sector y esta abierto también a todo el público interesado en conocer cómo y por qué se interviene en la preservación de un legado cultural que debe transmitirse a las generaciones futuras.

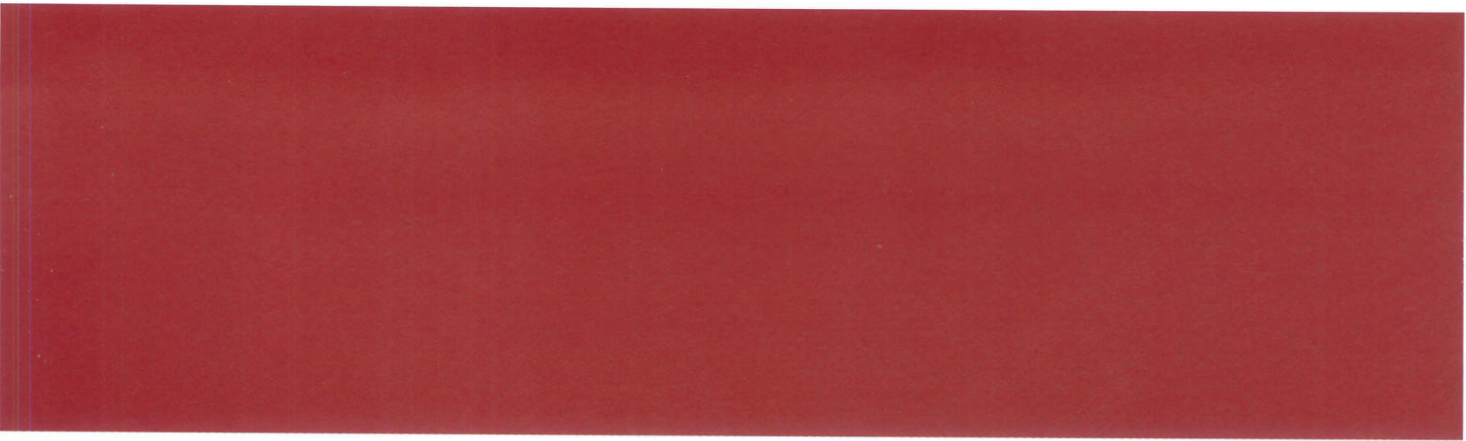
RECONOCIDO PRESTIGIO

AR&PA se ha consolidado ya, tras su nacimiento en 1998 como certamen de reconocido prestigio, tanto a nivel nacional como en el ámbito europeo, compartiendo experiencias y mejores prácticas con otras Ferias de Europa, como las de Francia o Italia.

EN CONSTANTE RENOVACIÓN

AR&PA abrió esta edición con un concepto novedoso de feria en cuanto a diseño y distribución de espacios en el que se integran diversas actividades que hacen crecer la Feria: jornadas técnicas, presentaciones, congreso internacional, premios AR&PA... En este foro de encuentro entre profesionales del sector se han llevado a cabo cerca de un centenar de ponencias y mesas de debate. Por ellas han pasado además, multitud de profesionales y expertos de numerosos países.





2008



1
2

1. Arriba, inauguración de la Feria por parte de las autoridades.

2. Abajo, firma del acuerdo de colaboración entre AR&PA y las ferias de París (Francia) y Ferrara (Italia).



INTERNACIONALIZACIÓN

AR&PA se ha convertido en un foro internacional donde se exponen por entidades, empresas e instituciones públicas y privadas los proyectos de intervención, las novedades y los programas y estrategias de planificación y gestión sobre los bienes integrantes del patrimonio cultural, logrando en cada edición mayor número de países representados.

DIVERSIDAD DE EXPOSITORES

La edición AR&PA del año 2008 ha contado con la participación y colaboración de Administraciones Públicas, Instituciones

nacionales e internacionales, Universidades y Colegios Profesionales, Fundaciones y Asociaciones, Escuelas Taller y Casas de Oficio, empresarios y profesionales especializados en restauración y en diferentes trabajos técnicos sobre patrimonio, editoriales y revistas especializadas. En conjunto, los 250 expositores participantes han instalado 106 stands y han ocupado una superficie de veintiún mil metros cuadrados.

UN FORO DE DEBATE ENTRE ESPECIALISTAS

Además de la importante muestra expositiva, se incluyen en el propio espa-

cial, multitud de actividades paralelas constituyendo AR&PA un foro de debate imprescindible para conocer de primera mano las diversas novedades del sector y las estrategias que guían la intervención en el patrimonio. Es el caso de las nueve Jornadas técnicas de debate o de la treintena de presentaciones técnicas realizadas.

AR&PA es el foro especializado elegido también para el intercambio de ideas y la materialización de acuerdos de colaboración que se vienen gestando a lo largo del año, y en definitiva para el encuentro entre todos los agentes intervinientes en el estudio, conservación o difusión del patrimonio cultural.

Además, en el Congreso internacional "Restaurar la Memoria", que ha contado con más de cuatrocientas personas inscritas y una veintena de ponentes de reconocido prestigio internacional, se han analizado diferentes aspectos relacionados con la gestión del patrimonio.

PREMIOS AR&PA: ÚNICOS EN SU CATEGORÍA

Los Premios AR&PA de Intervención en el Patrimonio Histórico, únicos existentes en España en su categoría, son un reconocimiento a la labor de personas e instituciones en pro de la conservación, investigación, divulgación e intervención en los bienes integrantes del Patrimonio Histórico.

Se conceden a nivel regional, nacional e internacional y premios honoríficos a personas o instituciones que a lo largo de su trayectoria vital se hayan distinguido por su papel relevante en relación a la investigación, conservación e intervención en los bienes integrantes del Patrimonio histórico.

AR&PA Y LA SOCIEDAD

AR&PA no constituye únicamente un foro de debate entre especialistas del sector sino que está abierto también a todo el público interesado en conocer el rico legado cultural de nuestro territorio, cómo se estudia, actúa y difunde. Con este fin, se organizan y llevan a cabo múltiples actividades que acerquen



CONSERVACIÓN Y REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS



**REHABILITACIÓN INTEGRAL DE LA ESTACIÓN DE RENFE DE NUEVOS MINISTERIOS Y
CREACIÓN DE NUEVAS CONEXIONES CON LA RED DE METRO (MADRID)**



**REHABILITACIÓN DE LA PARCELA 16. URB. "PABLO IGLESIAS". RIVAS VACIAMADRID.
OBRA EN EJECUCIÓN.**

www.kreis.es

c/ Mayor, 88 • 28013 Madrid • Tel. 91 541 81 77




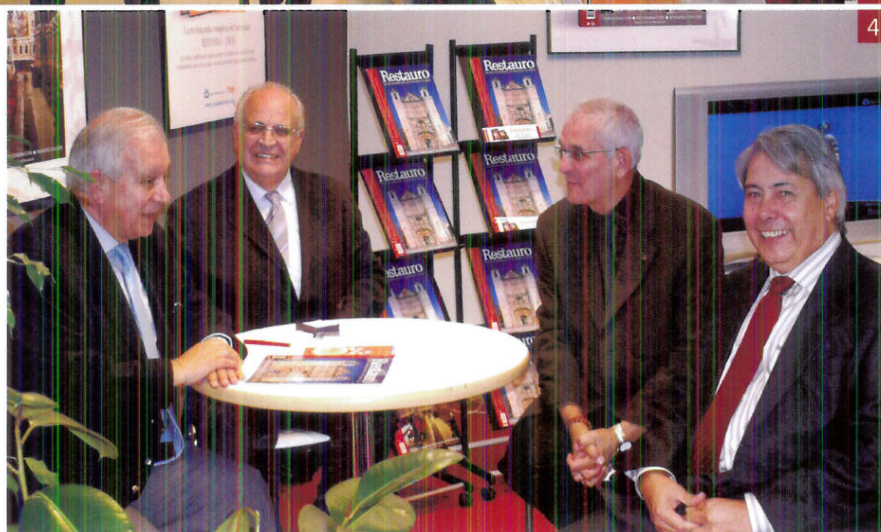
3. Vista parcial de la Feria.

4. En el stand de RESTAURO.
Foto: Alfredo Erias.

nuestro rico valor patrimonial a todos los ciudadanos y especialmente a los más jóvenes.

En esta línea de actuación, la iniciativa AR&PA en familia, puesta en marcha en la anterior edición, ha sido fuertemente potenciada en la actual edición y se ha situado como referente en el ámbito de la difusión infantil en espacios feriales. Por ella han pasado más de un millar de familias que han descubierto mediante la realización de diversas actividades nuestro rico patrimonio cultural, logrando su “pasaporte del patrimonio”.

Hacer de AR&PA un espacio accesible para todos ha sido un reto en el que también se han implicado tanto la Junta de Castilla y León como organizadora del evento como diversos expositores participantes en el programa AR&PA para todos. El programa ha supuesto la supresión de barreras arquitectónicas haciendo una Feria amable y accesible a personas con capacidades diversas. 



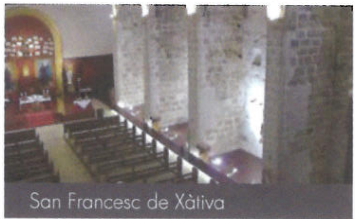
AR & PA , fair of restoration of art and heritage, is a debate forum and a meeting point among professionals of the sector, it is also open to anybody interested in knowing how and why cultural legacies are intervened for preservation so that they can be passed on future generations. After its birth in 1998, this fair has become a contest of wide renown, both in Spain and whole Europe. In 2008 it has had the participation and collaboration of Public Administrations, National and International Institutions, Universities and Professional colleges, Foundations and Associations, training workshops and trade learning centres businessmen and professionals specialized on restoration and different tasks about heritage, publishing companies and specialized magazines : 250 exhibitors with 106 stands and an area of 21000 square meters.



Hotel Zenit



Catedral S. Nicolas de Alicante



San Francesc de Xàtiva



Castillo de Buñol



Bóveda Catedral de Valencia



Mercado Central de Valencia



Hotel Mas de Canicatti



Obra Privada



Colegiata de Xàtiva



Hospital Xàtiva



Castillo de Cullera

DELEGACIÓN VALENCIA
 Avda. de Francia, 65-Entlo.
 46023 Valencia
 Tel. 963 302 090
 Fax 963 302 246
 valencia@torremar.net

DELEGACIÓN ALICANTE
 Avda. Aguilera, 30-3 izq.
 03006 Alicante
 Tel. 965 986 569
 Fax 965 986 569
 alicante@torremar.net

ALMACÉN
 Camí Nou 2-19
 Pol. Ind. Zamarra
 46950 Xirivella

Líderes en confianza

A lo largo de más de 3 décadas el Grupo Torremar ha conseguido acumular una gran experiencia y crear un equipo de profesionales altamente cualificados especializados en el sector de la rehabilitación de edificios y restauración de monumentos histórico-artísticos. Hemos intervenido en todo tipo de edificios y niveles de rehabilitación consiguiendo ser una empresa referente en el sector de la Restauración.

TORREMAR



Premio FEVEC a la rehabilitación



ER - 1097/2007

RESTAURACIÓN DE FACHADAS · REHABILITACIÓN INTEGRAL · RESTAURACIÓN DE PATRIMONIO · CUBIERTAS · ALUMINOSIS · TRABAJOS VERTICALES · TRATAMIENTOS PARA LA MADERA · CONSOLIDACIÓN DE ESTRUCTURAS · REFUERZOS DE PILARES · SISTEMAS DE LIMPIEZA · HUMEDADES POR CAPILARIDAD · EDIFICACIÓN Y CONSTRUCCIÓN EN GENERAL · MONTAJE Y ALQUILER DE ANDAMIOS · FONTANERÍA EN GENERAL · REFORMAS EN VIVIENDAS · ADECUACIÓN DE LOCALES COMERCIALES · MICROPILOTAJE



CONCLUSIONES DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL

“Restaurar la Memoria. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible”

AR&PA 2008. VALLADOLID, 2 DE NOVIEMBRE DE 2008

La Comisión del Medio Ambiente y del Desarrollo (Comisión Brundtland, informe “Our Common Future”, 1987) sistematizó y reconoció el concepto de desarrollo sostenible. El patrimonio guarda igual paralelo en cuanto a su gestión sostenible pues los bienes patrimoniales no son inagotables. Por ello deben ser gestionados evitando la sobreexplotación, que los dañe, y procurando obligatoriamente su preservación. La gestión del patrimonio cultural se basa

en tres principios fundamentales e interrelacionados:

Investigar, para conocer y comprender.

Actuar, para conservar y mantener, y

Difundir, para compartir.

Después de una dilatada experiencia, entre los agentes gestores, hay una unánime coincidencia en entender los bienes culturales como bienes complejos cuya gestión sólo puede ser asumida desde la visión integral en cuanto a su concepción espacial, en lo conceptual, y metodológica, respecto a los tres

principios fundamentales referidos. Desde el primer acercamiento al bien monumental o al conjunto patrimonial, la planificación debe basarse en la interrelación y consecución de dichas acciones. En este sentido, experiencias en amplios territorios como el Plan Pahis de la Junta de Castilla y León, o la gestión del Polo Tributino de Roma o el paisaje cultural del Valle del Loira, suponen un nuevo aliciente y paradigma que abre nuevos y sugerentes caminos para avanzar en esta metodología de intervención.



ESPECIALIZADOS EN LA RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS Y MONUMENTOS HISTÓRICOS

Los medios técnicos y humanos y el conocimiento que aportan más de 25 años dedicados a la restauración permiten a Leache enfrentarse con total garantía a cualquier proyecto, por complejo que sea, cuidando hasta el más mínimo detalle para conseguir el mejor resultado.

**los detalles
marcan la diferencia**

 **leache**
construcción y restauración

Pol. Industrial, c/ B, 12. . 31430 Aoiz (Navarra) .
Tfno.: 948 33 40 75 _ Fax: 948 33 40 76
www.leache.com _ info@leache.com



El éxito de la gestión de bienes excelentes singulares se sustenta en la existencia de órganos administrativos que se adecuan a la especificidad de cada tipo de bien. Por ello, el Congreso, consciente de este requisito, anima a las distintos Estados, Administraciones e Instituciones responsables de la gestión de los bienes culturales a desarrollar este tipo de órganos con personalidad propia, apropiados a las características y objetivos de los bienes a conservar. En este sentido, ejemplos distintos como los de la Alhambra, la Catedral de Vitoria, Albarracín o Aguilar de Campoó refrendan esta necesidad y constituyen una fortaleza que garantiza el éxito en la intervención.

En la gestión racional del patrimonio cultural no ha de dissociarse su papel como recurso de beneficio social, sustentado en sus posibilidades de uso, también en activo turístico. La Carta de Cracovia 2000, ya anunció, entre otros puntos, las posibles tensiones entre los agentes turísticos deseosos de potenciar la economía local y las garantías de conservación que debían preparar los gestores de estos bienes colectivos.

Por ello este congreso insta a las INSTITUCIONES INTERNACIONALES a desarrollar un documento en el que se establezcan los

mecanismos e ideas adecuadas para conseguir el uso más eficaz y eficiente de los bienes y recursos patrimoniales. Es decir, propone superar el concepto de conservación por el de gestión integral, y ésta siempre desde estrategias respetuosas, eficientes y sostenibles.

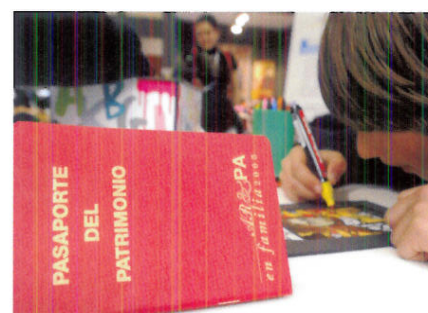
Así mismo, la gestión del patrimonio debe tender a buscar la cohesión social, a arraigar a la población en los distintos medios que lo poseen, a vertebrar el territorio, a mejorar el bienestar de las personas, y a potenciar los recursos y los equipamientos. Los bienes culturales están llamados a ser espacios de encuentro intercultural, porque, en ese sentido, el patrimonio se convierte en un ámbito de mediación

El éxito de la gestión patrimonial sólo se garantiza desde la planificación y actuación integral sobre los bienes en su uso colectivo. La educación y participación de la sociedad son agentes imprescindibles para hacer frente al reto colectivo de conservar nuestro pasado, nuestra Memoria.

Javier Rivera Blanco, Director del Congreso. José Javier Fernández, Secretario del Congreso.

Por el Comité Científico del VI Congreso Internacional "Restaurar la memoria. La gestión del Patrimonio: hacia un planteamiento sostenible".

Próxima cita AR&PA: noviembre 2010.



Considering a rational management of cultural heritage one cannot forget its role as social benefit maintained on its own possibilities of use, also on tourist active.

The letter of Cracovia 2000 had already announced, among other questions, the possible tenseness among tourist agents willing to promote the local economy and the guarantee of conservation that should be prepared by the managers of these collective goods.

That is why this conference urge the INTERNATIONAL INSTITUTIONS to develop a document establishing the mechanisms and suitable ideas to get a better and more effective use of goods and cultural heritage. Thus the idea is to get over the concept of conservation and take the one of comprehensive management whenever this is considered from respectful, effective and sustainable strategies.

AR&PA

11 al 14 de NOVIEMBRE 2010

VII FERIA DE LA RESTAURACIÓN
Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO

«sociedad y patrimonio»

www.jcyl.es/arpa



EL PUEBLO VIEJO DE BELCHITE (ZARAGOZA): PLAN DE ACTUACIÓN

Texto: MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA

Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre pintura española moderna y contemporánea en los museos y colecciones de Liguria (Italia) y en la actualidad trabaja en arte y cultura contemporáneos.
mvazquez@unizar.es

El interés por valorar convenientemente las ruinas del conjunto histórico del pueblo viejo de Belchite (Zaragoza) y detener su deterioro se ha concretado en una serie de iniciativas y actividades. En este sentido, el Gobierno de Aragón, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, encomendó en el año 2000 al estudio de arquitectura BAU (Borobio Arquitectura y Urbanismo) de Zaragoza la redacción de un Plan Director de Actuación para el viejo pueblo de Belchite. A partir de esta fecha, este equipo de profesionales ha emprendido varias actuaciones, a las que aludiremos a continuación.

Por tanto, definiremos el contenido de este Plan Director, pero, antes, es necesario remontarse a los años de la contienda

civil, cuando Belchite pasó de ser una importante villa a un paisaje dominado por la ruina.

EL SÍMBOLO DE LOS DOS BELCHITES

Seguramente a muchos les suene el nombre de Belchite, de esa localidad de la provincia de Zaragoza, asociado a la guerra civil. De hecho, fue, sin duda, uno de los escenarios de la batalla más cruenta librada en el frente de Aragón durante el verano de 1937.

En marzo de 1938 el ejército de Franco ocupaba la ciudad de Belchite¹. Poco después, en abril de 1940, la revista *Reconstrucción* recogía en un artículo titulado "El símbolo de los dos Belchites" la iniciativa tomada por la Dirección General de Regiones Devastadas

y Reparaciones de edificar junto a las heroicas y gloriosas ruinas de Belchite un nuevo Belchite como símbolo de dos épocas y de dos sistemas políticos distintos:

"Junto a las piedras heroicas del viejo Belchite va a alzarse la traza cordial y acogedora del Belchite nuevo; junto a los escombros, la reconstrucción; junto al montón de ruinas que sembró el marxismo como huella inequívoca de su fugaz paso, el monumento alegre de la paz que la España de Franco edifica [...]. Para memoria eterna de los que allí cayeron y ejemplo y acicate de las generaciones del mañana, nuestro Caudillo Franco ha querido que las ruinas gloriosas de Belchite queden en el prestigio intacto de su dolor actual [...]"².





1. (Página anterior) Panorámica del convento de San Rafael e iglesia de San Martín de Tours, Belchite.

2. (Página anterior) Vista parcial de la torre de la iglesia de San Martín de Tours, Belchite.

3. Fachada principal del Ayuntamiento de Belchite, proyectado por el arquitecto Regino Borobio Ojeda (Archivo BAU).

4. El Arco de la Villa desde la calle Mayor (durante la contienda civil), Belchite (Archivo BAU).

5. Vista actual del Arco de la Villa (antes de la restauración).

6. Plano de emplazamiento del viejo y nuevo Belchite (revista Reconstrucción, abril de 1940).

Esta decisión significó la ruptura traumática de muchas personas con sus raíces y la pérdida de tradiciones y costumbres. Junto a las ruinas del viejo Belchite, se emplaza el nuevo, cuya primera piedra fue colocada a finales de mayo de 1940. Las obras se dilataron en el tiempo, hasta ser inaugurado el 13 de octubre de 1954 (figura 1)³. Al lado del pueblo se instaló un campo de trabajo para emprender la construcción del nuevo⁴.

El nuevo Belchite es hoy un núcleo desarrollado con unos 1.600 habitantes, situado frente al pueblo viejo, del que sólo quedan las ruinas de sus ruinas. Pero



no siempre fue así, de hecho, hasta mediados de la década de los años sesenta no fue totalmente abandonado, quedando, a partir de ese momento, convertido en una amalgama informe de escombros

amenazada por el progresivo deterioro. Al abandono cabe sumar otros factores como el expolio y el reaprovechamiento de muchos de los elementos constructivos de los antiguos hogares para las nuevas viviendas. Probablemente uno se puede preguntar por qué los belchitanos en lugar de abandonar sus casas no acometieron su reconstrucción. Ante esta realidad, cabe mencionar la existencia de un oficio, con fecha de junio de 1939, en el que se expresaba la prohibición para ejecutar obras de reparación en los edificios dañados por la guerra. Sin embargo, tenemos constancia de que





5

después de la contienda varios propietarios emprendieron trabajos de rehabilitación en sus viviendas⁵.

En 1985 el Ayuntamiento de la villa ejecutó con ayuda del INEM el desescombro y limpieza de calles y edificios. En 1997 se firmó un acuerdo de cooperación entre el Ayuntamiento de Belchite, siendo alcalde Domingo Serrano Cubel, y la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica de Madrid para realizar un riguroso estudio del estado de los edificios y la elaboración de un proyecto que aportase las soluciones de consolidación de los mismos⁶. Fue en el año 2000 cuando se acometió un Plan Director

de Actuación en el pueblo viejo de Belchite y, dos años después, fue declarado Bien de Interés Cultural por Decreto 322/2002 de 8 de octubre del Gobierno de Aragón. Estas son algunas de las acciones puestas en marcha hasta la fecha sobre las ruinas del viejo Belchite.

PLAN DE ACTUACIÓN EN EL PUEBLO VIEJO DE BELCHITE: UN POCO DE HISTORIA...

Belchite viejo se halla emplazado al margen de la acequia de Becú (que limita al pueblo por los frentes Norte y Este) y se encuentra estructurado en torno a un eje principal: la

calle Mayor. La villa estaba amurallada y de los accesos con los que contaba en origen sólo dos se mantienen en pie en la actualidad: el Arco de la Villa (Norte) y el Arco de San Roque (Este) (figura 2).

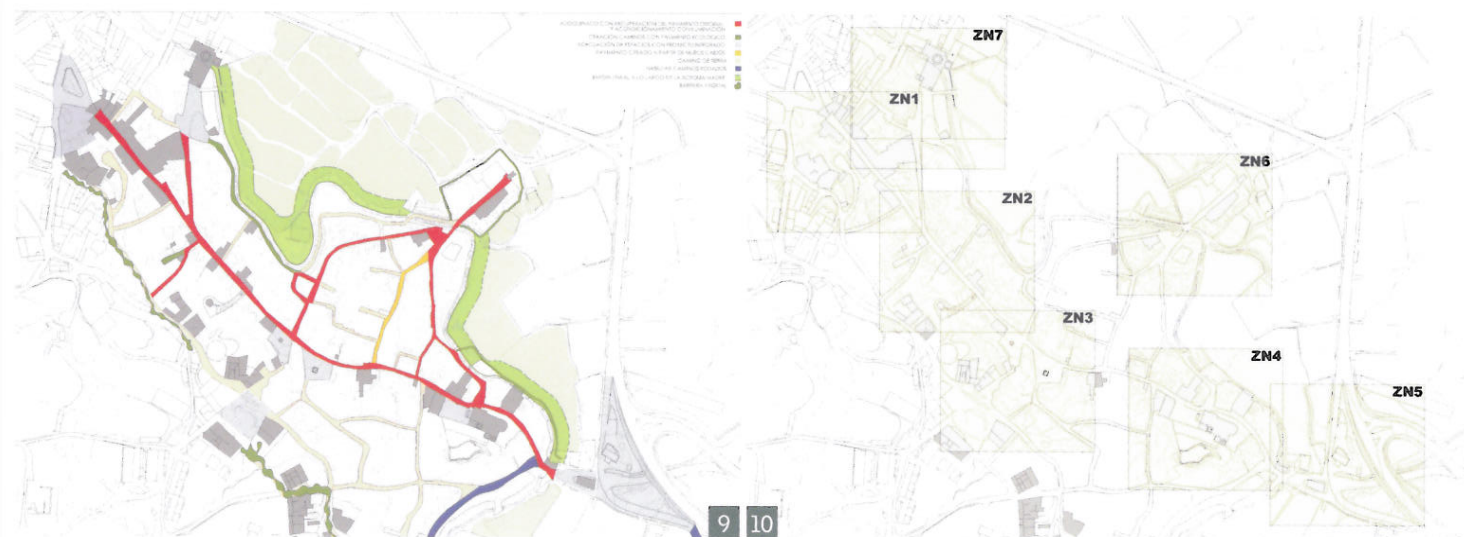
Asimismo, contaba con notables testimonios arquitectónicos de distintas épocas. A destacar son los restos monumentales mudéjares: iglesia de San Martín de Tours, levantada en las primeras décadas del siglo XV y modificada y ampliada en el siglo XVIII⁷; Torre del Reloj (que comprendía la desaparecida iglesia de San Juan Bautista), de mediados del siglo XVI⁸; y otras pervivencias mudéjares de época barroca⁹.

7. Plano de situación y esquema morfológico del viejo Belchite, Plan Director de Actuación del pueblo viejo de Belchite (Archivo BAU).

8. Criterios de intervención en edificación, Plan Director de Actuación del pueblo viejo de Belchite (Archivo BAU).

9. Criterios de intervención en urbanización, Plan Director de Actuación del pueblo viejo de Belchite (Archivo BAU).

10. Plano general con las zonas de actuación, Plan Director de Actuación del pueblo viejo de Belchite (Archivo BAU).



9 10



El siglo XVIII fue de gran actividad constructiva, acometiéndose la construcción del convento de San Rafael y de la fábrica barroca del Santuario de Nuestra Señora del Pueyo. En la década de los sesenta del siglo XIX se llevó a cabo la restauración del antiguo edificio del Seminario y la fundación del Seminario Menor y, en 1882, se construyeron la capilla de San Antón y

el Hospital Municipal, hoy desaparecidos. Y del siglo XX datan las escuelas y la nueva casa consistorial.

Como hemos mencionado anteriormente, durante el conflicto bélico la villa se convirtió en uno de los escenarios más cruentos del mismo. Desde ese momento, empieza la lenta agonía de un pueblo, cuyo pasado se halla hoy tímidamente evocado en sus ruinas y en las siluetas de sus edificios.

PROPUESTAS Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

En el año 2000 el estudio de los Borobio redacta el Plan Director de Actuación en el pueblo viejo de Belchite¹⁰, que no sólo comprende un proyecto arquitectónico sino también un proyecto museístico: el crear un Museo de la Paz y un Centro de Interpretación de la guerra civil.

En cuanto a los criterios de actuación fijados para las ruinas de Belchite, se decide como pauta prioritaria consolidar y valorar la ruina. Dado que este Plan Director no sólo incluye los valores arquitectónicos y monumentales sino también el valor del espacio urbano y del paisaje, se fijan otros dos criterios: a nivel de edificación y a nivel de urbanización. Los criterios de intervención en edificación comprenden desde la limpieza y mantenimiento hasta la consolidación de la fachada o rehabilitación de los edificios (figura 3). Por su parte, los criterios de intervención en urbanización abarcan desde la recuperación del adoquinado original hasta la creación de un jardín lineal a lo largo de la acequia (figura 4).

Se ideó un recorrido circular que, partiendo de la plaza de Goya y con entrada por el Arco de la Villa, atravesase la calle Mayor hasta la puerta del Pozo o Arco de San Miguel, volviendo desde aquí al punto de partida por calles que se acercan a la acequia parando en el Arco de San Roque para continuar por la acequia de Becú hasta la iglesia de San Agustín.

De este modo, y en función de este itinerario, se fijaron siete zonas de actuación, para cada una de las cuales se han establecido unos criterios específicos tanto en edificación como en urbanización, que, a continuación, exponemos (figura 5).

El trazado de este recorrido fue planeado atendiendo al grado de conservación de los restos monumentales, de ahí que su inicio se fijase en la zona norte de la villa (la mejor conservada y la más interesante desde el punto de vista histórico) para avanzar hacia el Sur, donde las intervenciones a realizar responden a principios más uniformes.

El primer recorrido, de marcado carácter arquitectónico, corresponde a las primeras cinco zonas mientras que el segundo, que potencia el valor paisajístico, engloba las dos últimas.

La primera zona de actuación corresponde a la parte norte de la villa. En los ale-

daños de la plaza de Goya se ha previsto un aparcamiento de vehículos. Desde esta plaza, y pasando por el Arco de la Villa, se accede a la calle Mayor. Esta zona está pensada para acoger un centro de acogida para los visitantes.

Adentrándose en la segunda zona, siguiendo el recorrido por la calle Mayor, se llega a la plaza nueva o mayor, donde se hallaba el Ayuntamiento, construido en 1928 y demolido después de la guerra (figura 6)¹¹. En este tramo, el equipo de arquitectos propone, principalmente, la reconstrucción de la fachada del Ayuntamiento, la consolidación de las fachadas de los edificios que miran a la calle Mayor, la recuperación del pavimento original y el levantamiento del perímetro de la plaza mediante muros de tres metros de altura.

Siguiendo la calle Mayor hasta la plaza vieja con la Torre del Reloj, se alcanza la tercera zona, en la que se decide la consolidación y restauración de la Torre del Reloj y el levantamiento del perímetro de la plaza vieja.

En la denominada plaza vieja finaliza la calle Mayor, continuada por la Subida a San Juan, la calle de la Iglesia y la calle de Enrique Naval hasta llegar a la desaparecida Puerta del Pozo o Arco de San Miguel. En este punto se ha delimitado la cuarta zona, que destaca, principalmente, por su interés arquitectónico. De hecho, en este tramo se levanta la iglesia de San Martín de Tours y el convento de San Rafael, inaugurado el 2 de enero de 1781 (figuras 7-9), de los que se plantea su consolidación y rehabilitación.

Este recorrido termina en la Puerta del Pozo o Arco de San Miguel, situado al Sur de la villa, hallándose incluido en la quinta zona de actuación. Se programa la reconstrucción de la Puerta del Pozo y de sus edificios adyacentes.

Desde este punto parte el segundo recorrido, con inicio en la Puerta del Pozo y fin en la plaza de San Salvador. Desde esta plaza, y siguiendo con el itinerario propuesto, se alcanza el Arco de San Roque. Con este segundo recorrido se pretende ofrecer al visitante un paseo amable y distendido. Dentro de esta sexta zona se proyecta la rehabilitación de la iglesia de San Salvador y la estabilización y consolidación del Arco de San Roque.

El paseo desde la plaza de San Salvador conduce a la plaza del convento de San Agustín, facilitando un apacible recorrido



11. Detalle del interior de la Torre del Reloj, Belchite (Archivo BAU).

12. Vista parcial de la iglesia del convento de San Rafael, Belchite.



13. Torre del Reloj (después de la restauración), Belchite.

12

13



13. El Arco de la Villa desde la plaza de Goya (antes de la restauración), Belchite (Archivo BAU).

14. Vista del Arco de San Roque, Belchite.

15. Detalle del Arco de San Roque, Belchite (Archivo BAU).

a lo largo de la acequia. Como final del recorrido se alcanza la iglesia barroca de San Salvador. En esta última zona, se programa la rehabilitación de esta iglesia y su acondicionamiento como espacio para actos culturales.

Como ha podido constatarse, el objetivo prioritario de este Plan de Actuación es la consolidación y valoración de la ruina, así como la recuperación de la memoria histórica.

ACTUACIONES REALIZADAS

Desde la redacción del Plan Director se han acometido, por el estudio de arquitectura BAU, actuaciones de carácter puntual, ya previstas en el mismo, que se han concretado (o se concretarán en breve) en la Torre del Reloj y en los Arcos de la Villa y de San Roque, debido a su necesidad de una intervención urgente.

El primer proyecto de restauración fue suscrito en septiembre de 2002 para la Torre del Reloj (figura 10)¹², conocida bajo esta denominación porque ostentó un reloj en la fachada Noroeste. Las obras terminaron en noviembre de 2003 y la recepción de las mismas tuvo lugar en febrero de 2004.

Como hemos señalado anteriormente, la Torre del Reloj constituye uno de los importantes restos monumentales mudéjares de Belchite. Está realizada en ladrillo y tiene planta cuadrada (3,5 m de lado), con una altura de 18 metros. Está formada por dos cuerpos y, en origen, contaba con un remate piramidal, que ha desaparecido. Al exterior presenta paños decorativos en la parte superior del primer cuerpo, siendo la decoración en cada uno de los frentes con faja estre-

cha de esquinitas creando ángulos entrantes y salientes y con paño de cruces de brazos formando rombos.

La intervención llevada a cabo se concretó en los siguientes puntos: en la escalera y en el núcleo central, en la fachada, en la cubierta y en las construcciones aledañas.

El criterio fundamental de intervención en fachada y, en general, en toda la torre, fue el de consolidación de la ruina. Asimismo, se optó por la formalización de un volumen sobre el que se recorta la ruina y que sirve para dar una idea de las dimensiones y volumetría de la construcción primigenia. Sobre los muros se levantó retranqueado un paramento revestido de madera de teca. La elección de este material, colocado horizontalmente, pretendía, por una parte, marcar una diferencia en cuanto a textura y material con la fábrica original y, por otra parte, buscar una afinidad en cuanto a disposición (en horizontal) y color con el ladrillo. Todos los huecos abiertos fueron cerrados con madera, con el fin de conseguir una continuidad visual y formal en todo el monumento. En cuanto a la cubierta, se proyectó una plana, dejando el machón central hueco ventilado e iluminado mediante un tragaluz practicable (figura 11).

Años después, en septiembre de 2006, se redacta el proyecto de consolidación y rehabilitación del Arco de la Villa, por encargo también de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón¹³, cuyas obras se están llevando a cabo en estos momentos.

Como hemos indicado anteriormente, el Arco de la Villa se halla emplazado en la zona norte de la villa (figuras 12-13). Su función no era sólo servir como puerta de entrada a

NOTAS

- 1.- *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, viernes 11 de marzo de 1938-Segundo Año Triunfal, "Pese a la tenaz resistencia puesta por el enemigo, ayer fue ocupada y liberada definitivamente la ciudad de Belchite", p. 1.
- 2.- GÓMEZ APARICIO, P. "El símbolo de los dos Belchites", *Reconstrucción*, núm. 1, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Ministerio de la Gobernación, Madrid, abril de 1940, pp. 6-9.
- 3.- *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, volumen VIII, 1954. "El Caudillo inauguró el nuevo pueblo de Belchite", p. 36.
- 4.- ENGEL, C. "Prólogo", en CINCA YAGO, J., ALLANEGUI BURRIEL, G. y ARCHILLA NAVARRO, Á. P. *El Viejo Belchite. La agonía de un pueblo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008, p. 9.
- 5.- A este respecto, en el archivo Borobio se conservan expedientes de obras de reforma realizadas en edificios belchitanos, como las promovidas por Domingo Adán, en 1947 (Archivo BAU, expediente nº 2.348) y por Pablo Baquero, en 1949 (Archivo BAU, expediente nº 2.511).
- 6.- CINCA YAGO, J., ALLANEGUI BURRIEL, G. y ARCHILLA NAVARRO, Á. P. *Op. cit.*, p. 16.
- 7.- BORRÁS GUALIS, G. M. *Arte Mudéjar Aragonés*, Tomo I, Zaragoza, Prames, 2008, pp. 148-153.
- 8.- BORRÁS GUALIS, G. M. *Op. cit.*, p. 154.
- 9.- BORRÁS GUALIS, G. M. *Op. cit.*, p. 155.
- 10.- Archivo BAU, expediente nº 200023.
- 11.- Archivo BAU, expediente nº 298.
- 12.- Archivo BAU, expediente nº 200211.
- 13.- Archivo BAU, expediente nº 200640.
- 14.- La empresa Estudio Métodos de la Restauración, S.L. ha redactado un estudio histórico-artístico para la restauración de las pinturas murales conservadas en la capilla del Arco de la Villa de Belchite.
- 15.- Archivo BAU, expediente nº 200641.



BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO MILLÁN, J., Inventario del patrimonio arquitectónico del pueblo viejo de Belchite (Zaragoza). Características y valoración del mismo, Zaragoza, "Institución Fernando el Católico", 1988.

BORRÁS GUALIS, G. M., Arte Mudéjar Aragonés, Tomo I, Zaragoza, Prames, 2008.

CINCA YAGO, J., ALLANEGUI BURRIEL, G. y ARCHILLA NAVARRO, Á. P., El Viejo Belchite. La agonía de un pueblo, Zaragoza, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008.

GÓMEZ APARICIO, P., "El símbolo de los dos Belchites", Reconstrucción, núm. 1, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Ministerio de la Gobernación, Madrid, abril de 1940, pp. 6-9.

MARTÍN BLASCO, J. y BARRUECO, P. M., El convento de San Agustín de Belchite (Zaragoza). Datos para su historia (1594-1994), Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Belchite, 1994.

MARTÍN BLASCO, J., El pueblo viejo de Belchite. Imágenes, notas históricas, noticias y evocaciones, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Belchite, 1998.

la villa sino que también desempeñaba una función religiosa, pues cuenta con una capilla (sobre el paso) dedicada a Santa María¹⁴, de ahí que este arco sea conocido popularmente como Arco de la Virgen del Portal.

Es una construcción en ladrillo de dos plantas, con dos cuerpos diferenciados. El cuerpo exterior que mira hacia la plaza de Goya está cubierto por una cúpula y la fachada presenta, en planta baja, un arco de medio punto, y, en planta alta, un cuerpo ciego rematado con una imposta. Por su parte, el cuerpo que mira hacia la calle Mayor está cubierto en planta alta con una bóveda de cañón y su fachada tiene, en planta baja, un arco y, en alta, dos arcos de medio punto con un balcón con antepecho de forja.

Atendiendo a las directrices marcadas en el Plan Director, se pretende dejar el edificio lo más fiel posible a la construcción original mediante una estudiada restauración. Hasta la fecha, se ha procedido a una limpieza general, a la consolidación de los elementos inestables y estructurales, a la reparación de los elementos dañados y a la colocación de la cubierta. Poco tiempo después, en diciembre de 2006, se formula un proyecto de obras de estabilización y consolidación, con recuperación de la volumetría original, del Arco de San Roque (figuras 14-15), que, en breve, esperan tener inicio¹⁵.

El Arco de San Roque se encuentra situado en la zona noreste del pueblo y con él se accede a la calle de San Roque. Como hemos mencionado anteriormente, es una de las puertas principales de acceso a la villa, que recibe su denominación por el santo al cual se destinaba la capilla bajo la que se abre el arco de paso a la ciudad, protegiéndola de pestes y epidemias. Tiene, como el Arco de la Villa, dos cuerpos en altura, levantados en ladrillo. Se trata de una construcción barroca con pervivencias mudéjares de esa época.

Actualmente, la construcción se halla "encorsetada" entre tensores y tirantes que impiden su desmoronamiento. De todas sus fachadas, la Noreste es la que se encuentra más dañada, a causa de los

impactos de las bombas y de la metralla, así como por la pérdida de material y por la humedad. Ante este estado de conservación, la idea principal de actuación es la consolidación y estabilización a nivel estructural, arquitectónico y urbano.

Tras este recorrido por las ruinas del viejo Belchite y por las obras llevadas a cabo en algunos de sus restos monumentales, esperamos que estas páginas sirvan para tomar conciencia de nuestro patrimonio. Asimismo, abogamos por intervenciones que aúnen distintos criterios para una coherente puesta en valor de este conjunto histórico-artístico, cuya desaparición supondría la pérdida de una parte significativa de nuestro pasado. ■

During the years of civil struggle, Belchite (Zaragoza) stopped being an important village to become a place full of ruins. Since then some plans and activities have been specified in order to stop the deterioration of this historical –artistic whole . In this sense, Aragón government ,by means of the Dirección General de Patrimonio Cultural, in the year 2000 entrusted to BAU architectural study (Borobio Arquitectura and Urbanismo) of Zaragoza the writing of an Action Plan for the old village of Belchite. That was the starting point to many actions carried out by this team of professionals. They have focused on the consolidation and restoration of the Torre del Reloj, on the intervention (still executing) of the Arco de la Villa and of the writing of a project of stabilization and consolidation of the Arco de San Roque.

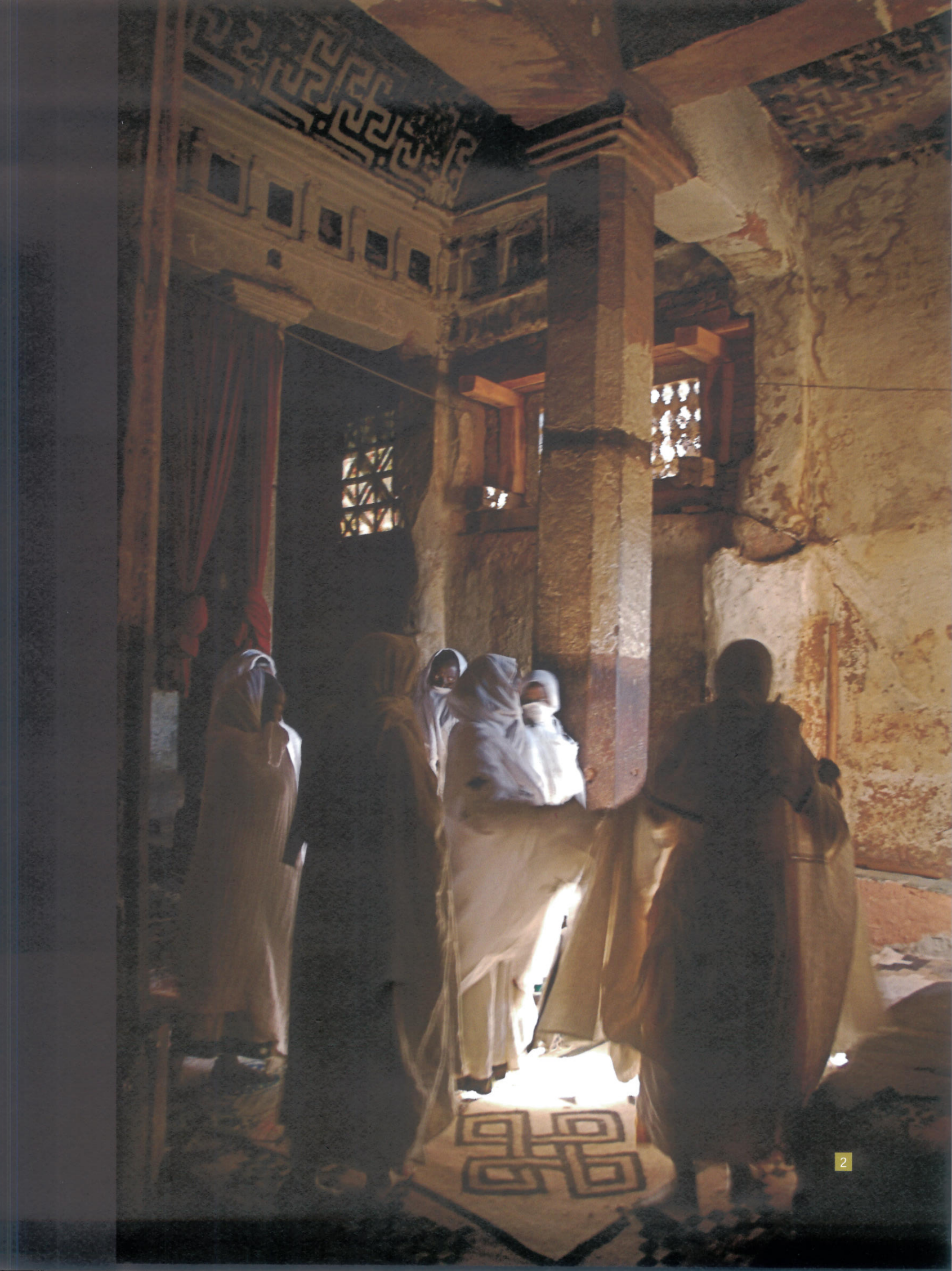
So, this article wants everyone to know these works and plead for the awareness of our cultural heritage.

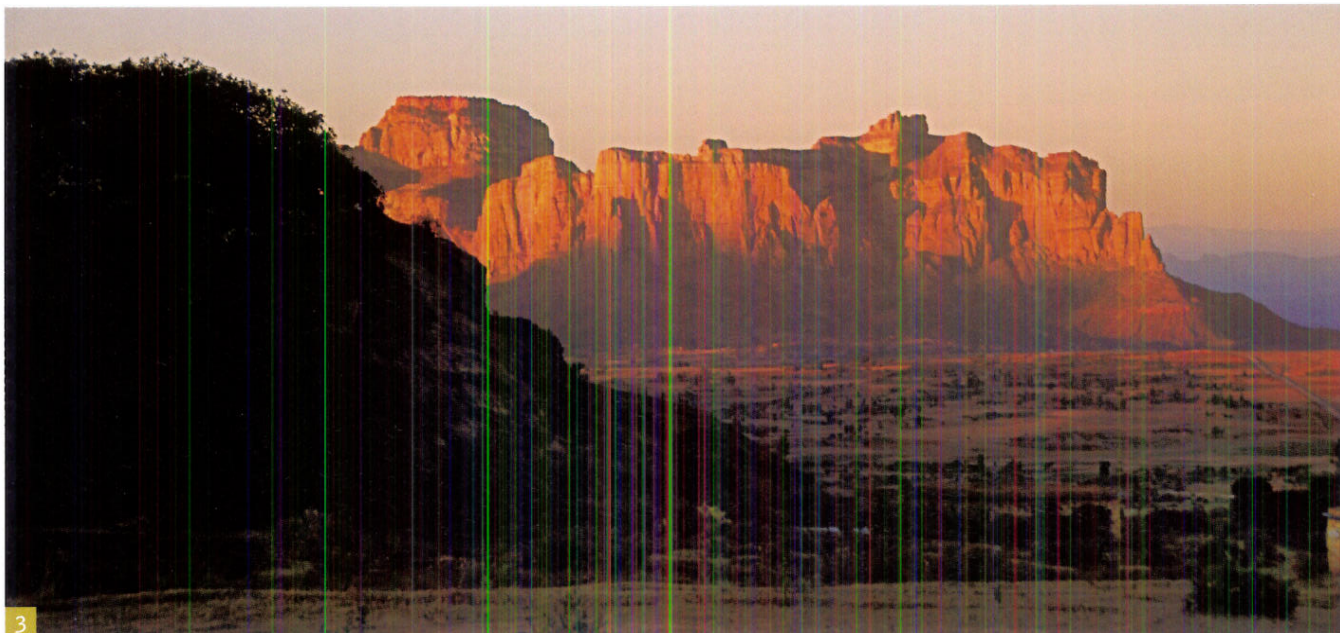


LAS IGLESIAS RUPESTRES DE TIGRAI (ETIOPÍA)

Las agrestes montañas de la región de Tigray, al norte de Etiopía, albergan un asombroso y ampliamente desconocido conjunto de más de 150 iglesias rupestres excavadas a lo largo de al menos quince siglos

Texto: Francisco Zamora
Fotografías: Lina Jiménez





3

1. Iglesia de Abreha-wa-Atsbeha: la Santísima Trinidad y querubines de estilo gondarino.
2. Oficios en Abreha-wa-Atsbeha. Se aprecian restos de fuego en los techos.
3. Paisaje característico de Tigray.
4. Nartex de la Iglesia de Debre Tsión. Obsérvese el deterioro de los frescos.

En un país de personalidad cultural e histórica tan acendrada como Etiopía, la región de Tigray ha tenido un papel destacado en la conformación de dicha identidad. Los restos de la primera civilización etíope (datada hace más de 2800 años) se han hallado en la ciudad tigrina de Yeha, y cerca de allí se encuentra Axum, cuna histórica de Etiopía y origen de la famosa civilización axumita. Su rey Ezana, dirigió en el siglo IV la conversión del país al cristianismo, históricamente la más antigua después de la de Armenia. En Adua, localidad próxima a Axum, tuvo lugar en 1896 una célebre victoria etíope sobre las tropas italianas invasoras. Esta batalla, en la que por primera vez un gran ejército moderno fue vencido por fuerzas indígenas, hizo de Etiopía el único país de África que, salvando la breve invasión italiana de 1935 a 1942, no ha tenido un pasado colonial. En Tigray se inició el movimiento que acabó

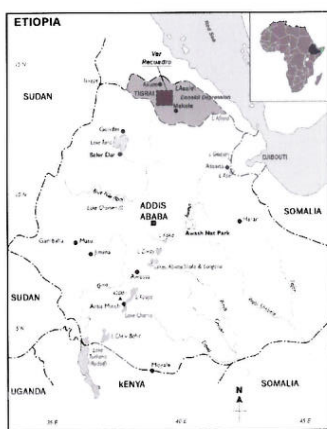
con el régimen comunista, y también de esta región es el actual Jefe del Estado etíope. En resumen, se puede afirmar que Tigray constituye el núcleo duro de la identidad histórica y cultural de Etiopía.

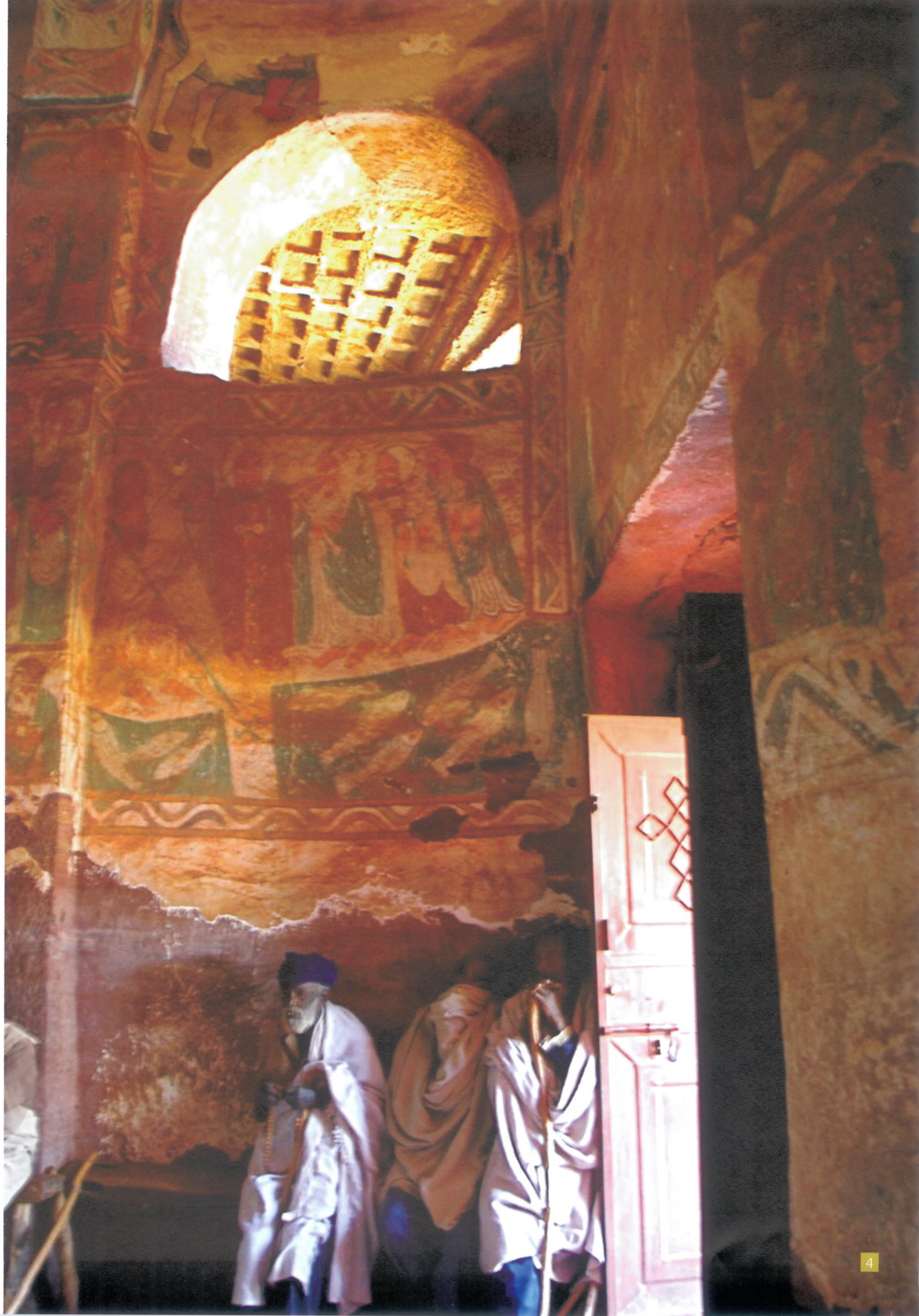
La región de Tigray es la más norteña de Etiopía. Tiene alrededor de 80.000 km² y la pueblan unos 3.5 millones de habitantes. Su característico relieve a base de macizos montañosos de cumbres planas, llamados “ambas”, que descienden a las onduladas llanuras mediante abruptos acantilados de arenisca roja, y la abundancia de altos pitones aislados en forma de pináculo, confieren al paisaje un aspecto épico que recuerda intensamente al de los parajes que John Ford hizo famosos en su mítica película “La diligencia”. La escasa población, que arranca con gran esfuerzo una miserable subsistencia a la tierra reseca mediante una agricultura primitiva, posee un fiero espíritu de independencia. El viajero que

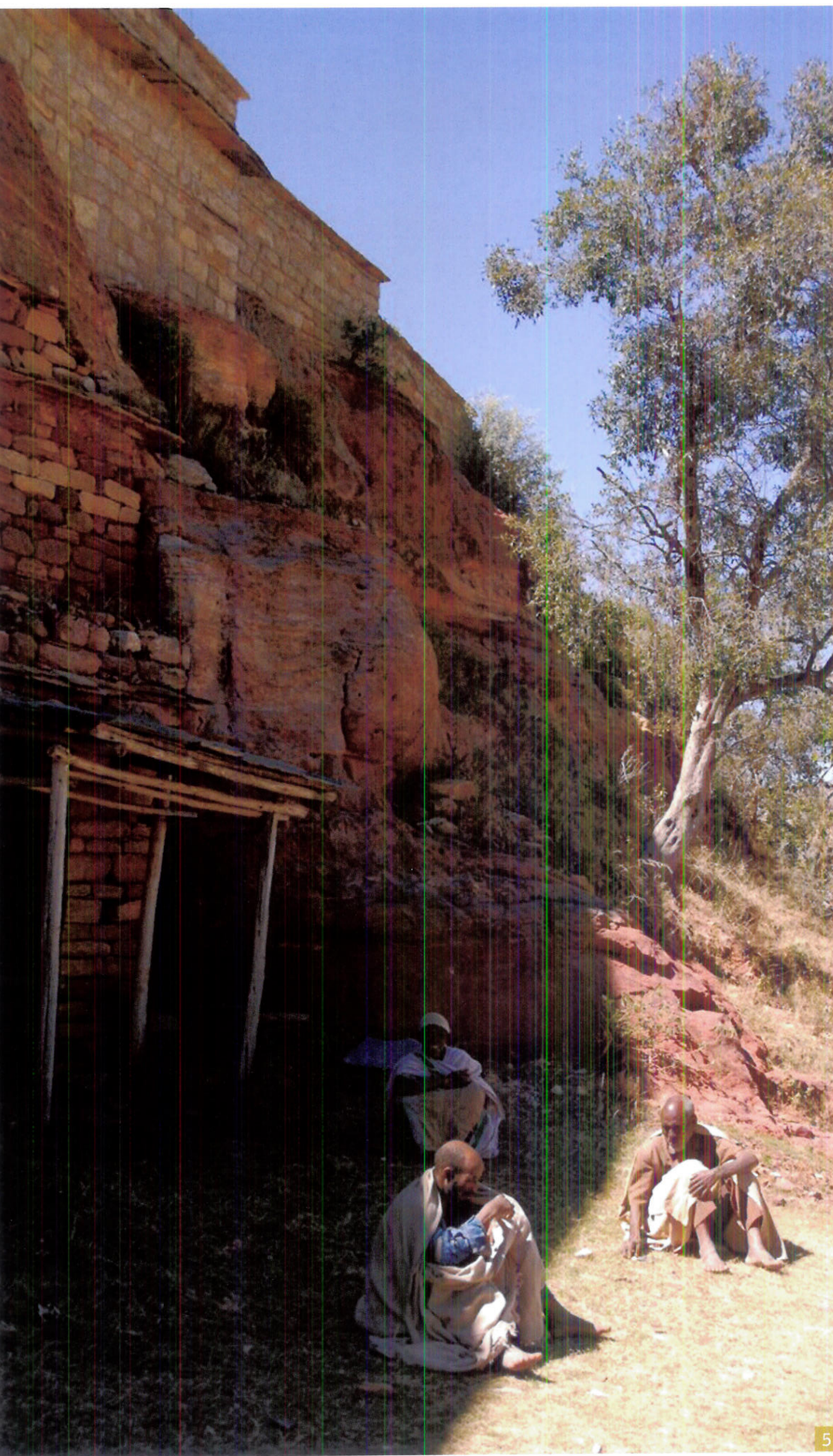
discurre por sus polvorientos caminos percibe prontamente una intensa sensación de aislamiento y soledad.

Los rincones más escondidos y remotos de estas montañas albergan un extraordinario patrimonio cultural constituido por más de 150 iglesias horadadas en la roja arenisca de los acantilados o en promontorios rocosos, muchas de ellas con impresionantes pinturas murales, que han sido valoradas como “el patrimonio histórico-cultural más importante del pueblo etíope”². La mayor parte de estas iglesias continúa abierta al culto, y todas ellas están impregnadas de un aura de espiritualidad y misterio que parece brotar de la roca misma en la que están excavadas. Es en estos remotos monumentos de Tigray donde se puede presenciar, mejor que en ningún otro lugar, la naturaleza radicalmente diferente del cristianismo etíope. Durante la misa, o en las festividades religiosas, estos extraños santuarios rocosos albergan escenas que parecen salidas del Antiguo Testamento. Los fieles, envueltos en sus blancas shamas o togas, oran, entonan cánticos y se postran delante del altar, mientras en el exterior familias completas comparten rústicas tortas de injera, el ubicuo alimento básico en toda Etiopía.

Esta asombrosa colección de iglesias, construidas a lo largo de al menos quince siglos, ha permanecido hasta hace pocos años ignorada para el resto del mundo, a lo que sin duda ha contribuido la inaccesibilidad de los lugares en los que la mayoría de ellas fueron excavadas. Du-







rante el siglo XIX la región fue cruzada en diversas ocasiones por unos pocos viajeros occidentales (Henry Salt, Nathaniel Pierce, F. H. Smith y algún otro) sin que ninguno de ellos se apercibiera de que a poca distancia de su ruta se encontraba uno u otro ejemplar de este tesoro artístico. En 1868, una expedición militar británica dirigida contra el emperador Tewodros pasó por la aldea tigríña de Wukro, en cuyas cercanías algunos oficiales vieron asombrados una iglesia excavada en un macizo rocoso que estaba decorada con extraordinarias pinturas murales (con toda probabilidad se trataba de la hoy conocida como iglesia de Chirkos). Durante decenios, este fue el único contacto del mundo exterior con este rico patrimonio. En la primera mitad del siglo XX alguna iglesia más fue “descubierta” para los ojos occidentales, pero cuando en 1963 Roger Sauter publicó una lista hasta entonces exhaustiva de iglesias etíopes excavadas en la roca, eran solo nueve las que situaba en la región de Tigrái³.

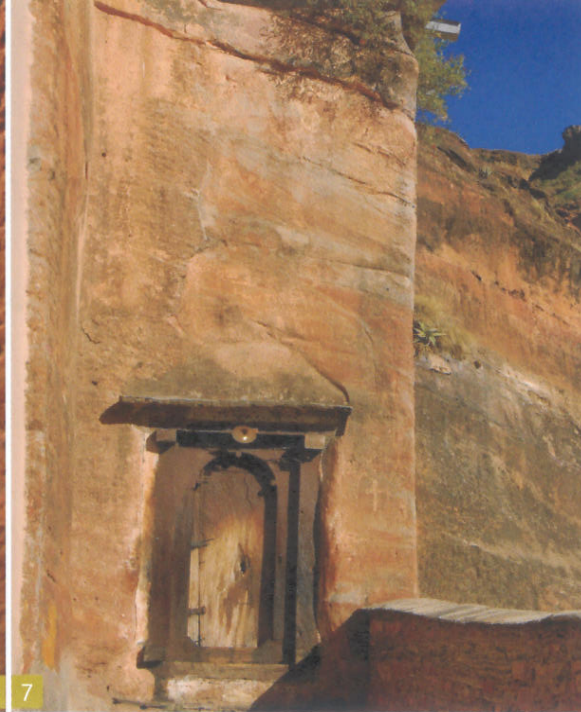
Esta ignorancia explica la sacudida que sufrió el mundo académico especializado cuando, con motivo de un congreso de estudios etíopes celebrado en Addis Abeba en 1966, el sacerdote etíope abba⁴ Tewelde Medhin Josief anunció la existencia en Tigrái de más de 120 iglesias excavadas en la roca, la mayoría de ellas aun en uso activo⁵. Tan sorprendente revelación desencadenó el interés académico por estos monumentos y, a partir de los estudios de Buxton, Pearce y Plant (que fueron publicados fundamentalmente en *Archaeologia* y en el *Ethiopian Observer* en 1971 y 1973) las iglesias excavadas en la roca de Tigrái empezaron a ser popularizadas entre el público especializado y algunos “amateurs”. Para entonces, el inventario de iglesias había aumentado a 153 ejemplares, sin contar algunas otras conocidas sólo de oído.

La revolución de 1974, que depuso al último “Negus” y dio paso al régimen comunista del Derg, supuso un abrupto alto a la investigación en esta región, paréntesis que no se cerró hasta la caída del régimen en 1991. A partir de esta fecha, comenzaron a reactivarse los proyectos de investigación y el interés por la conservación de este patrimonio. Los investigadores franceses Claude Lepage y Jacques Mercier (que ya habían trabajado sobre

5



6 7



Todos estos monumentos están impregnados de un intenso aura de espiritualidad y misterio

las iglesias de Tigray de 1971 a 1975) llevaron a cabo en 1997 y 1998 un riguroso trabajo de campo de muchas de las iglesias y su estado de conservación, que dio lugar a la publicación en 2005 de una excelente monografía⁶. Por su parte, la historiadora del arte española María José Friedlander (nacida Junquera) ha realizado durante varios años, a partir de 1998, un detallado trabajo descriptivo de estas iglesias y de sus pinturas, que ha visto la luz en 2007, por el momento sólo en inglés⁷.

El problema de la datación de las iglesias rupestres de Tigray es un tema abierto a la conjetura. Por una parte, cada una ellas tiene su propia tradición oral relativa a la época de su excavación, pero muchas de estas tradiciones son incongruentes o contradictorias, cuando no abiertamente disparatadas. Por otra, se sospecha que muchas iglesias pueden haber sufrido ampliaciones o haber sido repintadas una o más veces a lo largo de su historia. La datación de las pinturas, por su parte, ofrece en muchos casos datos inconsistentes con la de la excavación de la iglesia en la que se hallan, ya que la mayoría han sido pintadas muy posteriormente. Se piensa, incluso, que algunas de las iglesias podrían proceder de templos precristianos situados en cuevas. Y, finalmente, se sabe que al menos dos de las iglesias que forman parte de este inventario han sido excavadas hace menos de treinta años. A pesar de las dificultades mencionadas, algu-



8

nos investigadores han avanzado intentos de colocar estos monumentos dentro de una estructura temporal coherente, aunque expresando que la cronología resultante es provisional y ha de tomarse con todas las precauciones. Así, David Buxton⁸ divide las iglesias en cinco estilos cronológicos:

- 1) El tipo de Basílica Etiope Arcaica, entre los siglos X y XI.
- 2) Estilo de iglesia en Cruz Inscrita, que se habría popularizado entre los siglos XI y XII.
- 3) Estilo de Basílica Etiope Clásica, aproximadamente contemporáneo de las iglesias de Lalibela.

4) Estilo de Basílica Tigrina Primitiva (siglos XIII y XIV)

5) Estilo de Basílica Tigrina Tardía (siglos XIV y XV)

Por su parte, Claude Lepage y Jacques Mercier, en su ya citada y mucho más moderna monografía (vid. nota 6), y con base en una investigación histórica comparada, han clasificado estos monumentos en tres amplios períodos:

-Primer período. Iglesias post-axumitas (siglos VII al XI). A este período pertenecerían iglesias como Abreha-wa-Atsbeha, Mikael-Amba, Weqro y Debra-Selam, entre otras.

-Segundo período: Renacimiento monástico (siglos XI-XV). Iglesias importantes dentro de este grupo serían las de Debre Tsion, Daniel Qorqor y Abuna Yemata Guh.

-Tercer período: de los monjes a los príncipes (siglos XVII-XIX). Destacarían entre las de este período las iglesias de Maqudi, Ara-Ero, Mellehayzengi y Tchelleqot.

El estado de conservación de estas iglesias y de las pinturas que albergan es, en su inmensa mayoría, deplorable, como puede deducirse de los siglos transcurridos desde su construcción, las inclemencias atmosféricas, los asaltos, incendios y expoliaciones que han sufrido y la hasta hace poco nula conservación. Claude Mercier, con motivo de las visitas realizadas en 1972/75 y en 1997/98, se ha referido recientemente a este deterioro de causas más recientes, constatando que en los veinticinco años transcurridos entre la primera y la segunda visitas, tanto las iglesias como las pinturas que contienen se habían deteriorado en alto grado. "Ciertas pinturas se habían recu-

5. La iglesia monástica de Debre Tsion.

6. Debre Tsion: deambulatorio y entrada al Oratorio de Abraham.

7. Abreha-wa-Atsbeha: lateral excavado en la montaña.

8. Pared norte de Abreha-wa-Atsbeha: la Virgen con el Niño.



9

9. En esta pág., arriba, pared norte del nartex en Abreha-wa-Atsbeha: San Víctor, San Aboli, San Teodoro y San Jorge a caballo.

10 y 11. Frescos deteriorados en la iglesia de Debre Tsion.

12. Abreha-wa-Atsbeha: frescos deteriorados y restos de incendio en el techo.

bierto de cal; se habían saqueado altares”, dice. El mismo autor afirma que los quince años de guerra civil (1976/01), la falta de reglamentación y, por último, un déficit de educación y de concienciación popular tienen su cuota de culpa en ese deterioro⁹. Por nuestra parte, en una reciente visita a algunas de estas iglesias hemos constatado igualmente el lamentable estado en que se encuentran estos monumentos y las pinturas que albergan. Más adelante nos referiremos a este punto.

El esfuerzo realizado durante los últimos años en la conservación de las iglesias y de sus pinturas es apreciable, aunque mínimo en comparación con el número ingente de iglesias existente y el trabajo necesario en todas ellas. De vez en cuando, alguna misión extranjera se hace cargo de la restauración total o parcial de alguna iglesia. Este es el caso de la muy famosa de Abreha-wa-Atsbeha, cuyas pinturas fueron restauradas en 2004/5 por un equipo italiano¹⁰ y que tuvimos ocasión de comprobar en la visita arriba referida. Por su parte, la Comisión

de Turismo de Tigrái ha seleccionado un conjunto de siete iglesias para formar parte de un plan regional de restauración. Esporádicamente, algunas ONGs o ciudadanos extranjeros particulares, a su vez, toman a su cargo de manera espontánea la recaudación de fondos en sus países de origen para restaurar este o aquel templo. Se echa de menos, por supuesto, la existencia de un Plan Director o documento equivalente que planificara científicamente los trabajos de restauración en el conjunto de las iglesias, aunque esto quizás sea mucho pedir para un país que, como Etiopía, cuenta con unos recursos prácticamente inexistentes y está siempre envuelto en una u otra guerra.

No obstante, hemos detectado un cierto cambio positivo en la actitud de la población sobre la preservación del patrimonio histórico-artístico de Etiopía, cambio ligado, como no podía ser menos, a las expectativas de beneficios por vía del turismo cultural, como se puede ver en el capítulo titulado “Ethiopia has already recognized the importance of cultural heritage preser-

vation” de un reciente informe del Banco Mundial.¹¹ No hay que perder la esperanza de que una mayor concienciación de la población, unida a la imprescindible ayuda internacional, sean capaces de preservar este magnífico patrimonio para la posteridad.

Para terminar este breve informe, describiremos sucintamente un par de los monumentos más importantes del conjunto de iglesias rupestres que hemos visitado en el viaje a que nos referíamos en la nota 1.

Desde el punto de vista de la dificultad de acceso, las iglesias rupestres de Tigrái abarcan todos los grados posibles: desde las más escondidas y casi inaccesibles, cuya visita requiere depuradas técnicas de alpinista, a aquellas otras que están a la orilla misma de vías o caminos de variable dificultad, pero accesibles, al menos, en vehículo todo terreno. Estas últimas están en amplia minoría, pero entre ellas está la más famosa de todo el conjunto: la iglesia de Abreha-wa-Atsbeha.

Para Ruth Plant, este templo “es probablemente el más importante de todas





las iglesias de Tigray”¹². Varios tramos de escalones bien conservados dan acceso al atrio de esta iglesia, situada junto al polvoriento camino que lleva de la población de Wukro a la pequeña aldea de Hawsien, a unos diecisiete kilómetros de su recorrido. Su fama (y, seguramente, su facilidad de acceso) hizo de ella una de las nueve que eran conocidas en el mundo exterior antes de que el abba Tewelde publicara su famoso y ya citado artículo de 1966 (vid. nota 5). Aunque se advierte que la iglesia está excavada en tres de sus lados en un promontorio rocoso, lo que se aprecia a primera vista es un incongruente pórtico enalado edificado por los italianos en los años treinta del pasado siglo, que oculta el narthex original.

La tradición local quiere que esta iglesia fuese excavada a mediados del siglo IV por los semi-míticos reyes gemelos que le dan nombre y que históricamente corresponderían a los reyes Ezana y Saizana, en cuyo reinado, como hemos referido al principio, se produjo la conversión del país al cristianismo. Debido a esta atribución, la iglesia de Abreha y Atsbeha es muy reverenciada en esta región, y allí se celebra el 14 de octubre de cada año la segunda peregrinación más importante de Tigray, después de la de la catedral de Santa María en Axum. No obstante, es bastante dudoso que esta iglesia proceda de una época tan temprana, y Lepage y Mercier, en la cronología transcrita más arriba, atribuyen esta iglesia al período que va de los siglos VII al XI.

De manera bastante inusual, la roca externa de las partes laterales (norte y sur) ha sido parcialmente eliminada, de manera que el conjunto ofrece un aspecto semi-monolítico que recuerda el estilo de las iglesias de Lalibela. Su planta interior responde a un tipo basílica modificada, con una nave central y cuatro laterales, dos a cada lado de la central. El techo de toda la iglesia es plano, más alto el de la nave central que el de las laterales. Por excepción, el techo de la intersección de la nave y del transepto es abovedado, y las cuatro columnas que lo delimitan son cruciformes y forman arcos, mientras que el resto de columnas de la iglesia son cuadradas y el hueco entre ellas está adintelado. El extremo más profundo de la iglesia está constituido por tres santuarios o tabot, dedicados, respectivamente, a los arcángeles Gabriel y Miguel y a la Virgen María.



13. Oficios religiosos en la iglesia de Abreha-wa-Atsbeha.

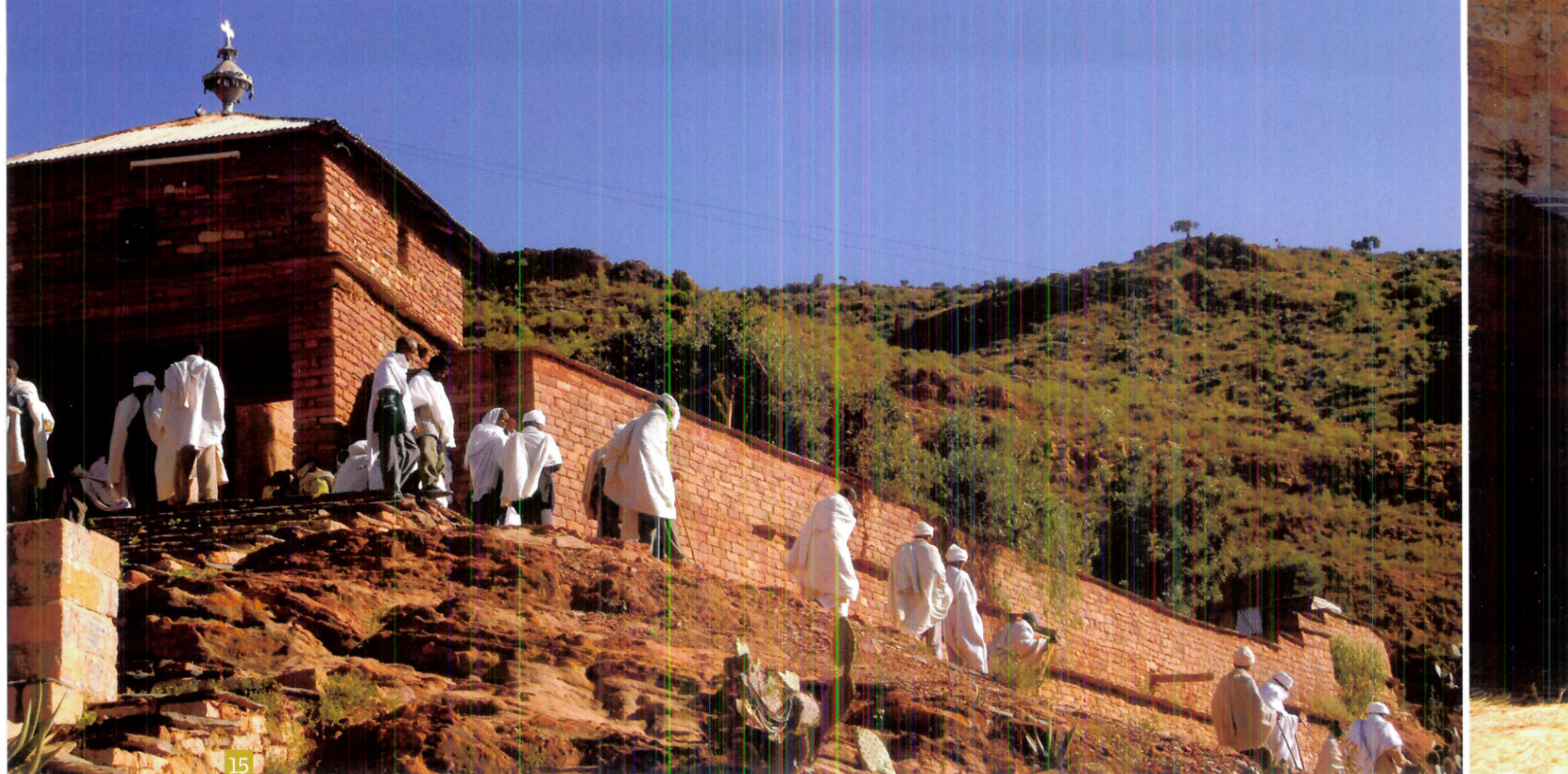
14. Abreha-wa-Atsbeha: San Jorge matando al dragón.

La iglesia está profusamente decorada, tanto en sus techos como en las paredes. La bóveda central tiene una cruz griega. El resto de los techos están decorados con una variedad de cruces entrelazadas en alto relieve y pintadas en blanco y negro. En la mayor parte de ellos se aprecian restos de ennegrecimiento producido por el fuego; la tradición local atribuye dichos trazos al ataque que la semi-mítica reina falasha¹³ Yodit (Judith) realizó a esta iglesia a finales del siglo IX. Otras fuentes sugieren que dichos incendios se realizaron en el transcurso de la invasión musulmana liderada por el caudillo Ahmed Gragn (el zurdo) a mediados del siglo XVI¹⁴.

Las paredes de la iglesia están completamente cubiertas de bellas pinturas, en cuya contemplación se percibe la reciente restau-

ración llevada a cabo por la misión italiana a la que nos referíamos más arriba. Los murales, bellamente ejecutados, son relativamente modernos, ya que la mayoría procede del reinado de Yohannes IV (1870-89), el cual está representado en una de las escenas. Las pinturas muestran una completa historia de la Iglesia etíope. La mayoría de ellas son frescos, salvo las situadas en el narthex; éstas fueron pintadas sobre tela y posteriormente pegadas a la pared. No corresponde al propósito de este artículo describir detalladamente las pinturas; una descripción completa puede encontrarse en el libro de Maria-José Friedlander citado más arriba¹⁵.

Cerramos este artículo con una breve descripción de una de las iglesias “de acceso difícil”, la dedicada a la Intercesión de



la Virgen María (Kidana Mehrat) en lo alto del amba de Debre Tsión, también conocida como Abuna Abraham, por el nombre del clérigo a quien se atribuye su excavación. El acceso a Debre Tsión está descrito en otro lugar de este trabajo (ver recuadro). La iglesia es la más notoria de las atribuidas al Abuna Abraham, un conspicuo excavador de templos rupestres, al que la tradición local hace contemporáneo de Abreha y Atsbeha (siglo IV), pero que una investigación más solvente situaría a caballo de los siglos XIV y XV¹⁶. Cualquiera que sea la cronología que finalmente se establezca, es un hecho probado que el Abuna dio un nuevo ímpetu al arte de excavar iglesias en la región de Tigrai.

La fachada de la iglesia está orientada al norte y forma el lado sur de un gran atrio abierto al precipicio y a la llanura de Gheralta. Esta pared muestra trazas y rasgos inacabados de un intento de decoración imitando vigas de madera y “cabezas de mono” al estilo axumita. La planta de la iglesia es del tipo basilical, con tres naves prácticamente iguales de tres vanos cada una de ellas, además de tres santuarios o tabot en el lado este y un nartex en el lado oeste. El eje de las naves es paralelo al acantilado. Un deambulatorio circunvala la iglesia alrededor de todo el perímetro excavado, con sendas entradas en cada uno de sus extremos. En la parte este del deambulatorio, cerca ya de la salida, se accede mediante una exigua abertura a una cámara circular a la que se

denomina “oratorio de Abraham”, ya que quiere la tradición local que esta fuese la celda donde el abuna Abraham se retiraba a orar mientras duró la excavación de la iglesia. Todos los techos, paredes y columnas de la iglesia están profusamente pintados. La parte inferior de las paredes también estaba originalmente pintada, pero actualmente quedan pocas trazas de dicha pintura debido a la erosión y el desgaste producidos por

Es en estos templos
donde mejor se
aprecia la naturaleza
radicalmente
diferente del
cristianismo etíope

siglos de nula conservación. Según Lepage y Mercier, el grueso de la decoración fue llevado a cabo solamente por dos pintores.¹⁷ La ausencia de azul y el sistemático empleo de un pigmento verde de origen local testifican la humildad y fe de la comunidad que ayudó a excavar la iglesia. El oratorio está decorado con un retrato grabado de la Virgen, en consonancia con la dedicación

de la iglesia, y muestra una serie de diseños geométricos consistentes con los que se encuentran en otras iglesias atribuidas al Abuna Abraham.

Disponemos de una fotografía de la fachada de la iglesia tomada por Jacques Mercier en o antes de 1998 que figura en el libro citado¹⁸, la cual podemos comparar con otra foto similar tomada durante nuestra reciente visita de noviembre de 2008 (figs. 5 y 15). La virtualidad de esta comparación consiste en que muestra claramente la forma en que se han construido tres destartados porches, que no existían antes de 1998, para proteger las entradas de la iglesia del sol y del agua de lluvia que se derrama desde la cumbre del amba. Ello prueba que la carencia de criterios de restauración modernos combinada con la escasez de recursos ofrece resultados tan penosos como los que se pueden apreciar en las fotografías. Sin embargo, la vista de estos sombreros entristece, pero no ofende, como no ofenden los ráidos atuendos de los monjes ni la extrema precariedad en la que viven. Ellos, con escasísimos recursos, mantienen viva su iglesia, que es el almacén de su fe, y aparejan con sus propias manos los materiales que pueden allegar, y nosotros no podemos evitar que, en ese momento, las lejanas disquisiciones occidentales sobre teoría de la restauración monumental nos parezcan poco más que “entretenimientos de ricos”.

15. Feligreses con shamas saliendo de los oficios en Abreha-wa-Atsbeha.

16. Los viajeros a su llegada a Debre Tsión.

17. Nuestro guía Gebre.



16

Como final podemos afirmar que las tantas veces mal utilizadas expresiones “el tesoro más escondido” o “el secreto mejor guardado” tienen su versión más conspicua en este maravilloso conjunto de iglesias rupestres de Tigrái. Para el viajero, el aislamiento y la soledad que experimenta, las dificultades que ha de vencer para el acceso, el aura de misterio que las rodea y la simplicidad y autenticidad de su construcción y de las pinturas que decoran su interior compensa con creces la incomodidad que produce en el visitante concienciado el deterioro que la falta de recursos y la incuria o, más bien, la ignorancia del mismo concepto moderno de conservación patrimonial, han causado en estos monumentos. **R**



17

The Tigrái region has played a most relevant role in both the historical and cultural conformation of Ethiopia. This is the northernmost part of the country and it has a characteristic orography of flat top mountains separated by rolling plains. The most hidden and inaccessible corners of these mountains shelter an outstanding heritage integrated by more than 150 rock-hewn churches, most of them with amazing wall paintings, which have been considered by some art historians the most important historical-cultural heritage in Ethiopia. Most of those churches are still open to worship and all of them are deeply impregnated with spirituality and mystery. This astonishing collection of churches, built between the 4th and 19th Centuries, has kept unknown to the rest of the world until less than fifty years ago, undoubtedly due to the inaccessibility of the places where most of the churches were hewn. The isolation and remoteness of the places where the churches are found; the difficulty of their access; the aura of mystery which pervades them, and the simplicity and authenticity of their construction and that of the paintings which decorate their walls, more than compensates the uneasiness that any heritage-conscious visitor will feel at the sight of the damage that time, lack of resources, and negligence, have caused to these wonderful monuments.

NOTAS

1) Este artículo tiene un alcance simplemente divulgativo y no pretende incorporar datos nuevos al estado de la investigación sobre las iglesias rupestres de Tigrái. Su origen trae causa de una visita recientemente realizada a la región de Tigrái donde se encuentran los monumentos de los que trata el artículo.
2) Jäger, Otto A. and Ivy Pearce. *Antiquities of North Ethiopia: a guide*. F.A. Brockhaus, Stuttgart, 1974.

3) Sauter, Roger. «Où en est notre connaissance des églises rupestres d'Éthiopie ?», en *Annales d'Éthiopie*, V, 1963, p. 235-292.
4) Significa «padre» y es el tratamiento que se usa, como en español, para dirigirse a los sacerdotes.
5) Tewelde-Medhin Josief, abba. « Introduction aux églises monolithes du Tigrái », en *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies*. Addis Abeba, 1966. Addis Abeba,

Institute of Ethiopian Studies, 1969, I, p. 83-98.
6) Lepage, Claude y Jacques Mercier. Art Éthiopien. *Les Églises Historiques du Tigray*. Editions Recherche sur les Civilisations, Paris, 2005.
7) Friedlander, María José. *Ethiopia's Hidden Treasures*. Shama Boks, Addis Abeba, 2007.
8) Buxton, David R. «The rock-hewn and other medieval churches of Tigré province, Ethiopia», en *Archaeologia*, Oxford, vol. CIII, 1971, p.

33-100.
9) Lepage, Claude y Jacques Mercier. *Op. cit.*, pp. 17 y ss.
10) Ver «Tigrayan Church and Monastery Visits - 2005», por Paul B. Henze y Dorothea McEwan en: www.irob.org/page/page/2466345.htm
11) Report 38420-ET del World Bank, pag 82, Annex 4 titulado «Ethiopia has already recognized the importance of cultural heritage preservation». Se puede ver en: [http://siteresources.worldbank](http://siteresources.worldbank.org/INTETHIOPIA/Resources/ET_Tourism_Strategy.pdf)

[org/INTETHIOPIA/Resources/ET_Tourism_Strategy.pdf](http://siteresources.worldbank.org/INTETHIOPIA/Resources/ET_Tourism_Strategy.pdf)
12) Plant, Ruth. «Rock-hewn churches of the Tigre province, with additional churches by David Buxton», en *Ethiopia Observer*, XII, 3, 1970
13) «Falasha»: judío etíope
14) Friedlander, María José. *Op. Cit.*, p.135
15) *Op. Cit.*, pp. 137-147.
16) Lepage, Claude y Jacques Mercier. *Op. cit.*, p. 146.
17) *Op. Cit.*, p. 153.
18) Lepage, Claude y Jacques Mercier. *Op. cit.*, p. 147.



17

UNA VISITA A LA IGLESIA DE DEBRE TSION

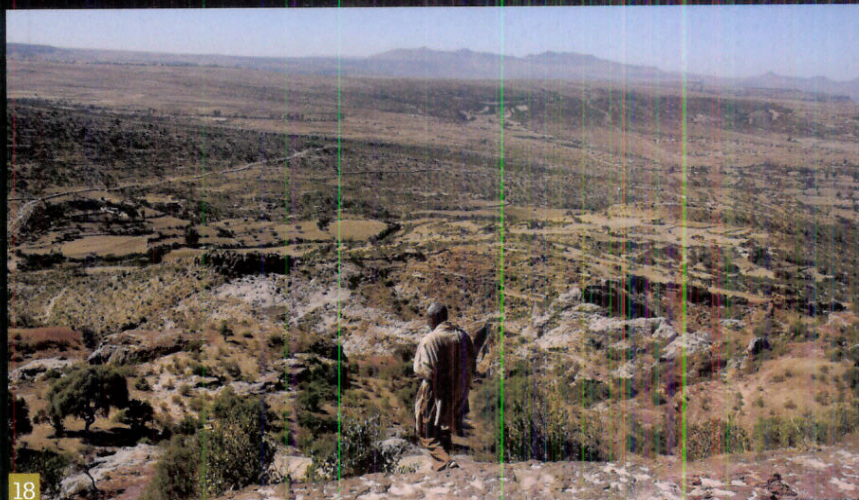
Mientras que el visitante extraño llega exhausto a los templos más remotos, los feligreses del lugar los visitan a diario sin inmutarse

Después de más de tres horas de cabalgada, la espina dorsal de la acémila y la mía propia parecían formar parte de un mismo órgano. Cada paso que daba la mula repercutía eléctricamente a lo largo de mis vértebras hasta estallar en un relámpago doloroso a la altura de la nuca. Es verdad que nos habíamos metido en este calvario de forma voluntaria, aunque imprudente, y hacía ya mucho tiempo que me preguntaba si lo iba a poder aguantar. Habíamos salido dos horas antes del amanecer desde nuestro lóbrego alojamiento en el pueblo de Hawzien, el centro mismo del macizo montañoso de Gheralta en el Tigrái oriental. Nuestro destino era la iglesia conocida como Abuna¹ Abraham, una iglesia excavada en la roca en lo alto del amba² Debre Tsion o

montaña de Sión. Podríamos haber recorrido los 16 km. escasos de distancia hasta la base del monte en vehículos todo terreno, pero queríamos hacer una aproximación lenta a la iglesia, una especie de viaje iniciático, al estilo de los peregrinos de otras épocas. Nada que objetar a idea tan romántica, sólo que para soportar varias horas de camino irregular a lomos de mula hay que tener las posaderas más acostumbradas que las nuestras a las afiladas espinas dorsales de esos animales, que una delgada manta doblada a guisa de montura no lograba amortiguar. Pero, en fin, a lo hecho, pecho. Los pasos de las mulas era el único ruido que rompía el silencio de la noche cuando un hermosísimo amanecer brotando por detrás del macizo montañoso -el rosado

más puro que hayamos visto nunca- nos sacó de nuestra somnolencia.

Sobre las ocho de la mañana descabalgamos al pie del amba con gran alivio nuestro y no menor de nuestras sufridas monturas. Elevamos la vista hacia lo alto y no pudimos distinguir ninguna iglesia, sólo un enorme acantilado de arenisca roja cortado a pico y de varios cientos de metros de altura. Allí nos esperaba la persona que nos iba a guiar hasta el monumento, una especie de diácono vestido con un harapiento hábito de color marrón sucio que cubría un cuerpo reseco y nervudo de piel quemada por el sol y que representaba unos 60 años, aunque posiblemente tendría bastantes menos. Lucía barba blanca y una magnífica calva por encima de su oscuro rostro e inmediatamente me recordó al San Pedro de la Capilla Sixtina. Señalándose a sí mismo, indicó que se llamaba Gebre, y sin más preámbulos se dio la vuelta e inició a paso vivo el camino por la falda del monte. Habíamos preguntado cuanto duraría la ascensión, y nos dijeron que unos cuarenta minutos. Supongo que querrían decir cuarenta minutos para atletas etíopes de los que ganan las carreras olímpicas. Nosotros tardamos en la subida cerca de dos horas. De este tiempo, una buena media hora se invirtió en rodear el flanco sur del monte hasta el único lugar por el que era posible acceder a la cumbre del amba. El resto del tiempo lo empleamos en una subida prácticamente en vertical, con tramos en los que había que trepar



18

17. Arriba, monje en la iglesia de Debre Tsion.

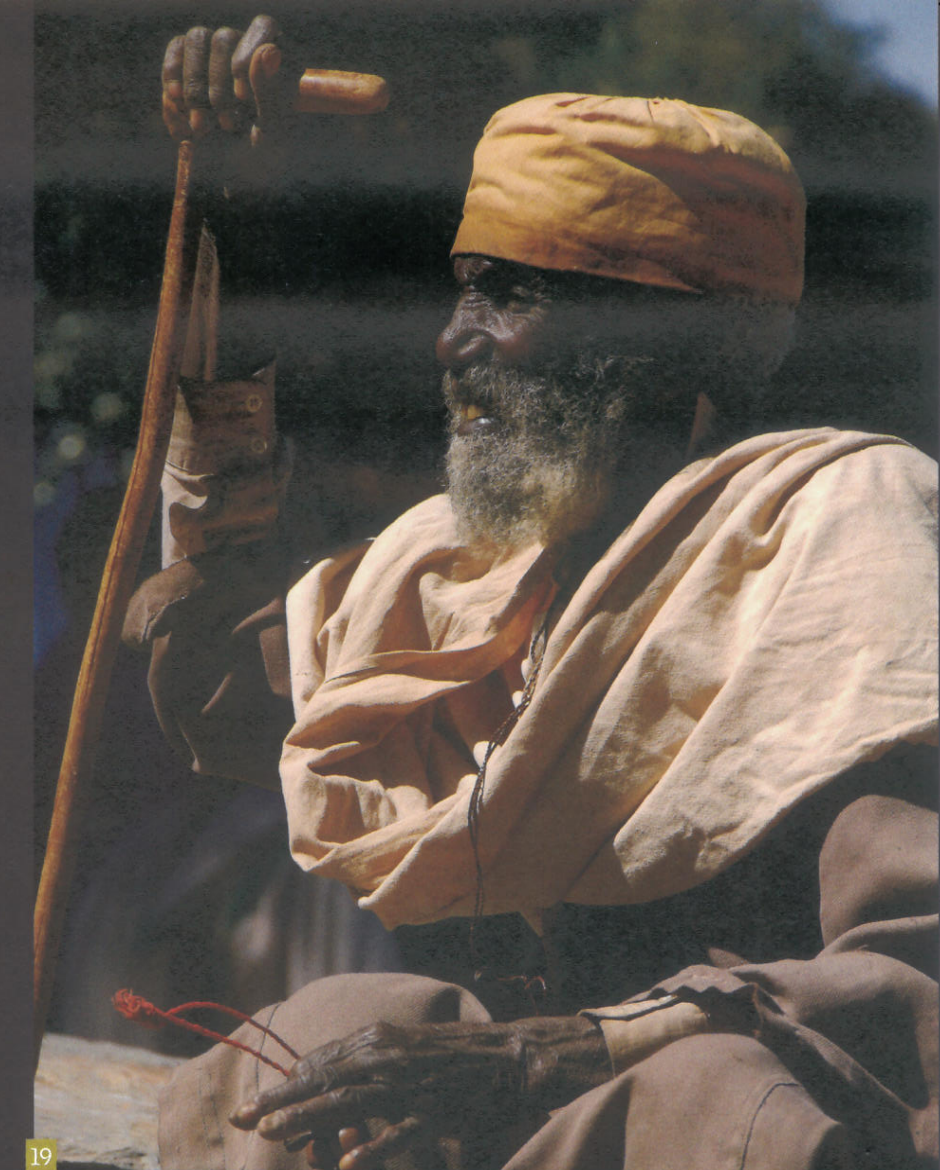
18. Abajo, panorámica desde la cima de Debre Tsion hacia la llanura de Gheralta.

19. Clérigo etíope.

a lo gato anclando trabajosamente manos y pies en unos agujeros excavados en la arenisca roja por el paso de miles de peregrinos a lo largo de los siglos. Mirábamos hacia arriba y sólo veíamos la pared vertical sobre nosotros. El "San Pedro" moreno, cuando encontrábamos un tramo especialmente duro, se volvía hacia nosotros y, con una sonrisa sardónica, repetía en su idioma tigríña natal "quelil, quelil" (fácil, fácil). Si alguno estaba en dificultades, le tendía la mano y tiraba de él con la facilidad de un cabrestante de acero.

Al cabo llegamos a lo que parecía el final de la ascensión, pero que en realidad no era sino una "bandeja" o escalón llano que daba paso a otra subida no menos vertical que la anterior. Allí, según cuenta la tradición, el abuna Abraham se detuvo a orar (supongo que también a descansar) y fue entonces cuando tuvo una visión celestial que le instaba a fundar una iglesia en lo alto de Debre Tsion, en el lugar al que le guiaron tres cuervos. Imitamos al abuna, si no en la oración sí al menos en el descanso, y después de un breve alto continuamos el ascenso por la empinada roca. A cierta distancia nos parecía imposible poder ascender por allí, pero siempre, al acercarnos, había algo -la rama de un arbusto, una raíz sobresaliendo de la roca, un agujero excavado en la pared- que nos facilitaba la ascensión. Y cuando no otra cosa, allí estaba el nervudo brazo de Gebre izándonos como si fuésemos plumas, sin dejar de musitar "quelil, quelil", lo que no dejaba de ser humillante para los que estábamos echando los pulmones por la boca debido al esfuerzo y con las manos casi sangrando de agarrarnos a la roja arenisca como si en ello nos fuera (que nos iba) la vida.

Varias veces más llegamos a lo que pensábamos sería definitivamente el fin de la ascensión, para encontrarnos con lo que no eran sino sucesivos rellanos que había que abandonar para seguir subiendo de nuevo. Cuando ya desmayábamos, la pendiente de la roca abandonó la vertical y se fue suavizando poco a poco. Comprendimos que ya estábamos cerca del final al ver que Gebre nos daba la espalda y continuaba por su cuenta con su característico paso vivo. Seguramente sus jugos gástricos le demandaban con urgencia un desayuno de injera³. Nosotros fuimos recuperando poco a poco el aliento y, al final, arribamos a la cima del macizo. Desde allí, la visión hacia el horizonte era impresionante,



19

imponente, espectacular, grandiosa y todos los adjetivos que se nos puedan venir a la mente. El nítido cielo azul contrastaba casi dolorosamente con la roja arenisca del macizo montañoso y, abajo, desde el pie del amba, la ondulada llanura extendía hacia el infinito su intenso color ocre. Aquí y allá, las manchas verdes de algunos pocos árboles cercaban unas cuantas humildes granjas que, construidas con la piedra del lugar aparejada en seco, se integraban perfectamente en el paisaje. La pureza de la atmósfera, el silencio reinante, la fuerza del lugar y la excitación que sentíamos al haber sido capaces de superar la ascensión, todo se unía para sumirnos en uno de esos momentos de armonía que los viajeros raramente consiguen en su deambular por el mundo.

Una vez la respiración totalmente normalizada, anduvimos pausadamente unos dos kilómetros hasta llegar a un muro de piedra en seco, camuflado entre los arbustos. Una estrecha puerta, tan baja que para pasar tuvimos que inclinar la cabeza, daba paso a una explanada al mismo borde del precipicio, del que la

resguardaba un murete bajo al que estaban adosados unos rústicos bancos de piedra. En el extremo de la explanada paralelo al acantilado se alzaba la pared de arenisca roja de la montaña, cortada a pico. En ella se abrían unos rudimentarios huecos, algunos inacabados, a modo de puertas y ventanas. Apoyado sobre el hueco central, un sacerdote etíope nos miraba con extrañeza. Habíamos llegado al templo monástico dedicado a la Intercesión de la Virgen María por el Abuna Abraham, que lo excavó en la roca con sus propias manos, se cree que en el siglo XIV de nuestra era, en la cima del Monte de Sión.

NOTAS

1. Abuna: En la Iglesia Etíope, el jefe de ella y, por extensión, el de cualquier orden monástico.
2. Amba: Extenso macizo montañoso de cumbre plana.
3. Injera: Especia de torta hecha con la harina de un cereal de grano diminuto llamado teff. Es la comida nacional de Etiopía, y hace las veces de nuestro pan.

RESTAURACIÓN INTEGRAL EN SEVILLA DE

LA IGLESIA DEL DIVINO SALVADOR

Texto: CARMEN ENRÍQUEZ DÍAZ / TANIA BELLIDO MÁRQUEZ
Responsable del Departamento de Restauración de Construcciones Bellido/ Historiadora del Arte

La Iglesia Colegial del Divino Salvador de Sevilla es uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad; fue declarada Monumento Histórico de Carácter Nacional el 05 de febrero de 1985, presentando toda la manzana la categoría de Bien de Interés Cultural (Mendoza, 2008, 21).



Haciendo un sucinto recorrido por la historia de este singular edificio, que se asienta sobre la antigua mezquita de Ibn Adabbás, se erigió en el siglo IX por iniciativa de Abd al-Rahmán II (Mendoza, 2008, 38). Se encuentra delimitada por las calles Villegas y Córdoba, así como por las plazas del Pan y el Salvador.

Se ha supuesto, que bajo esta mezquita se encuentran los restos de una basíli-

ca romana de época imperial, hipótesis fundamentada en la persistencia de los espacios sagrados, ya que, como es sabido, existen numerosos ejemplos de iglesias que se construyen sobre edificios anteriores destinados al culto; autores como Juan Campos, defienden esta hipótesis: "...es posible suponer que la basílica estaría en el lugar que actualmente ocupa la iglesia del Salvador, que fue convertida por los árabes en mezquita y, posteriormente, en templo cristiano" (Campos, 1986, 159). Sin embargo, estas ideas no dejan de ser meras hipótesis, puesto que debido a la profundidad a la que aparecen algunas estructuras romanas, por debajo de una capa freática, se hace harto complicado un estudio arqueológico sobre estos niveles.

Esta mezquita tuvo el rango de haber sido la primera aljama o mezquita mayor de Sevilla y una de las más antiguas construcciones españolas de la etapa musulmana. Luego, poco tiempo después de la conquista de la ciudad por los cristianos, en 1248, el templo fue cristianizado y pasó a ser Colegiata de fundación Real hasta su demolición, en 1671. Entre 1674-1679 se construyó una segunda iglesia, que se derrumbó la noche anterior a su inauguración.





Ya, en el siglo XVIII se construyó el actual templo barroco, inaugurándose en 1712; no obstante, presenta diversos añadidos y reformas que se han ido acometiendo a lo largo de estos tres siglos. Consta de tres naves, la central más alta y ancha que las laterales y rematada por una cúpula cuya altura está cercana a los 43 m.

En la madrugada del 13 al 14 de febrero de 2003, se produjo la caída de una piedra de 5 kg sobre el altar dedicado a Santa Ana, motivando a que el Cardenal de Sevilla decidiera acometer una restauración de urgencia; para tal fin, nombró como Delegado Episcopal, a D. Juan Garrido Mesa, el cual desarrollaría una admirable gestión de obras.

Se ejecutó un proyecto de restauración de gran envergadura para el que se contó con un amplio equipo multidisciplinar

afectaban a la cimentación, suciedad y mal estado de conservación de sus paramentos interiores con un gran oscurecimiento de sus superficies, y mal estado de las fachadas en general.

El estado de conservación del templo obligó a que los trabajos de restauración fueran inicialmente encaminados, exclusivamente, a solucionar las patologías mencionadas, y garantizar la seguridad, estabilidad e impermeabilidad del edificio, rehabilitando cúpulas, pilares y cimientos.

Las labores comenzaron con el levantamiento del pavimento de mármol, lo que conllevó a una inevitable intervención arqueológica que se llevó a cabo en tres lugares a la vez, para que sirviesen como referente para el resto de la iglesia, y que cumplía una doble función. Por un lado, serviría de apoyo a la restauración del edificio, facilitando el necesario recalce de la cimentación; por otro, aportaría nuevos datos históricos con la documentación y evaluación de posibles restos que aflorasen.

En el transcurso de las obras se ampliaron los objetivos, ya que, en esos momentos, se quería obtener un conocimiento espacial y formal de la mezquita aljama, una reconstrucción del largo período de uso de este oratorio desde el IX hasta el XIII y un estudio de las transformaciones llevadas a cabo tras la cristianización de la ciudad. Junto a ello se querían analizar los procesos constructivos que la configuraban y abordar el estudio de la secuencia de ocupación antrópica de este espacio urbano.

El interés de los hallazgos arqueológicos y el peligroso estado del subsuelo por causa de aguas colgantes de diversa naturaleza, hizo concebir a la dirección técnica de la obra la idea de mantener una planta sótano, no prevista en el proyecto, mediante la construcción de un forjado bidireccional, que permite las visitas a los restos de la mezquita y la ventilación del espacio. Simultáneamente a estos trabajos se ejecutaron los relativos a la impermeabilización de las cubiertas.

La limpieza de paramentos interiores se ha realizado mediante un novedoso método de proyección de látex líquido, que una vez seco se retira con facilidad, trayéndose adherido todo el polvo y suciedad

1. Fachada principal a la plaza del Salvador tras su restauración

2. Cúpula central y del presbiterio. Estado Actual.

3. Estudios osteológicos. Enterramientos primarios a los pies de la nave del evangelio



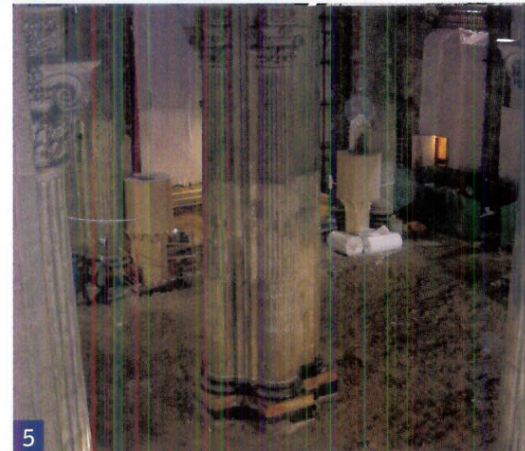
4. Construcción de forjado.

5. Inicio de obras. Protección de elementos (retablos, púlpitos etc.) y levantado de solería.

6. Vista general de la iglesia. Pasarelas para visitas a 1 m. sobre el nivel de solería.

conformado por arquitectos, documentalistas, arqueólogos, antropólogos, restauradores, historiadores, etc., que ha tenido una duración de 51 meses, en los cuales, la iglesia ha permanecido “abierta por obras”. Se organizaron una gran número de visitas en grupo, que se realizaban los fines de semana y festivos, permitiendo también el acceso entre semana, mediante visitas concertadas para escolares y estudiosos en general.

En el estado inicial en el que se encontraba El Salvador se observaba la siguiente patología: grietas en pilares, arcos y bóvedas con pérdidas de fragmentos, debido a los terremotos sufridos y a la falta de un mantenimiento adecuado, humedades por filtraciones de cubierta y otras que





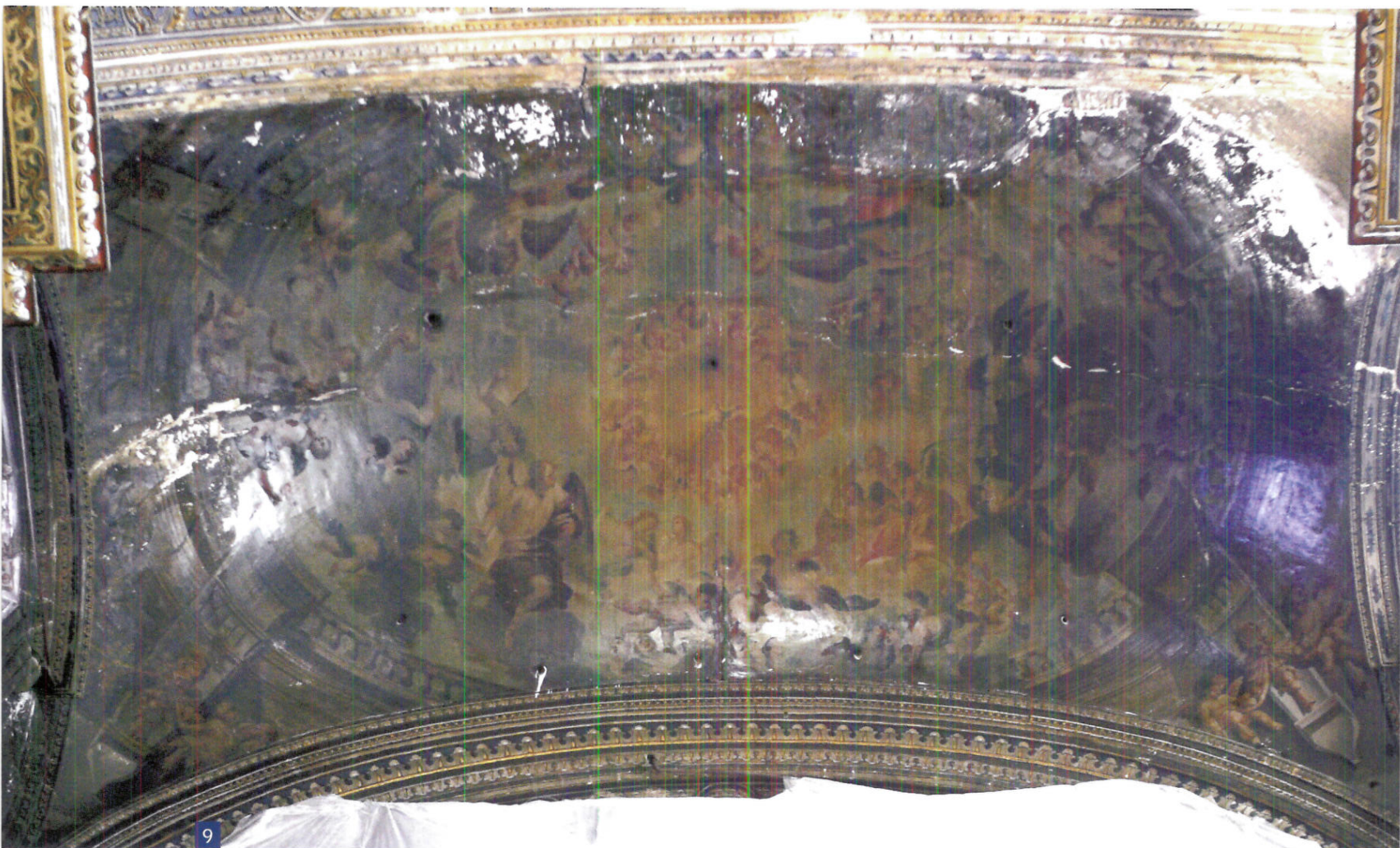
7



8

7. Cata arqueológica realizada en el sótano hasta el nivel romano.

8. Estado actual del sótano. Vista de la solería de la antigua mezquita.



Conforme se desarrollaban los trabajos, se puso en marcha el programa “abierto por obras”

9. Pintura mural de la bóveda del presbiterio. Estado inicial.

10. Limpieza de uno de los capiteles mediante pulverización de látex.

11. Pintura mural bóveda del presbiterio tras su restauración.



superficial. Este sistema, rápido y limpio, que no erosiona la superficie ni daña la pátina natural de la piedra, se ha utilizado en todos los paramentos interiores no policromados de la iglesia. Los trabajos descritos, consolidación estructural, cubiertas

y limpieza de paramentos, eran como ya se ha mencionado el objetivo inicial de las obras. Pero gracias al interés que los procesos anteriores generaban en los visitantes y la buena gestión realizada por el Delegado episcopal para la restauración del Salvador, se consiguió que numerosas instituciones se interesaran por la obra y aportaran fondos, para la ampliación del ámbito de actuación. Esto permitió la restauración de las fachadas y sobre todo de los bienes muebles y las pinturas murales de la iglesia; de esta manera, se han acometido diversos procesos de conservación y restauración sobre las pinturas murales de la bóveda del presbiterio, obra de Juan de Espinal, el Lienzo de la Transfiguración del pintor Pablo Legot, que presidía el retablo del Altar Mayor de la antigua iglesia-mez-

quita. El imponente retablo Mayor, obra de Cayetano de Acosta, el de la Hermandad de la Pasión, del mismo autor y las pinturas murales y los lienzos de la Capillita de los Desamparados anexa a la iglesia y proyectada por Leonardo de Figueroa.

Conforme se desarrollaban los trabajos, se puso en marcha el programa “abierto por obras”, por el que se incorporaron una serie de pasarelas técnicamente diseñadas, a través de las cuales, se pudieron facilitar las visitas al público, y además, solventaban el problema estructural como arriostramiento de los pilares.

Se han conservado y están a la vista del público, restos de algunos muros de la mezquita árabe y parte de su solería, así como la cimentación de los pilares y algún resto de solería tardorromana.



11

Pero lo que el equipo gestor planteó, y que en nuestra opinión se debe destacar, fue el hecho de no agotar las excavaciones arqueológicas totalmente, sino dejarlo todo preparado para que un futuro, cuando se dispongan de nuevos medios económicos y existan más medios técnicos, se puedan sacar a la luz nuevos restos de nuestra historia, método ya utilizado en Atapuerca. Finalmente, creemos que se actuó constructivamente de una forma no agresiva y favoreciendo en el futuro el desarrollo de

venideras excavaciones. En definitiva, se ha conseguido la restauración integral de un edificio de gran valor histórico-artístico muy querido por los propios ciudadanos, cuyo cierre al culto causó gran preocupación y alarma, por su carácter indefinido, pero que gracias al trabajo de un numeroso grupo humano y a la determinación de su gestor, esta restauración integral ha tenido una fecha de finalización propuesta por él, aceptada por todos y cumplida al milímetro. . **R**

Comprehensive restoration of the Colegiata del Divino Salvador in Sevilla, has been one of the most relevant interventions in last years. The church, which has been closed to worship for five years, has hold the slogan "open for refurbishment" most of the time and around 200.000 visitors have been there. The initial aim of the project was structural consolidation, roofs and the cleaning of ornamental cover. But thanks to the interest that these tasks arose on visitors and thanks to the wonderful management of the Episcopal representative for the restoration of El Salvador, they got funds for the restoration of fronts, goods and chattels and the wall paintings of the church. The main architect, Fernando Mendoza Castells, has been recently rewarded with the National prize of conservation and restoration of cultural goods in 2008.

FICHA TÉCNICA

Empresa adjudicataria:
JBA CONSTRUCCIONES
BELLIDO

Gerente:
JOSÉ BELLIDO AGUILERA
Delegado episcopal para la
restauración del Salvador:

JUAN GARRIDO MESA
Arquitecto autor del proyecto:
FERNANDO MENDOZA
CASTELL, que ha recibido por
esta obra el Premio Nacional de
Restauración y Conservación de
Bienes Culturales del año 2008.
Francisco Ortiz Gómez.
Rector del Templo y vicario general
de la Archidiócesis de Sevilla

BIBLIOGRAFÍA:

- Campos, J. (1986):
Excavaciones arqueológicas en la
ciudad de Sevilla. Sevilla.
- Mendoza, F. (2008): La Iglesia
del Salvador de Sevilla. Biografía
de una colegiata. Sevilla.

LA RESTAURACIÓN DE LOS VACIADOS DE YESO ADQUIRIDOS POR VELÁZQUEZ EN SU SEGUNDO VIAJE A ITALIA

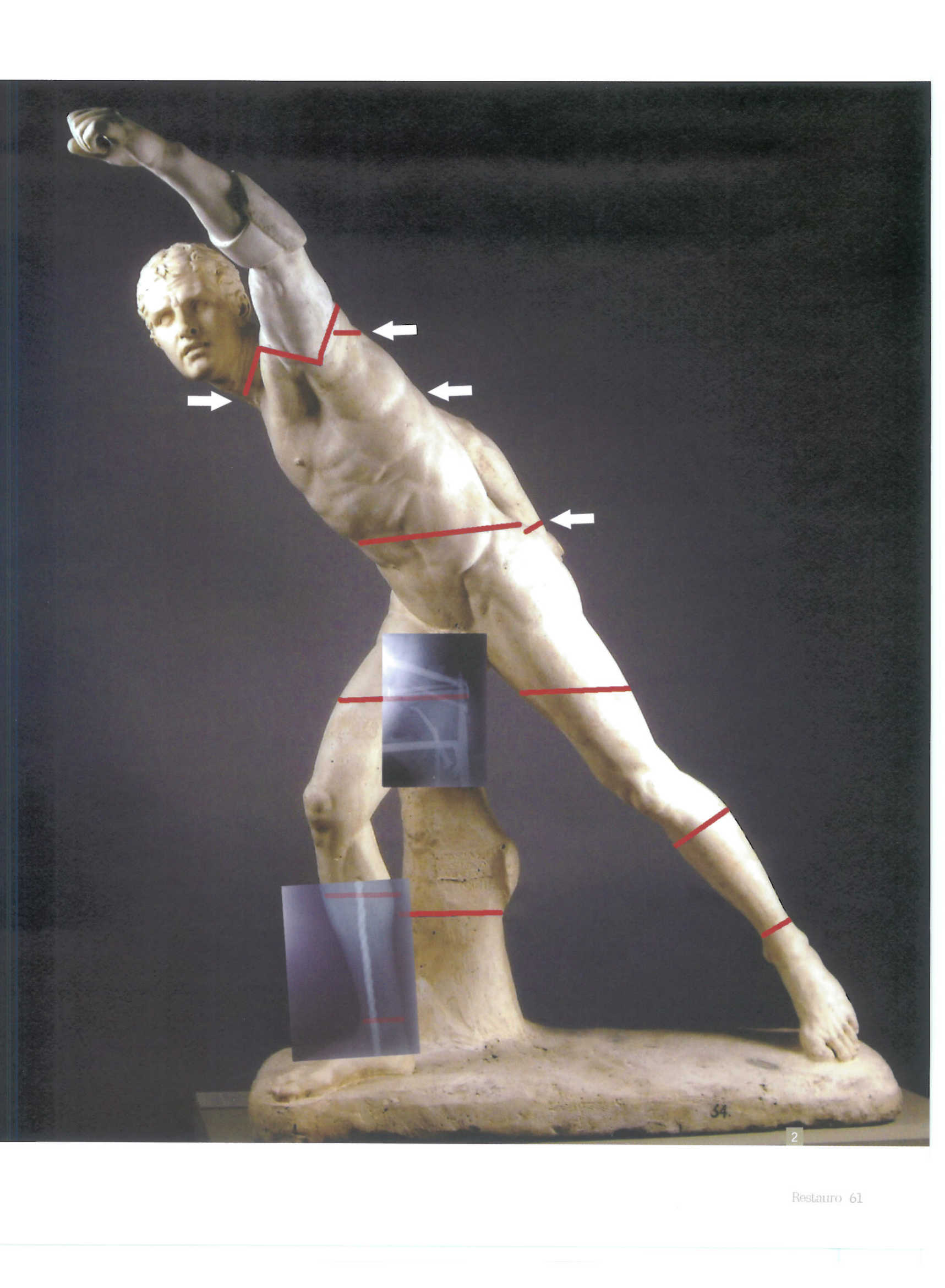
Texto: JOSÉ M^a LUZON NOGUÉ, Comisario de la exposición Velázquez. Esculturas para el Alcázar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (14-XII-2007 // 30-III-2008). Catedrático de Arqueología de la Univ. Complutense de Madrid y exdirector del Museo Arqueológico Nacional y del Museo del Prado.

JUDIT GASCA MIRAMÓN, SILVIA VIANA SÁNCHEZ, ANGELES SOLÍS PARRA

En una reciente exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se han reunido por vez primera las esculturas que Diego Velázquez adquirió en Roma para la decoración del Alcázar de Madrid recién renovado para Felipe IV. Todas ellas son copia de esculturas romanas que se conservaban en el Belvedere del Vaticano o en colecciones a las que el pintor de cámara tuvo acceso como son las del Príncipe Borghese, la Medici, la Ludovisi y algunos otros propietarios de palacios romanos del s. XVII. El conjunto más conocido, identificado desde hace algún tiempo por Enriqueta Harris lo constituyen los doce leones que encargó al escultor Mateo Bonucelli para decorar la pieza ochavada, así como tres esculturas también de bronce que necesitaba para completar los diez nichos de esta sala en la que tenía previsto colocar además los siete



1



2

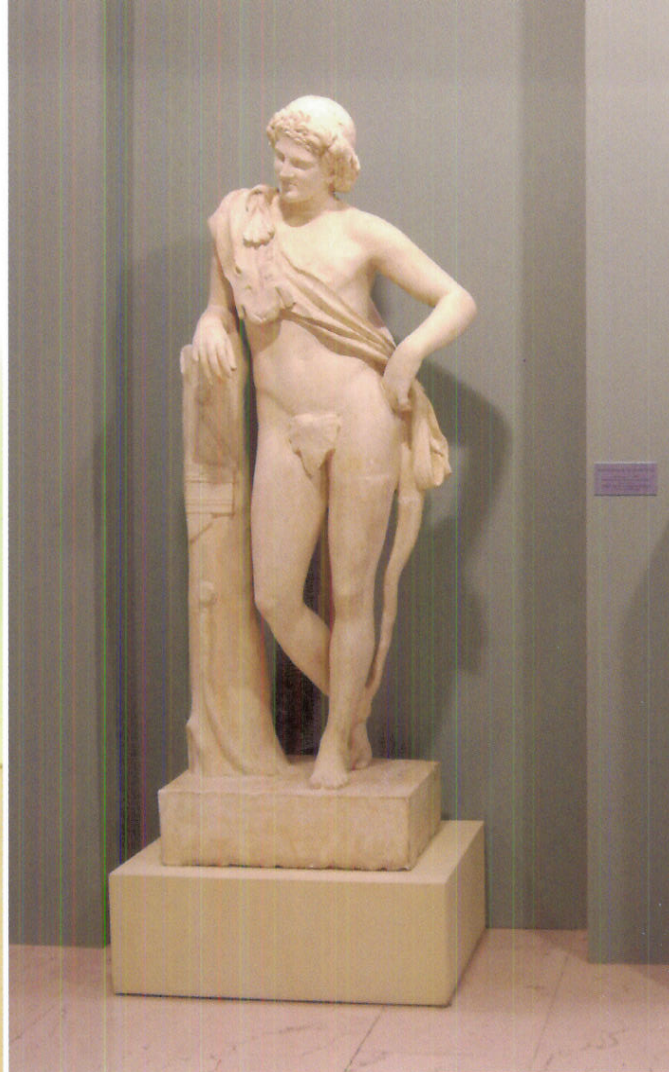


1. Cabeza de diosa en proceso de limpieza.

2. Gladiador Borghese. Gammagrafías de la estructura interna y detalle del despiece del vaciado original.

3 y 5. En los extremos izquierdo y derecho, estado inicial y final de la restauración de la Flora Farnese.

4. Vista de la Exposición Velázquez Esculturas para el Alcázar.



amplia galería de estatuas que sobrevivió a la destrucción de la Fábrica de porcelana del Buen Retiro, que se unió a las anteriores en 1811.

La principal dificultad que surgió en los orígenes del proceso sistemático de restauración que se viene realizando en la Academia estriba en el hecho de que muchas esculturas famosas de Roma están repetidas en sus fondos y no era fácil en un principio identificar de cuál de las anteriores colecciones podía proceder. Esto se hacía aún más complejo cuando para su limpieza, a partir sobre todo de mediados del s. XIX, se recurrió al fácil procedimiento de pintarlas de blanco. De este modo había algunas que tenían hasta seis y ocho capas de pintura bajo las cuales se ocultaba el vaciado original. Los estratos de pintura blanca han sido en todo momento uno de los elementos que se han estudiado con mayor interés para fechar por su composición los momentos en que fueron aplicados, y también para tomar la decisión, a partir de un determinado momento dentro del programa de restauración que se está realizando, de eliminarlos. La decisión fue difícil y objeto



4 5

de controversia, tanto que pasó en varias ocasiones por el filtro de las Comisiones de la propia Academia, en la que afortunadamente se encuentran prestigiosos historiadores del arte y escultores. Este es el motivo por el cual el primero de los vaciados de la serie de Velázquez que se restauró, la Nióbi-de corriendo, se ha mantenido con la capa de pintura blanca que ahora sabemos que

Durante seis años se han restaurado casi 300 vaciados de una colección histórica única

fue aplicada en una fecha muy reciente y que oculta información de gran valor histórico.

La identificación dentro de la colección de los yesos del s. XVII, para distinguirlos de los pertenecientes a las colecciones posteriores se ha podido hacer estudiando la



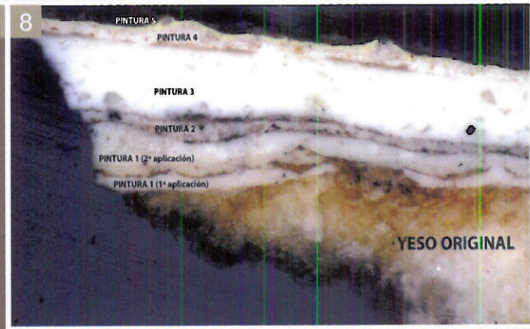


6

ATLANTA

7

8





planetas de Jöngelin. De manera adicional encargó de regreso en España la copia en bronce del Hermafrodita Borghese y de la denominada Venus de la concha, que se colocaron en otra estancia del mismo Alcázar. Menos conocida que las anteriores copias de bronce son los 35 vaciados en yeso, algunos de ellos de considerable tamaño, que trajo Velázquez a Madrid. Entre ellos figuraban obras tan emblemáticas como el Nilo del Belvedere, el Laocoonte, Hércules y la Flora Farnese y algunas otras de mediano y gran formato.

En el incendio del Alcázar, ocurrido en 1734, las esculturas sufrieron innumerables desperfectos, y algunas de ellas se perdieron definitivamente. Para recuperarlas se pusieron en manos de escultores que las dejaron en la forma en que han llegado a nosotros. Juan Pascual de Mena restauró varias para ser utilizadas en la incipiente Real Academia de las Tres Nobles Artes. Roberto y Pedro Michel se ocuparon de los bronce a finales del s. XVIII, arreglando

6 y 7. Estado inicial y final de la Ariadna del Vaticano.

8. Estratigrafía donde se observan las capas superpuestas a la obra original (Ariadna del Vaticano).

9. Niobe, proceso de limpieza.

Se incorporó la colección de Carlos III procedente de la excavación de la villa de los papiros de Herculano

algunos desperfectos y dándoles la pátina artificial intensamente negra que tienen actualmente, muy ajustada al gusto del momento.

La identificación de cuáles son exactamente los vaciados en yeso que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando procedentes del Alcázar ha sido el punto final de un largo recorrido en el que durante seis años se han restaurado ya casi 300 vaciados de una colección histórica única en Europa. A esta galería se incorporaron además de las que habían sobrevivido a la catástrofe de 1734, otras colecciones como la de Carlos III procedente de la excavación de la Villa de los Papiros de Herculano, la donada por Antón Rafael Mengs en 1779 para facilitar la enseñanza del dibujo en la Academia y, finalmente, la



10 11

10 y 11. Vistas de la Exposición Velázquez Esculturas para el Alcázar.

12. Detalle de la restauración del Hércules Farnese. Eliminación de las capas superpuestas a la superficie original.


estructura interna, la composición del yeso, las quemaduras que han aparecido bajo los estratos de pintura blanca y, en algunos casos, las restauraciones ocultas, hechas por Juan Pascual de Mena y conservadas en dibujos en el Archivo de la Academia que han ido apareciendo en el curso de la investigación. El hallazgo de estas intervenciones de mediados del s. XVIII, cotejadas con los dibujos del propio Juan Pascual de Mena antes de “remendarlas”, constituyen un interesantísimo capítulo para la historia de la restauración en la Real Academia de San Fernando.

El resultado final es que hoy tenemos identificadas con certeza nueve obras adquiridas por Velázquez en Roma entre 1650 y 1651, que aportan una valiosísima documentación acerca del estado en el que se encontraron estas esculturas en las colecciones romanas antes de los intensos cambios a los que se vieron so-

Hoy tenemos identificadas nueve obras adquiridas por Velázquez en Roma

metidas por la mano de los escultores del s. XVIII y particularmente, Bartolomeo Cavaceppi y Carlo Albacini. Bajo las numerosas capas de pintura que se le fueron dando a lo largo del último siglo y medio a estos vaciados han salido a la luz unas obras de gran belleza plástica, hechas por los mejores formadores que había en Roma en el momento y que trabajaban bajo las órdenes de Bernini en la Fábrica de San Pedro, como son el ya mencionado escultor, Mateo Bonucelli, Orazio Albrizio, Girolamo Ferreri y otros cuyos nombres no nos hubieran llegado de no ser por el encargo que recibió el pintor de cámara de Felipe IV.

Desde el punto de vista técnico, las dificultades que presenta la restauración

y limpieza del yeso en general ha dado un excelente resultado el tratamiento de esta serie, aplicando las técnicas propias que se vienen desarrollando en la Academia de San Fernando desde hace ya siete años. Con la restauración de estas nueve piezas, la colección histórica se ha visto enormemente enriquecida y actualmente se trabaja de manera casi exclusiva en la restauración de la colección de Mengs. 

BIBLIOGRAFÍA:
LUZÓN NOGUÉ, José M^a y otros. *Catálogo de la exposición VELÁZQUEZ. Esculturas para el Alcázar. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.*



12

The best way to know and admire the classical sculptures of Greece and Rome many centuries ago was to entrust reproductions in plaster. At first they were used mainly to decorate the real palaces and for the artists to know better the most outstanding works, but later, with the creation of the Real Academy of Bellas Artes both kings and artists transferred their collections, creating a new one of around 1000 pieces which is one of the best, oldest and most complete in the world. The works acquired by Velázquez in Rome to decorate the Alcázar in Madrid which had just been renewed by Philip the IV and donated by Mengs are some of the most outstanding ones.

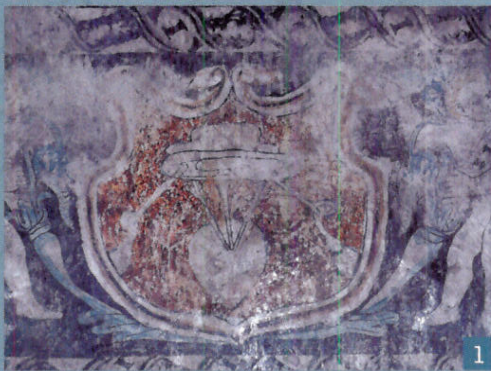
The main difficulty which arose in restoration was due to the great number of paint coats they had because from the middle of the nineteenth century on they were painted in white to be cleaned. There were some with six and eight coats. The final result is of great worth for it shows they former aspect of the original sculptures before undergoing changings made by sculptores in the eighteenth century.

LAS PINTURAS MURALES DE XOXOTECO (MÉXICO)

UN ESTÍMULO PARA LA IMAGINACIÓN

Ésta obra de arte conmueve al espectador por su singularidad, pues no tiene paralelismos con la coetánea del s. XVI en Nueva España. Conservarla y protegerla es un reto por concluir

Texto y fotos: JUAN BENITO ARTIGAS HERNÁNDEZ. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor Emérito.



La capilla de Santa María se ubica en el pueblo de Xoxoteco, Municipio de Metzquitlán, estado de Hidalgo, en México. Su interior se adorna con pinturas murales del siglo XVI, obra artística de excepcional importancia. Además, refleja el surgimiento de la cultura de Nueva España como una amalgama de las culturas mesoamericana y española, sin ser ninguna de ellas, es ya otra manifestación diferente de gran interés por sí misma.

Hacia 1970 me llegó el rumor de la existencia de murales, que tal vez fuesen valiosos, ubicados en un pueblo de la Sierra Madre Oriental: llegué a la zona en 1976 con un grupo de estudiantes y tras recorrer varias localidades dimos con el sitio, era Santa María Xoxoteco. El templo es pequeño, mide en su interior aproximadamente ocho por trece metros, con ocho de altura a la clave de la bóveda de cañón que cierra por arriba el rectángulo de la base; está compuesto en sección áurea.

La gran sorpresa reside en el interior del edificio, totalmente cubierto con pintura figurativa de trazo firme y riqueza de color, algo nunca visto. En 1976 el intradós de la bóveda se cubría con un color liso, palo de rosa, sucio por el humo de las velas. Los murales de las paredes habían sido "descubiertos" por los lugareños; la inexperiencia conllevó que algunas de las intervenciones

arañasen los frescos, mientras que en otros detalles no se levantó totalmente la pintura lisa. Había lagunas de pintura originadas por diversas causas. Estábamos ante una obra de arte que conmueve al espectador, donde se conjuntan la temática y la expresividad estética de la representación pictórica. No es posible sustraerse a su impacto. Era necesario dar a conocer el hallazgo y procurar su protección.

Junto a escenas que podríamos mencionar de carácter bucólico, aparecen los suplicios del infierno y no faltan representaciones costumbristas en las cuales se muestran hombres y mujeres vestidos a la usanza cotidiana, que combinaba prendas mesoamericanas con otras españolas a veces en un mismo personaje. Veamos algunos fragmentos de la obra notables por su calidad.

El muro testero de la capilla conserva restos de un Juicio Final con el Juez Supremo al centro y en lo alto, sobre la bola del mundo, parte apenas visible, aunque lo suficiente para reconocer la temática. A su diestra se ubican los bienaventurados, los que van al cielo; a su izquierda están aquellos que van a parar al infierno y caen desnudos dentro de las fauces abiertas de una serpiente o dragón. Los cuerpos humanos se precipitan en el vacío, ayudados por una serie de figuras demoníacas. Esta parte de

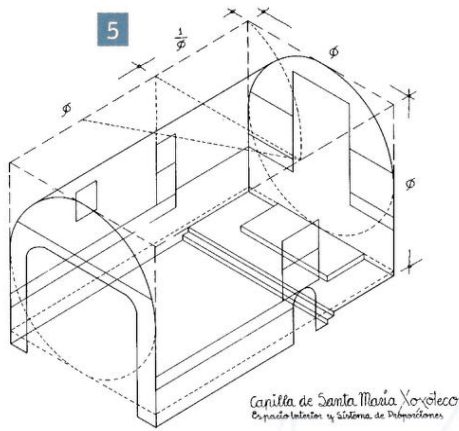




3



4



Capilla de Santa María Xoxoteco
Espacio lateral y sistema de deposiciones

1. Fachada de la capilla de Santa María de Xoxoteco. Foto: Juan B. Artigas.

2. Escudo agustino. Foto: Carlos Heinze Ramírez.

3. La boca del infierno. Foto: Juan B. Artigas.

4. La serpiente, Adán y Eva y la expulsión del Paraíso. Foto: Carlos Heinze Ramírez.

5. Trazo en sección áurea de la capilla. Foto: Juan B. Artigas.

6. Los bebedores de pulque. Foto: Carlos Heinze Ramírez.

7. Detalle del friso inferior. Foto: Carlos Heinze Ramírez.

8. Un demonio magnífico del desuello. Foto: Juan B. Artigas.

9. Demonio extrayendo las entrañas. Foto: Carlos Heinze Ramírez.

10. Detalle: Eva y la serpiente. Foto: Juan B. Artigas.

la escena se observa mejor que lo demás, entre otras razones porque el fondo rojo tiene más firmeza que los colores suaves del resto de la representación.

Debajo se escenifica el árbol de la ciencia del bien y del mal y la expulsión del paraíso, tiene en medio el dicho árbol y los desnudos de Adán y Eva, ambos sentados en actitud reposada. No es común en la pintura del siglo XVI de Nueva España el empleo del desnudo y la perfecta individualización en los caracteres fisonómicos, aquí los cuerpos fueron perfilados con línea continua y suponen pleno conocimiento de la figura humana, representada con naturalidad pero al mismo tiempo con una atenuación, o reserva, de los caracteres sexuales primarios. En Xoxoteco el tratamiento anatómico define sexos e individuos, llegando a señalar distintos tonos de piel, musculaturas, peinados y colores de cabello tanto en los indios como en los españoles.

Entre Adán y Eva se sitúa el árbol frondoso de tronco esbelto, en el cual se enrosca la serpiente, de faz humana y cabello rubio, para encararse con Adán. La cabeza de la serpiente pretende únicamente relatar, su disposición es frecuente durante el Renacimiento, época en que también se crearon serpientes con torso, cabeza y brazos de mujer.

El último acontecimiento representado en esta pared es la expulsión del paraíso. La pareja marcha, al tiempo que tornan la cabeza hacia una espada encendida que se revuelve lanzando destellos luminosos. La composición plástica del grupo parte de la espada, con líneas doradas en cuya dirección se alargan los cabellos de Eva y se erizan los de Adán; movimiento acentuado por el hecho de que los rostros se



vuelven hacia atrás, estableciéndose así el sentido dinámico del dibujo.

Son tres los indígenas presentes en la escena que denominé Los Bebedores de Pulque, dos están sentados y el tercero se les acerca llevándoles un recipiente, una jícara con un líquido blanco, pulque sin lugar a dudas, el vino de la tierra; viste una manta anudada en el hombro, tal vez un taparrabos y nada más en el cuerpo, es un sirviente. En la figura sedente masculina se combinan prendas indias y españolas, va calzado con zapatos y cubre tronco y brazos con una camisa de modelo europeo. Lleva pantalones amplios, la cabeza descubierta con pelo negro, y en la mano un abanico, además de un objeto puntiagudo que bien pudiera ser un puro con boquilla. Pues bien, sobre las prendas españolas lleva el manto indígena que le llega hasta los tobillos.

La tercera figura destaca por la elegancia del traje y del dibujo. En la mano izquierda lleva un abanico con unas cintas, en Mesoamérica solo portaban abanico los personajes de cierta categoría. Sus rodi-

llas están dobladas y las plantas de los pies asoman por debajo, en posición exacta a las figuras femeninas del mundo prehispánico. Es una mujer vestida con amplio blusón que tiene un rectángulo bordado sobre el pecho, tal vez de plumas, que bien pudiera constituir un distintivo personal. Bajo el blusón muestra una falda larga, es un atuendo de dos piezas.

Todo parece indicar que se trata de un festín para una pareja. Como medio para simbolizar la tentación, cada sujeto tiene por acompañante a un demonio que parece hablarle al oído. Cada individuo lleva, pues, su propio demonio, diablo verdiazul, de cornamenta, garras en vez de manos y amplias alas.

En el rectángulo superior de otra representación, ésta dedicada a los sacramentos, hay un adoratorio pagano: es decir, un basamento piramidal con su templo en la parte superior, lo cual indica que es una imagen de la propia tierra. Vista la pirámide de frente, ofrece una amplia escalinata entre dos alfardas, a cuyos costados y en sendas plataformas, se muestran braseros con fuego. La



escalera se estrecha hacia la parte superior acentuando la perspectiva, para llegar hasta el "cu", que se compone de dos jambas verticales y cerramiento adintelado, cubierto con techumbre al parecer construida de palma. No deja de ser atractiva la idea de que el pintor de Santa María Xoxoteco pudo haber visto tal género de edificios. El interior del templo está pintado de rojo y muestra un ídolo grotesco sobre fondo rojo, el color del fuego, de la sangre y de la muerte. Se trata de una crítica a los sacrificios humanos y a la idolatría.

La serenidad impresa en el muro testero, si acaso alterada en la expulsión del paraíso ha cambiado por actividad. Los paisajes desvanecidos en la profundidad de los cielos azules, dejan su lugar al fondo rojizo y liso de las llamas del infierno. Los desnudos reposados han sido trastocados por expresivas imágenes de hombres y mujeres en las máquinas de tormento y, entre unos y otras, demonios y miembros humanos sueltos: brazos, cabezas, piernas y vísceras. Estamos, pues, en el Averno, donde el personaje central es Satán que

en mil colores y diferentes deformaciones aparece por todas partes infligiendo terribles penalidades. Nos encontramos frente a un mundo insólito situado entre lo real y lo fantástico, estos demonios de rasgos humanoides, a pesar de su bestialidad insolente, se relacionan con el cuerpo humano y éste es el motivo fundamental del horror que producen, de alguna manera somos nosotros mismos. Entre otros temas observamos las cabezas de un español y un indio dibujadas sin cuello ni torso como en los planos y códices del siglo



11

11. Los sacramentos con una pirámide al centro. Foto: Carlos Heinze Ramírez.

12. Detalle de la bóveda durante el proceso de restauración. Foto: Juan B. Artigas.

13. Trazo de la escena del desuello. Foto: Juan B. Artigas.

XVI, ambas sobre una estructura de la cual penden extremidades humanas.

Es notable la complacencia del pintor de Xoxoteco al construir sus diablos; son seres míticos, salidos del trasfondo de la imaginación, trazados a veces con la consistencia de lo real, dada su corporeidad, y otras, a modo de entes retorcidos, etéreos, ondulantes, como hechos de humo que cambiase constantemente de forma al expandirse por el aire, tal es su inmaterialidad. Mientras unos “están ahí” y la pesantez de sus formas les ayuda a dar consistencia a sus tormentos, otros gravitan en torno de las escenas y todo lo envuelven; están hechos, con formas inexistentes: son más sugerencias que realidades aún cuando se hallan perfectamente delineados. El contrapunto entre corporeidad e incorporeidad ha sido constante en este género de pintura, pero no es común la diferenciación tan radical que muestran estas –digamos– dos “especies” de seres del Averno.

Cuando Goya, en sus grabados de los caprichos y los proverbios, creó “seres flotantes”, mezcla de aletear y de decrepitudes, combinó lo etéreo y lo corpóreo abarcando distintas zonas de la misma representación y cualquiera de estas dos cualidades puede estar realzada, indistintamente, por las manchas de luz y de sombra del aguafuerte. Inmaterialidad de

luces que alcanza a grabados realistas como pueden ser los de la tauromaquia o los horrores de la guerra. Cuando El Bosco arma sus especímenes, rostros-alas-objetos-ramas de árboles secos, también elimina la pesantez de las formas porque crea figuras quiméricas, y al dibujar el perfil preciso de sus desnudos les quita peso, contribuyendo en sumo grado a esa atmósfera de ingravidez e irrealidad.

Considerada como conjunto, la pintura infernal de la capilla muestra el dolor de la carne y, a la vez, los tormentos de la imaginación, lo mismo que expresó Goya con su buril: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Las pinturas de Xoxoteco son estímulo para la imaginación. Ante ellas brotan recuerdos de impresiones semejantes antes percibidas, tal vez oníricas. El concepto filosófico de aquella época es expresado mediante la acepción dualista de elementos opuestos que se complementan: la existencia, mediante vida y muerte, paraíso e infierno; la moral, por el bien y el mal, el premio y el castigo. Escala de valores que lleva al hombre de una sociedad determinada al plano del hombre de todos los lugares y todas las épocas; con sus miedos e incertidumbres, con sus creencias aferradas a tradiciones ancestrales y con un deseo de trascendencia originado en un fuerte instinto de perpetuación.

Recordemos con Jung que “...una imagen es simbólica cuando representa algo más que un signo inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca es definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”. Y éste es el porqué de la incertidumbre que sentimos como impresión primera a la vista de los murales. Estamos ahora en los dominios específicos del arte, que nunca “es producto o calco de la realidad, sino que obedece a algo más profundo que el mero instinto imitativo”, según decía Juan de la Encina. Son dos los polos que conforman este objeto artístico: debido al sentido de contemporaneidad que posee, la obra se lanza al campo expresivo de la humanidad total.

Siendo Goya, el Bosco y el pintor de Xoxoteco de geografías y épocas muy diferentes, sus obras participan del mismo trasfondo humano: el terror de lo trágico. Poseen la sugerencia de que el bien y el mal existen por encima del individuo, pero muestran, por contraste, un sentido profundamente moralista al criticar la sociedad y señalar el camino equivocado. Cuando Goya relata los horrores de la guerra o inventa sus caprichos, refleja,



12


de una manera cruel por su realismo y expresividad, su inconformidad con la crueldad. Crueldad presente en la escena del desuello, culminación de este infierno, que comentamos enseguida.

El grupo del desollado representa a un hombre colgado por la parte superior con el tronco de frente y las piernas extendidas. Su cuerpo señala el eje vertical de la composición, a cada lado lo acompaña un demonio que hacha en mano, desuella una de sus extremidades; la piel extendida se abre como alas en torno de su cuerpo. El grupo culmina, por la parte inferior, en una tercera bestia. Las piernas del desollado y las de los diablos conforman un rombo que produce sentido de agitación a la composición. Otros elementos de movilidad son las serpientes de las colas fálicas de los monstruos y las lenguas mordaces que se extienden fuera de los hocicos porque se hieren tanto de acción como de palabra. La bestia de la izquierda está mejor conservada que las demás y lo masivo del cuerpo, el testuz y los cuernos del toro le dan aire de paciente machaconería para llevar a cabo su odiosa labor. Los colores empleados son azules y rojos de gran intensidad, contrastando con tonos claros.

Descubrimos los frescos de la superficie de la bóveda en 1984, con anterioridad habíamos adherido los aplanados de las

paredes mediante inyecciones entre las dos capas del material y, cuando fue necesario, se protegió la pintura con veladuras a efecto de que no se perdiera la cohesión superficial. También se impermeabilizó la cubierta y todo el edificio por el exterior mediante aplanados de cal arena. Los murales del techo constituyeron una revelación en el arte virreinal, tienen trazo de nervaduras gruesas, en rojo, amarillo y rojo, que surgen de los pinjantes dibujados inmediatos al friso horizontal superior.

Se dibujaron las nervaduras conformando una retícula de singular maestría, con trazos rectos y curvos, cuyos plementos están decorados con flores y plantas enormes, alguna de más de dos metros, de colorido intenso, y con tres medallones. Algo nunca visto con tanta generosidad y soltura en los trazos, de tal manera que el pintor vuelve a demostrar aquí su talento excepcional.

Todas estas pinturas son en mucho recuperables mediante procedimientos de limpieza y de afirmación de colores, destacando forma y fondo; algo que llevamos a cabo en buena parte de las superficies hasta el año 2002 y que es necesario continuar y terminar. Se eliminaron sales de la bóveda, se enladrilló por fuera y se aplicó jabón y alumbre; se aplanaron las paredes del edificio y colocaron gárgolas tomando modelo de otras existentes en la región geográfica. 



13

The chapel of Santa María is located in Xoxoteco, a village in Hidalgo State, Mexico. The chapel is decorated with wall paintings of the sixteenth century which reflect the revival of culture in the New Spain, as an amalgam of both the Middle American and Spanish cultures. After a detailed study on the decorative motives, the author concludes that in spite of belonging Goya, the Bosco and the painter of Xoxoteco to quite different time and places, their works share the same human background: the terror of tragic. They suggest that "good evil" exist beyond the individual, but, in contrast, they show a deeply moralistic feeling by criticizing the society and showing the wrong way. Restoration is not finished .



1



LA RESTAURACIÓN DEL PALACIO DE DON SUERO DEL ÁGUILA

Ávila recupera una de sus mejores casas

Texto: JOSÉ RAMÓN DURALDE, Arquitecto.

Entrando a la ciudad amurallada por la puerta de San Vicente, encontramos a mano izquierda la fachada imponente en cantería de granito del palacio de los Verdugo.

Este edificio fue elevado por D. Suero del Águila en los primeros años del siglo XVI, existiendo contratos de 1522 que ya dan por realizada una buena parte de los trabajos. Aunque se trata de una obra renacentista, el gótico se manifiesta en la sección de los arcos del patio, el mudéjar en la armadura de madera que cubre la escalera y en las fábricas de tapial y ladrillo del interior y el espíritu medieval en la fachada de sillería, casi sin vanos y con esos dos cuerpos laterales avanzados que conservan saeteras en sus bases para defender la puerta por las armas.

Las correctas columnas de la planta baja del patio y los techos decorados de madera de las salas principales así como

la fina labor plateresca de las guarniciones en las ventanas de fachada, conviven con los canchillos mudéjares que se han conservado en los aleros del lado oriental del patio y con las fábricas de tapial que sustituyen a los muros de piedra en todo el resto del conjunto.

El palacio tiene planta cuadrada (si exceptuamos la irregularidad de sus dos pabellones sobresalientes en fachada) con sus crujías alrededor de un patio.

Éste cuenta con galerías con arcos en la planta baja y columnas y zapatas de piedra con dinteles de madera en planta alta. Antes de su restauración, el palacio carecía de dos de lados de galerías del patio por no haberse nunca concluido las correspondientes a los lados sur y oeste. Hemos de recordar que D. Suero del Águila, muy implicado en la sublevación comunera contra Carlos I, fue condenado a muerte y hubo de





huir y comprar más tarde su perdón, lo que podría explicar que la obra quedara privada de tan importante elemento funcional.

Destaca además la importante escalera de piedra, con la armadura mudéjar que la cubre y los ricos techos decorados de madera de todas las estancias de la casa orientadas al norte y al oeste, con su decoración renacentista.

El estado del edificio cuando lo adquirió el Ayuntamiento de Ávila, era de un enorme deterioro, habiéndose derrumbado el extremo norte de la fachada occidental de la casa, cuyos escom-

bros se amontonaban sobre la planta sótano. Se apreciaban también importantes desplomes en los muros de tapial del palacio, hasta de sesenta centímetros en su esquina sur oriental. Las aperturas sucesivas de vanos, restaban unidad a la fábrica. En el patio, los dos lados existentes de las galerías, mostraban desplomes y un notable abombamiento.

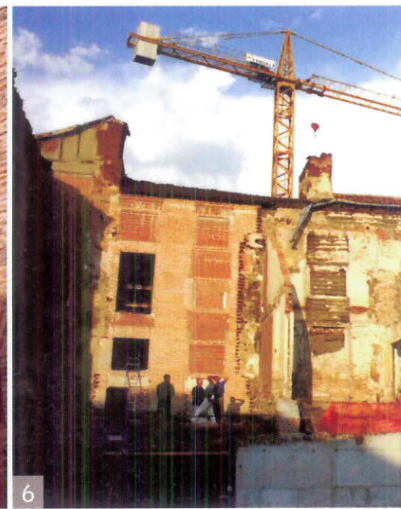
Era también evidente que el edificio había sufrido importantes reformas, la más notable a mediados del siglo XIX, cuando reconstruyeron el muro norte de la crujía sur y los dos pisos superiores de la galería norte. Por lo demás, las

distribuciones del palacio habían sido en parte modificadas y faltaban casi todas las carpinterías originales. Grandes fisuras aparecían por todas las fábricas y el agua se filtraba a través de los tejados. Era inaplazable la restauración del palacio y para ello el Ayuntamiento obtuvo la colaboración de la Junta de Castilla y León y, en un principio, de la Caja de Ávila, que aportó el proyecto.

El problema de la estabilidad de los muros pudo corregirse una vez detectado el origen del daño, que era la deficiente construcción de los cimientos, con mampostería y mortero de barro que se había lavado por el agua de lluvia, provocando asentamientos y giros en los muros. Se devolvió unidad a los muros con inyecciones de cal y se desmontaron las galerías del patio para eliminar sus deformaciones y recuperar su calidad de soporte de los forjados. Se eliminaron los tabiques no originales y los rellenos de fábrica que cegaban las galerías altas del patio. Se recuperaron los locales originales y sus techos completos. En cambio, se tomó la decisión de dotar al palacio de las dos galerías faltantes, completando el patio tal como había sido concebido.

Se optó por una simplificación esquemática de las galerías ya existentes, también en granito, de manera que se evitara competir con la obra original introduciendo un elemento de contraste muy marcado. Estas galerías se identifican claramente como no originales, refuerzan y explican a las que si lo son

Se optó por una simplificación esquemática de las galerías existentes



1. Ángulo nororiental del patio. El altito del lado norte es original y en sus paramentos han aparecido inscripciones del siglo XVI. Los canecillos del lado este son mudéjares. La galería superior se cierra limpiamente con vidrios, dando proporción a los vanos los antepechos de hierro.

2. La portada del palacio contiene los elementos decorativos que han inspirado el diseño de los pasamanos y barandillas necesarias.

3. Ángulo sur oriental del patio. La simplificación decorativa de los arcos incorporados facilita su identificación.

4 y 5 Lado oriental del patio antes y después de la restauración, una vez se han liberado los vanos de la galería superior y completado las galerías por el lado sur.

6 y 7 Fachada occidental durante y después de la restauración. Se han conservado todos los tapias originales que subsistían.



9



10



8-10. Fachada oriental y una de sus ventanas antes y después de la intervención. Se ha marcado claramente el límite entre el muro original y el que hubo de ser reconstruido.



7

8

11 y 13. Lado oriental del patio antes y después de la restauración, una vez se han liberado los vanos de la galería superior y completado las galerías por el lado sur.

12. Armadura mudéjar de la escalera principal una vez corregidas las deformaciones provocadas por el desplome de uno de los muros en que apoya.

14. Sala de reuniones del Ayuntamiento de Ávila en la sala principal del palacio. Se han rescatado los pequeños fragmentos de pintura mural aparecidos y restaurado el magnífico alfarje. El suelo es de barro.

15. Maqueta del palacio una vez restaurado. Maquetistas: Juan de Dios Hernández y Jesús Rey.



11 12

Se ha evitado cubrir el patio para mantener el espíritu original



13

y permiten el uso óptimo del conjunto. En relación con las carpinterías del palacio, hemos adoptado una solución similar, simplificando el diseño de las dos originales existentes. En cuanto a los elementos añadidos al palacio, hemos buscado inspiración en el propio palacio.

Es el caso de las barandillas, las rejas, las lámparas o las manillas de las puertas de vidrio. Se ha tomado como base el cordón franciscano que adorna la puerta principal y la cinta que corona la portada. Las manillas son una interpretación moderna de la planta del edificio, en hierro, y las barandillas de la galería superior del patio, necesarias para dar proporción al vano dado que se han perdido los antepechos origina-

les, una combinación de cordón y cinta en que se juega con ambos elementos para subrayar su cualidad de elemento añadido.


Se ha evitado cubrir el patio con vidrio para mantener el carácter de ese espacio y el espíritu original del conjunto. Ello ha obligado a cerrar con vidrio, limpiamente, las galerías superiores del patio y a crear recorridos suficientes por el interior de las crujiás en planta baja, de manera que no sea imprescindible utilizar la galería en invierno, muy duro en Ávila.

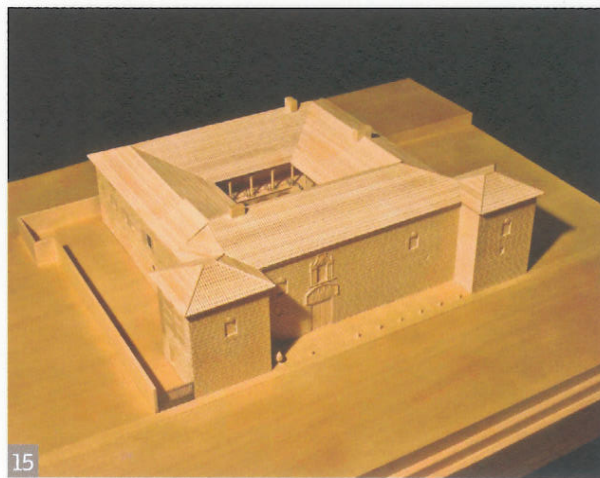
Las instalaciones se han tratado de manera que ni visual ni físicamente adquieran protagonismo o menoscaben la integridad de los elementos originales.

El palacio albergará en su planta baja el archivo histórico municipal de Ávila y la sede de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España y en la planta principal salas de exposiciones que permitirán el acceso general al edificio



y oficinas de apoyo a la gestión del patrimonio histórico.

Acabada la obra, no entregamos un cadáver embalsamado ni unos pocos restos “antiguos” empaquetados con estética museística en una arquitectura contemporánea. Entregamos completo cuanto fue puesto en nuestras manos, un edificio vivo y en uso que desafía al siglo XXI desde su lógica constructiva y su racional distribución, a la vez que ofrece la belleza de sus espacios y reivindica el buen sentido de las generaciones que lo pusieron en pie. 



The restoration of the mansion of D. Suero del Águila

One of the best houses in Ávila has been recovered thanks to the city Council. They have acquired and restored the building with the help of La Junta de Castilla y León and La Caja de Ahorros de Ávila. The intervention has kept all the original elements, even the adobe walls and wooden wrought in worse condition. Moreover the courtyard galleries have been rounded off in a non mimetic way in order to optimize the use of the building. The sketch of new elements is based on others of the mansion itself.

Original character and solutions have been maintained to show that this architecture of the XVI th century by means of simple supports to comply with the regulations, is still in force and undoubtedly obeys to present day necessities.

PROYECTO: José Ramón Duralde Rodríguez, arquitecto.
 DIRECCIÓN FACULTATIVA
 Dirección de Obra: José Ramón Duralde Rodríguez. Dirección de Ejecución de Obra: Jesús Rey Muñoz, Arquitecto técnico.
 COORDINADOR ESTUDIO: Diego Montañez Sánchez, arquitecto.
 PROPIEDAD: Ayuntamiento de Ávila.
 PROMOTOR
 Ayuntamiento de Ávila; Junta de Castilla y León; Caja de Ávila
 EMPRESA CONSTRUCTORA : Volconsa
 Arqueología: Castellum.
 Historiadora: María Teresa López Fernández. Restauración bienes muebles y murales: Castela. Vitralista: Vetraria (Carlos Muñoz de Pablos).
 Herrero: Jesús Jiménez. Escultor cantería: Severiano Grande. Escultor metal: Jesús Curiá. Carpintería: Carpintería Esbena (Juan Gilbaja). Iluminación: Erco.

José M^a Luzón

ARQUEÓLOGO Y EX DIRECTOR DE GRANDES MUSEOS

Texto: ALFREDO ERIAS MARTÍNEZ Coordinador general de RESTAURO



Las esculturas que interesaron a Velázquez, o no estaban bien identificadas o no se conservan

Nos encontramos a media mañana en la puerta del Museo Arqueológico Nacional, con frío y paraguas por compañeros. Caminamos despacio hacia el Museo del Prado (de los dos fue director). Después, más reposadamente, nos tomamos un café, me enseña algunas fotografías de su periplo vital, hablamos con calma. Frente a mí, uno de los arqueólogos más prestigiosos de España, mirada escrutadora, sonrisa fácil, inconfundible acento sevillano: José María Luzón Nogué.

AE. La exposición “Velázquez, esculturas para el Alcázar” en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que Usted ha sido comisario, nos habla de un Velázquez decorador de cámara que como aposentador desde 1649 fue enviado por Felipe IV a Italia para adquirir «pinturas originales y estatuas antiguas y vaciar algunas de las más célebres... para decorar el Alcázar de Madrid». ¿Cuál es el valor cultural de este patrimonio hoy magníficamente restaurado y de alguna manera redescubierto?

JML. Del viaje de Velázquez a Italia yo me he ocupado recientemente tan sólo de su relación con los escultores y las personas que le ayudaron a formar una

colección de copias en bronce y yeso de las mejores esculturas de Roma. El tema había sido tratado por autores como Jennifer Montagu, Enriqueta Harris y otros, pero siempre con la limitación de que una gran parte de las esculturas que interesaron al enviado de Felipe IV, o no estaban bien identificadas o no se conservan actualmente. El estudio a que nos llevó la localización en la Academia de un cierto número de vaciados de yeso adquiridos por Velázquez entre 1650 y 1653 ha arrojado cierta luz sobre un tema del que todavía se podrán decir más cosas. Creo, en primer lugar, que ha sido muy importante la identificación de la casi totalidad de las esculturas que mandó vaciar para la decoración del Alcázar. Así, sabemos con qué familias contactó para que le permitiesen hacer copias. De igual modo que conocemos también cuántas trajo de las colecciones papales. Algunos errores que se habían mantenido creo que quedan ahora resueltos y nos permiten conocer con bastante precisión los contactos que realizó a través del agente Juan de Córdoba y los permisos que obtuvo en su misión extraordinaria. Conocida la colección de vaciados que adquiere en Roma, se ha podido dar un paso impor-



1

tante al reconstruir la colocación que el propio Velázquez hace de ellos en el Alcázar, resolviendo algunas dudas sobre la ubicación exacta que tuvieron ciertas obras. Hoy, por ejemplo, podemos completar la galería del Cierzo no sólo en cuanto a la colocación de la obra pictórica, sino también la serie de yesos que presidían desde ambos extremos el Hércules y la Flora Farnese. Finalmente, al tener obras que hemos identificado con seguridad y que sabemos que fueron hechas en Roma en el s. XVII por algunos escultores o formadores como Mateo Bonucelli, Girolamo Ferreri, Orazio Albrizio y otros, estamos en condiciones de estudiar sus procedimientos de trabajo, técnicas, materiales que utilizan, etc. El estudio de esta colección creo que ha sido un tema apasionante en el que hemos ido poco a poco desvelando cuestiones que nos planteábamos, aunque también soy consciente de que quedan muchas preguntas por contestar y temas por resolver. Todavía hoy, con la ayuda de las gammagrafías que se hicieron a la hora de montar la exposición, estamos investigando las técnicas de fundición del bronce de las obras que se colocaron en la Pieza

En Italia se hacen libremente fotografías en los museos y nos llevan siglos de ventaja en la reproducción de arte

Ochavada y confirmar la sospecha que ya teníamos de que el Espinario no vino de Italia en esta ocasión.

AE. Esta exposición muestra unas obras que durante siglos fueron vistas únicamente por unos elegidos, los que eran recibidos por el rey en el Salón de los Espejos del Real Alcázar de Madrid. Hoy vivimos supuestamente el tiempo de la democratización del Arte y de la Cultura, pero ¿hasta qué punto esta democratización es real?

JML. Las esculturas que trajo Velázquez no son el mejor ejemplo de obras de arte encerradas en el Palacio reservadas a una elite. Efectivamente quedaron instaladas en el Alcázar a mediados del s. XVII, pero allí estuvieron tan sólo 70 años. En 1734, después del incendio que destruyó el Palacio Real, los vaciados en yeso que se salvaron fueron trasladados a la Casa de la Panadería, y allí sirvieron para que los jóvenes alumnos que se estaban iniciando en las artes del

dibujo y el modelado pudiesen copiarlas. Desde ese punto de vista, son esculturas que los artistas de la Corte vieron siempre. No ocurre lo mismo con las de bronce, que estuvieron largo tiempo en el Palacio guardadas y que hoy las vemos en el estado en que quedaron tras las restauraciones poco afortunadas de Roberto y Pedro Michel. Es cierto que decoran el Salón del Trono del Palacio Real, pero no es menos cierto que hoy esas dependencias están abiertas al público. En la actualidad son muy escasas las obras de arte de colecciones públicas a las que no se puede acceder por las restricciones a las que alude en su pregunta. Cuando no se nos deja ver una obra en un museo, el motivo es más bien otro.

AE. Cuando uno viaja por algunas grandes capitales europeas, pongamos por caso, Berlín o París, comprueba que se permiten hacer fotos sin flash en sus grandes museos y, sin embargo, en España la tendencia general es a prohibir esto que es tan demandado. Tal



2

1. En la exposición de la Real Academia de San Fernando, "Velázquez, esculturas para el Alcázar".

2 y 3. En la Real Academia de San Fernando.

como vamos, no se podrá silbar una canción sin pagar derechos ¿Cuál es su opinión y su propuesta al respecto?

JML. Veo el sentido en el que me hace la pregunta y le doy toda la razón. He tenido el caso de un alumno que no pudo hacer la tesis doctoral sobre un tema que le propuse porque no pudo pagar el excesivo precio que le requerían por fotografiar los objetos en un determinado museo. La investigación y estudio de la historia del arte es algo a lo que no se deben poner las trabas económicas con las que habitualmente nos tropezamos. Cuando un profesor de cualquier nivel de la enseñanza está haciendo una fotografía con una cámara digital, probablemente no aspira a otra cosa que a poder mostrar esa imagen a sus alumnos. Hay una gran distancia entre la fotografía profesional que se puede hacer para atender a grandes editoriales y la que se hace con fines didácticos, o para publicar un artículo en una revista de escasa tirada y sin los fines comerciales que

pueden justificar las elevadas tasas que a veces se piden. También en Italia se hacen libremente fotografías en los museos y nos llevan siglos de ventaja en la reproducción y edición de colecciones artísticas.

Por lo que respecta a la utilización de flashes, el único problema que le veo en un museo es la incomodidad que pueden producir a los demás visitantes. Desde este punto de vista, veo razonable que no se au-

ble, como dicen algunos? ¿Qué piensa cuando se retiran de algunas catedrales piezas para sustituirlas por copias?

JML. Hay casos en los que lo considero absolutamente imprescindible. Basta comparar el estado de conservación de un original expuesto a la intemperie y la copia en yeso u otro material que se hizo hace cien o doscientos años para ver el deterioro que ha sufrido. Una escultura expuesta a la contaminación a las variaciones climáticas y a agentes atmosféricos de toda índole se ve inevitablemente afectada. Nuestra obligación es detener ese deterioro. En Italia se ha resuelto después de cierta controversia y hay casos tan conocidos como el Marco Aurelio a caballo del Campidoglio. También en España tenemos algunas obras que deberían sustituirse por copias hechas con los materiales que hoy tenemos a nuestro alcance. Le pongo un ejemplo: el Espinario donado a Felipe II por el Cardenal Moltepulciano está en el jardín de la Isla en Aranjuez en una fuente, expuesto a la lluvia, al sol, al surtidor de agua de la propia fuente e incluso a la posibilidad de que un día sea sustraído de allí, como ya ocurrió con dos figuras de bronce de Algardi en los mismos jardines. El extremo opuesto sería llevarlo a un museo y prohibir que se le hicieran fotos con flash, argumentando no sé qué posibles daños.

AE. Actualmente en España existe un debate en cuanto a los modelos de rehabilitación aplicados a los grandes monumentos romanos. Es el caso de la controvertida actuación en el Teatro Romano de Sagunto. ¿Cuál es su opinión sobre los actuales criterios de restauración y rehabilitación arqueológica en España y cuál sería su propuesta? ¿y en este sentido, ¿no cree que habría que aunar criterios?

JML. Los criterios de restauración evolucionan a lo largo del tiempo, y en España hay

En España hay poca experiencia en restauración de arquitectura romana

torice su uso indiscriminado. Otras explicaciones carecen de fundamento o no están probados los daños que se le achacan.

AE. ¿Cuál es su opinión acerca de las réplicas de sustitución de originales que hoy día se hacen para que éstos se conserven en los museos? ¿Lo considera positivo o una "clonación" irresponsa-

poca experiencia en restauración de arquitectura romana. Pero incluso en países en los que se ha restaurado mucho y desde hace largo tiempo, como es de nuevo el caso de Italia, vemos cómo los criterios han ido cambiando. Evidentemente el caso de Sagunto no es un modelo para nadie, y sí lo es el consenso de que se trata de un camino equivocado. Con



3

una separación en el tiempo de apenas dos décadas, tenemos hoy a debate la restauración del teatro romano de Cartagena. En este caso se ha optado por el estudio minucioso del edificio, por la intervención mínima, por el respeto al monumento como tal, pero aún así hay controversia. Cuando se interviene en una obra por la que ha pasado el tiempo y se han superpuesto tantas fases culturales, las decisiones que se deben tomar requieren mucha prudencia. Actualmente se está pidiendo por parte de algunos sectores que se termine de excavar la escena del teatro de Cartagena, eliminando los vestigios que se han dejado como testimonio de la fase bizantina de ocupación del lugar. Sin embargo, los capiteles y elementos arquitectónicos que se

Proliferan los estudios locales, pero sería imposible hacer una investigación que abarcase varias comunidades autónomas

ven allí reutilizados, son una fase de la historia que de momento se ha preferido dejar en su lugar. Con el tiempo cambian los criterios y muchas veces se hacen cosas que vistas retrospectivamente se juzgan como decisiones equivocadas. El debate de las intervenciones en arquitectura ha marcado toda la segunda mitad del siglo XX y está ampliamente reflejado en las llamadas Cartas del Restauo.

AE. Usted tiene un currículum impresionante como hombre de la Cultura en España. Fue Director General de Bellas Artes y Archivos, director del Museo Arqueológico Nacional, director del Museo del Prado, es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, actual catedrático de Arqueología de la Univ. Complutense de Madrid, fue antes profesor de Arqueología en las



4

Me produce una gran desolación ver intervenciones en edificios muy nobles en los que sólo se respeta la fachada

universidades de Sevilla, La Laguna, Compostela, Cádiz... Ha dirigido las excavaciones de Itálica y muchas otras. En fin, pocas personas podrían definir mejor que Usted el estado de nuestro Patrimonio Cultural, sobre todo en comparación con los países de nuestro entorno. ¿Qué dejaría y qué cambiaría?

JML. Mirando con cierta perspectiva la evolución de las investigaciones arqueológicas y las medidas que se han ido tomando para la conservación del Patrimonio, veo aspectos positivos y otros que no lo son tanto. Voy a subrayar solamente dos de estos aspectos. El primero de ellos es el efecto que ha producido en las últimas décadas del siglo XX la creación del Estado de las Autonomías. Hemos pasado de una administración centralizada a muchas administraciones que tienen objetivos a veces muy diferentes de los que se han conocido con anterioridad. Hoy por ejemplo, vemos que proliferan determinados estudios de espec-

tos muy locales, pero resultaría imposible hacer una investigación global que abarcara varias comunidades autónomas. El otro aspecto que ha influido extraordinariamente en el estudio y conservación del Patrimonio en general es el paso de una generación en la que había muy pocos especialistas a otra en la que abundan quienes se han formado en el extranjero, participan en proyectos internacionales, publican en las mejores revistas, pero no encuentran acomodo en un trabajo adecuado a la formación que poseen. Los procedimientos de acceso a puestos académicos o de conservación y gestión del patrimonio son muy discutibles y a menudo producen una gran frustración en la gente joven. Con esta respuesta puede imaginar que este sería uno de los aspectos que yo cambiaría, aunque sé que no es posible en el momento actual.

AE. ¿Qué piensa de la actual formación académica que se imparte en las diferentes

escuelas de arquitectura de nuestro país, sobre todo de cara a las actuaciones posteriores de los arquitectos para poder realizar sus trabajos con conocimiento, respeto y consideración en los procesos de conservación, restauración y rehabilitación del Patrimonio Cultural?

JML. Cuando hablo con algunos arquitectos sobre intervenciones en yacimientos arqueológicos o en monumentos, percibo a veces que predomina más en ellos la formación que recibieron como ingenieros que la sensibilidad artística. Sé que toda intervención es opinable y discutible, pero a veces echo en falta cierta sensibilidad para apreciar el valor del monumento o el propio valor de la historia. Le pondré un ejemplo. Me produce una gran desolación ver intervenciones en edificios muy nobles de las ciudades en los que se vacía el interior y se respeta solamente la fachada. Yo me pregunto para qué.

AE. ¿Cómo valora la figura del arqueólogo en los proyectos urbanísticos y, más concretamente, qué opina del papel de las empresas arqueológicas?

JML. La presencia del arqueólogo en ciudades que tienen un subsuelo que proteger es imprescindible. Pero esto no es suficiente. El arqueólogo tiene que tener medios

4. En la escalera de Gerasa -Jordania-, 1991.

5. En pág. siguiente, en el Museo del Prado cuando era su director, 1994.

e instrumentos para cumplir la misión que se le pide. No obstante, su pregunta tiene una segunda parte referida a las empresas de arqueología, y aquí debo confesar que sí soy crítico. En los últimos años hemos visto proliferar numerosas empresas que han surgido al impulso de la especulación inmobiliaria. Son empresas que han estado mediatizadas por los intereses de los promotores y no por el común de la sociedad que quiere conocer su pasado y proteger su historia. Algún día se escribirá sobre los estragos producidos por esta arqueología comercial, que no veo reflejada en las revistas científicas ni en los foros académicos.

AE. Al margen de los grandes descubrimientos, espectaculares y mediáticos, ¿considera que el público está preparado para entender y proteger los sitios arqueológicos? ¿Qué criterios de protección se deben seguir? ¿Qué yacimientos salvar? ¿Qué yacimientos, inevitablemente, habrán de desaparecer?

JML. Voy a comenzar respondiendo lo último que me ha preguntado. A mi juicio no hay ningún yacimiento arqueológico ni ninguna página de nuestra historia que deba inevitablemente desaparecer. Toda destrucción es evitable. En cuanto a los criterios de protección del patrimonio cultural, están legislados amplia y suficientemente. Quizá lo que se eche en falta en España, a diferencia de algunos otros países que nos llevan cierta ventaja y han desarrollado mayor experiencia, es la creación de una trama administrativa de especialistas que pueda hacer cumplir las normas de protección mediante sanciones, sin necesidad de llegar al caso extremo de llevar los asuntos más graves a los tribunales. Por lo que respecta al público, es cierto que hay ocasiones en las que se producen actos vandálicos, pero no olvidemos que el público es el que visita en masa los lugares que se ponen a su alcance, y muchas veces también son los que de manera privada denuncian destrucciones o expolios que la propia administración no atiende.

AE. Usted, profesionalmente, se ha dedicado sobre todo a la arqueología antigua. Sin embargo, evidentemente, hay yacimientos posteriores a la caída de Roma. En este sentido, la arqueología medieval cada vez tiene más peso. Pero, ¿estamos preparados para proteger los yacimientos de la Edad Moderna, de la época industrial, de la Guerra Civil? ¿O





6 7



6. En la basílica Ulpia, Roma. Foto tomada por Antonio Blanco Freijeiro.

7. Con Jordi Solé Tura en las excavaciones de Enahsia al Medina (Egipto), 1992.

8. En los trabajos de investigación arqueológica de la Sierra del Caurel, Lugo. Foto de Alfredo Erias, 1977.

los propios investigadores consideran que es innecesario invertir dinero en períodos de los que existe abundante documentación?

JML. Los restos materiales de cualquier cultura son irrepetibles. No tendríamos suficiente información del pasado si solamente tuviésemos acceso a las fuentes escritas. Por ello la conservación de restos de cualquier época es una obligación que tenemos y que solamente se cumple en la medida en que un país tiene inquietud cultural y medios para hacerlo. La memoria histórica en el momento actual y referido a la Guerra Civil es un caso muy singular y no solamente de documentación de cultura material. Se trata de la recuperación de nuestra propia dignidad como pueblo. Mi opinión es que debería haber fondos públicos destinados a realizar determinadas excavaciones, que muchas veces veo

Se debería incrementar la presencia de arqueólogos españoles en el exterior, tanto en proyectos como en la creación de institutos

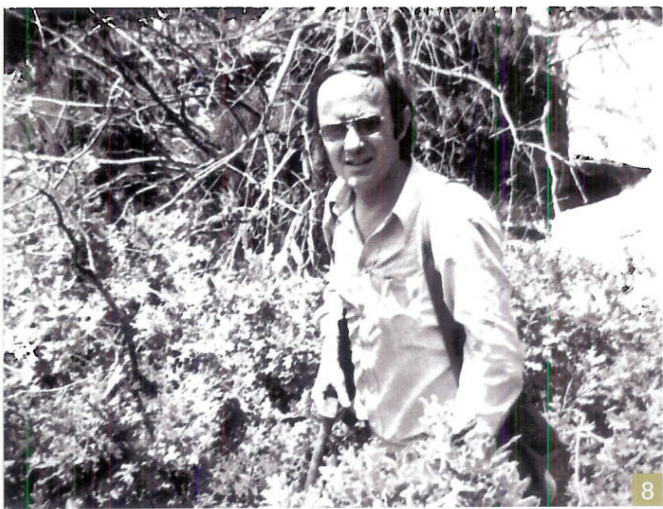
hacer sin los medios y la metodología que hoy día existe y se puede aplicar. Es la diferencia entre saber leer una página o no saberla leer.

AE. En España, ¿existen diferentes escuelas arqueológicas? ¿Desde el punto de visto metodológico? ¿Por la interpretación de los restos? ¿Por la finalidad de sus proyectos? ¿Y cómo estamos en comparación con otros países, por ejemplo Italia?

JML. En otros países del Mediterráneo han confluído durante cientos de años investigadores de toda Europa, mientras que en España la presencia extranjera con fines de investigación histórica, artística o arqueológica ha sido más bien escasa. Piense por ejemplo que en Grecia o en Italia hay más de veinte países que tienen institutos estables, con investigadores que trabajan permanentemente en el país y que han contribuido a los grandes avances y descubrimientos que se han producido. En España la profesión de arqueólogo es joven, y lo mismo puede decirse de la de historiador del arte o la de restaurador profesional con

una formación superior. Se está avanzando mucho y muy rápidamente, pero el camino es largo, y los hallazgos que tendrán que ocurrir serán sin duda espectaculares en las próximas generaciones. Hoy día España está en los foros internacionales y en las revistas especializadas de mayor prestigio, pero hay que reconocer que se trata de una novedad a la que no estaban habituados nuestros colegas en otros países, como puede verse simplemente ojeando la bibliografía sobre muchos temas. Por lo que respecta a las escuelas arqueológicas, los aspectos que condicionan al investigador son los de siempre. A veces, por desgracia, vemos líneas de trabajo mediatizadas por planteamientos nacionalistas, como ha ocurrido en otras épocas y como es el caso de muchos países. También influye en el enfoque que se da a los temas históricos la formación que se ha recibido e incluso, por qué no, el planteamiento ideológico del investigador. El resultado es un mosaico multicolor de posturas entre las que cada uno se queda con las que le gustan o le convienen.

AE. ¿Hay suficiente inversión en investigación arqueológica o las administraciones consideran que es un gasto superfluo?



8



JML. Mi opinión es que se invierte mucho de manera dispersa. Si me pregunta qué potenciaría yo desde mi experiencia, le diré dos grandes temas que requieren mucha inversión. Uno de ellos sería excavar durante años en todos los niveles posibles y en la mayor extensión, un Tell-ciudad del valle del Guadalquivir. Es el único modo que tendríamos para conocer horizontes culturales que ahora atisbamos solamente por la presencia de minúsculos fragmentos de cerámica que nos han llegado. El otro tema en el que creo que se debería incrementar el esfuerzo es en la presencia de arqueólogos españoles en el exterior, no sólo en proyectos arqueológicos, sino también mediante la creación de institutos que puedan acoger becarios de otras especialidades. El CSIC lo está haciendo en Roma y sería deseable que el modelo se extendiera a otros países.

AE. ¿Qué queda por hacer con los descubrimientos arqueológicos ya conocidos, y con los que se encuentran en proceso de descubrir? Y, así mismo, qué fórmula de puesta en valor cree usted sería la más conveniente para, entre otras cosas, llevar a cabo un proyecto continuado de concienciación en nuestra sociedad, sobre la importancia y trascendencia de nuestro ingente Patrimonio Arqueológico?

JML. La conservación del Patrimonio va asociada a la cultura de los pueblos. Lo que queramos poner en valor de nuestra historia debe incorporarse a la formación de los jóvenes a todos los niveles y debe tener también un reflejo en los estudios superiores de donde saldrán los especialistas. Es una cadena

larga que en nuestro país tiene aciertos y desaciertos. También contribuye mucho a la valoración que se da de los aspectos materiales del pasado la forma en la que es tratado en los medios de comunicación. Las secciones dedicadas a arqueología o arte en periódicos y medios de otros países son para mí un modelo que deberíamos seguir.

AE. Para terminar, ¿qué no excavaría Usted ahora o, dicho de otra forma, qué dejaría para las futuras generaciones?

JML. En comparación con Italia o Grecia, en España se ha excavado muy poco. El tema no se reduce a qué no excavaríamos para que lo puedan excavar las generaciones que nos sucedan, sino más bien qué no deberíamos destruir para que lo puedan excavar en otro momento. Creo que habría que abordar la excavación de algunos yacimientos cuidadosamente seleccionados para realizar excavaciones y estudios con continuidad. Me explico: Hay ciudades abandonadas como Laelia, Oripippo, Hasta Regia y muchas otras de las que no sabemos apenas nada, pero no soy partidario de que se inicien en ellas pequeñas excavaciones que luego quedarán abandonadas. Mi idea de lo que necesitamos saber de nuestro pasado no pasa por el rastreo superficial de manera indiscriminada y generalizada, sino por el inicio de grandes iniciativas que puedan proyectarse en el futuro y que sean el manantial de información que, a lo largo de varias generaciones, pueda permitirnos escribir nuevas páginas de nuestro pasado. **R**

The study that led us to the placing in the Academy of a certain number of plaster casts acquired by Velázquez between 1640 and 1653 has shed some light on a matter which can be still discussed on. First of all I think that it has been very important the identification of almost the whole group of sculptures which were emptied for the Alcázar decoration.

I have had the case of a pupil who could not make the doctoral thesis about a matter that I had suggested him because he could not pay the excessive price he was asked for taking photos on the objects of a given museum. Investigation and Art history is something which cannot be stopped because of the economical objections we usually find.

When I talk to some architects about the interventions on sites or monuments I sometimes notice that their training as engineers prevails over their artistic sensibility. I realize that any intervention is likely to be discussed on but I usually miss a certain sensibility to value the monument of history in itself.

If we compare with Italy or Greece, very little has been excavated in Spain. The issue is not only what we would not excavate so that future generations could do it, rather what we should not destroy so that it can be dug in other moment. I think one should deal with the excavations of some selected seats to get continuous studies and excavations. I mean: there are cities abandoned such as Laelia, Oripippo, Hasta Regia and many others that we do not know anything about but I am not in favor of starting excavations which then are going to be abandoned.

Heritage conservation is linked to the people. What we want to put in value in our history must be added to the youngsters formation at all levels and must also have a reflection on upper studies from where specialists are going to come up.



PATRIMONIO HISTÓRICO Y CONTRATACIÓN PÚBLICA

Texto: FRANCISCO MARTÍNEZ VÁZQUEZ Letrado de las Cortes Generales

Cuando la Constitución Española proclama en su artículo 46 que los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad, no hace sino incorporar al catálogo de los llamados “principios rectores de la política social y económica” el mandato dirigido a todos los poderes públicos de tutelar especialmente el conjunto de bienes que integran la herencia cultural de los pueblos de España.

La Constitución de 1978 se hace eco así de varias tradiciones constitucionales en las que converge el interés por consagrar en el más alto nivel normativo los derechos de contenido social y cultural que engrandecen el estatuto jurídico de una ciudadanía reforzada tras la experiencia traumática de las dos Guerras Mundiales, cuya posición frente a los poderes públicos no se limita a la defensa de esferas de libertad individual, sino que comprende también auténticas posiciones jurídicas activas, susceptibles de sustentar una reivindicación frente a los poderes públicos para que presten una especial tutela a aquellos valores que han sido elevados a rango constitucional como, en este caso, la preservación y el engrandecimiento de nuestro patrimonio histórico.

Por otra parte, el texto constitucional da forma jurídica a una vieja aspiración —consagrada en nuestro Derecho por las Partidas, que ya hablaban de “monumentos antiguos”— como es la de dispensar una especial protección a los bienes en los que un pue-

blo reconoce su identidad y, en definitiva, preservar las manifestaciones estéticas que permiten reconstruir el pasado para entender el presente, ya se trate de la miniatura de apariencia más insignificante, ya de la imponente arquitectura que, como dijo Octavio Paz, es el “testigo menos sobornable de la Historia”.

Esta noble consigna del Constituyente que impone a los poderes públicos el deber no sólo de preservar, sino de promover el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico, exige, en la mayor parte

actualidad, su marco jurídico de referencia en la Ley 30/2007, de 30 de octubre, de contratos del sector público. El nuevo texto legal ha incorporado en nuestro Derecho interno de la contratación pública todo el acervo comunitario formado por sucesivas Directivas y, singularmente, por la Directiva 2004/18/CE, así como la doctrina del Tribunal de Justicia de las Comunidades Europeas, cuyos pronunciamientos han resultado en los últimos tiempos la más dura censura jurídica a las prácticas de contratación seguidas en España.

Sin embargo, siendo éste uno de los aspectos más plausibles de la nueva Ley de contratos, son otros los rasgos novedosos que deja traslucir un régimen legal cuya laberíntica formulación, dicho sea de paso, dista mucho de satisfacer la máxima de aproximar la legislación a los ciudadanos y, por el contrario, traza un cuadro de alarmantes agresiones a las buenas prácticas en materia de técnica legislativa.

Al margen de esta cuestión, la nueva Ley está imbuida de un cierto espíritu modernizador en el diseño de un fondo normativo en el que se apuntan algunos de los principios del llamado New Public Management, al menos en lo relativo a la tímida regulación de las formas de colaboración público-privada que, más allá del concreto tipo contractual que lleva tan aparatosa denominación, suponen una nueva concepción de la relación entre el sector público y el sector privado, fruto de la cual se abandona la construcción clásica, en cuya virtud las funciones de gobierno y administración se entendían como competencia exclusiva de los llamados poderes públicos, y se acoge un nuevo esquema de

Alarmantes agresiones a las buenas prácticas en materia de técnica legislativa

de los casos, acudir al sector privado en busca de los profesionales más capacitados para hacer realidad este mandato. Se articula así un mecanismo de participación de la iniciativa privada en la satisfacción de intereses públicos que generalmente adopta la forma de un contrato cuya prestación principal es precisamente la obra de restauración o conservación del bien cultural de que se trate.

Este mecanismo de externalización de una actividad técnica a través de la cual se satisface un interés público encuentra, en la



Los finos artesanos que gozan de la más acreditada solvencia técnica no pueden hacer valer su condición

equilibrio constitucional basado en la implicación de múltiples actores en la satisfacción de las necesidades públicas.

La premisa fundamental de esta nueva filosofía de gestión, de corte típicamente anglosajón, es que cada entidad —pública o privada— debe asumir la gestión de aquellas prestaciones que está mejor capacitada para resolver con éxito, redundando todo ello en una mejora de la eficiencia en la prestación de servicios públicos. De acuerdo con esta nueva corriente administrativa, las entidades del sector privado deben cooperar en la satisfacción del interés general sin perder de vista su propio interés, asumiendo la gestión y, consiguientemente, el riesgo, que están mejor capacitadas para dirigir. Un planteamiento de esta naturaleza penetra tímidamente en nuestras estructuras administrativas con la finalidad de conseguir, como en muchos países del ámbito jurídico anglosajón, que la iniciativa privada se implique en la gestión de servicios públicos tan alejados inicialmente de su ámbito típico de prestaciones como las prisiones o la gestión de residuos.

Pues bien, llama poderosamente la atención que una Ley que se dice imbuida de este espíritu de selección de los más capacitados para realizar cada prestación, como forma de optimizar el empleo de recursos públicos, haya descuidado aspectos tan íntimamente ligados a la calidad del servicio público, como son los que garantizan que sólo los mejor capacitados para realizar una determinada prestación resultan adjudicatarios de los contratos públicos. En efecto, mecanismos como la clasificación acreditan, en el Derecho de la contratación pública, la selección de quienes ostentan la condición de verdaderos especialistas en la materia lo cual, en sectores como el de la restauración de bienes del patrimonio histórico, parece un imperativo de la dignísima necesidad pública que se quiere satisfacer, pues sólo quien demuestra objetivamente su condición de especialista en el sector debería estar en condiciones de adentrarse en el nada desdeñable reto de dar contenido al mandato del artículo 46 de la Constitución.

En contra de lo que predica la Ley cuando hace gala de promover una mejor distribución de tareas entre el sector público y el sector privado, bajo un criterio de especialización de funciones, en aras de la mejora de la eficiencia de la Administración, la actual redacción del artículo 54, en cuanto eleva la cuantía de la clasificación a umbrales en los que no es habitual encontrar contratos propios del ámbito de la restauración del patrimonio histórico, arroja este importante sector de la contratación pública a un terreno en el que los finos artesanos que gozan de la más acreditada solvencia técnica no pueden hacer valer su condición frente a quienes ostentan otras ventajas competitivas en materia, por ejemplo, de precio del contrato y, sin embargo, carecen de esa especial cualificación que la Ley parece primar en otras partes de su articulado, esto es, la que garantiza que la prestación será realizada por quien reúne las mejores condiciones para ello y garantiza así el óptimo empleo de los recursos públicos.

Una contradicción tan grave amenaza con entorpecer seriamente el mandato del artículo 46 de nuestro texto constitucional y añade una incertidumbre más a la galería de interrogantes que se ciernen poderosamente sobre una Ley en la que el sector público español se juega mucho de su apuesta por modernizarse y estar a la altura de las demandas del ciudadano del siglo XXI. **R**

1. Gárgola del Monasterio de Fredesval, Burgos. foto: José María Abad.

2. Hermoso grupo de hórreos en estado de abandono e incluso en franco proceso de desaparición en el lugar de Salamonde, San Roque, Ourense. Foto: Alfredo Erias (2008).

It is surprising that the Law 30/ 2007 of the thirtieth of October of the contracts of the public sector which is said to be imbued with the spirit of selection of the most capable people to carry out each task, as a way of optimizing the employment of public resources, has neglected aspects so linked to quality such as those that guarantee that only the best qualified become the one to be awarded.

CURSOS Y EXPOSICIONES

Cursos de formación del IAPH 2009 (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)

Camino de los Descubrimientos s/n. 41092 Sevilla. Tel. 95 5037000
Informacion.iaph.ccul@juntadeandalucia.es

BIENES INMUEBLES

En colaboración con la
Universidad de Granada.

Técnicas de diagnóstico aplicadas a la conservación de los materiales de construcción en los edificios históricos (15ª edición)

Dirección: Eduardo Sebastián Pardo.
Universidad de Granada
Fecha: del 11 al 15 de Mayo de 2009
Lugar: Palacio del Almirante Aragón.
Granada
Información: Universidad de Granada,
Dpto. de Mineralogía y Petrología
Tel. 958 243 340 / Fax. 958 243 368

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

En colaboración con el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía

La Cerámica aplicada a la arquitectura: alteraciones y tratamientos

Dirección: Carmen Riego Ruiz y Cristina García Lorenzo. Restauradoras
Fecha: del 6 al 8 de Mayo de 2009
Lugar: IAPH. Sevilla

Técnicas orientales tradicionales aplicadas a la restauración de obra gráfica

Dirección: Eulalia Bellón Cazabán. IAPH
Fecha: del 1 al 5 de Junio de 2009
Lugar: IAPH. Sevilla

Los metales como soporte de bienes culturales: deterioros, problemas y conservación. Caso específico de las matrices calcográficas

Dirección: Marta Lage de la Rosa.
Dpto. de Ciencia de Materiales e Ingeniería Metalúrgica de la Universidad de Carlos III de Madrid
Fecha: del 4 al 6 de Noviembre de 2009

Lugar: Palacio de Carlos V, Alhambra. Granada

Información: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía. C/ Teodosio nº 5, Bajos-A y B, 41002 Sevilla. Telf./ Fax. 954 383 414 Correo- e.colbaa@teleline.es

DESNÚDATE

Un diálogo entre el vestido y el cuerpo

16 de diciembre 2008/ final de 2011
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEO TÉXTIL DE TERRASSA (BARCELONA)
C/ Salmerón, 25. 08222 Terrassa. Tel. 937 315 202

La exposición Desnúdate, se ha planteado como una reflexión sobre el diálogo entre el cuerpo y la indumentaria, y cómo ésta puede llegar a transformar nuestra forma y modelarla según unos criterios estéticos determinados. Se exponen unas cien piezas, la mayoría de las cuales pertenecen al fondo del CDMT y son de origen europeo. No se ha planteado un discurso histórico, sino temático, aunque en general la cronología de los objetos va desde el s. XVIII a la actualidad. Muchas de ellas pertenecen a la colección Tolosa, pero muchas otras son donaciones de particulares que el CDMT ha recibido a lo largo de los últimos 40 años. Los objetos, vestidos, otras piezas de indumentaria y complementos, se han restaurado y montado sobre soportes adecuados a sus volúmenes para facilitar su correcta lectura tanto estética y funcional como histórica.

La selección busca un equilibrio entre la espectacularidad y la cotidianeidad. Así, encontraremos desde un impactante vestido francés del siglo XVIII hasta la sencilla intimidad de un conjunto interior de novia de 1937 confeccionado por su propietaria. La exposición se completa con dos talleres didácticos para escolares: El vestido y el cuerpo, destinado a alumnos de Ciclo Medio y Superior de Primaria, y el Cuerpo enjaulado, para chicos y chicas de la ESO.



ANTROPOLOGÍA

En colaboración con la Asociación Andaluza de Antropología

La documentación del patrimonio inmaterial: rituales festivos, oficios y saberes

Dirección: Esther Fernández de Paz.
Universidad de Sevilla
Fecha: del 25 al 29 de Mayo de 2009
Lugar: IAPH. Sevilla
Información:
Asociación Andaluza de Antropología. Apto. De Correos 474. 41080 Sevilla
Web: www.asana-andalucia.org
Correo- e.asana-andalucia.org

13, 14 Y 15 DE MAYO DE 2009.

10ª Aula-Taller sobre tratamientos **mpa.es** de superficies en entorno urbano

Gracias al interés y a la participación de todos los alumnos que hasta ahora han asistido, se presenta la 10ª Aula-Taller que se realizará en mayo de 2009. El objetivo del curso es el de divulgar los conocimientos sobre las aplicaciones de proyección de abrasivos a baja presión y láser en trabajos de limpieza en restauración mediante clases teórico-prácticas.

Horario: diario de 9 a 13 y de 15 a 19 horas.

Lugar: Teóricas - Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona.
Prácticas - instalaciones de MPA, S.L.

Precio: 522,00 € (se incluyen las comidas y coffee-breaks en el restaurante del CAATB - mesas reservadas para profesores y alumnos)

Información: 933 778 255 www.mpa.es

ARQUEOLOGÍA

En colaboración con la Sección de Arqueología del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados de Filosofía y Letras y Ciencias de Sevilla y Huelva

Los nuevos retos de la Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía: preservar, usar y disfrutar el patrimonio arqueológico

Dirección: Isabel Santana Falcón.
Delegación de Cultura de Sevilla
Fecha: del 18 al 20 de Mayo de 2009
Lugar: Museo de Almería

Topografía y fotogrametría aplicadas a la arqueología

Dirección: José Mª Martín Civantos y José Antonio Benavides López. Universidad de Granada
Fecha: del 26 al 28 de Octubre
Lugar: E.U. de Arquitectura Técnica. Universidad de Granada
Información: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Granada, Jaén y Almería.
C/ General Narváez nº 1-1º-18002- Granada. Telf.

/ fax. 958 254 716

Correo- e.codoli@teletel.es

Web- www.codoli.org

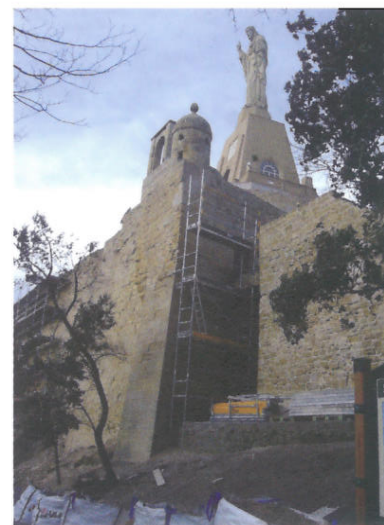
En colaboración con la Sección de Arqueología del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Cádiz

Cerámicas modernas y contemporáneas: identificación y clasificación práctica

Dirección: José Antonio Ruiz Gil.
Universidad de Cádiz
Fecha: del 20 al 23 de Abril
Lugar: Museo Provincial de Cádiz

La conservación del patrimonio arqueológico subacuático

Dirección: Luis Carlos Zambrano Valdivia. Centro de Arqueología Subacuática (CAS)
Fecha: del 8 al 10 de Junio
Lugar: CAS. Cádiz
Información: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Cádiz. C/ Sacramento nº 16, 2º Izda.- 11001- Cádiz Telf./ fax. 956 226 813
Correo: e.c.d.l.cadiz@gmail.com



TEUSA

ERAIKINAK ZAHARBERRITZEKO TEKNIKAK
TÉCNICAS DE RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS

25 Años

COMPROMISO-CONFIANZA

CRITERIO-CALIDAD

943 401340

www.teusa.com

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

C/ Alcalá, 13 Madrid (España)

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organiza Ciclos anuales de conferencias que se desarrollan durante el curso académico sobre múltiples temas de interés referentes al mundo de las Bellas Artes, gracias a la participación de destacados especialistas, muchos de ellos miembros de la Corporación académica.

Su objetivo prioritario es promover nuevos estudios y fomentar el interés por las colecciones del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por las diferentes disciplinas que alberga la Academia: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Nuevas Artes de la Imagen (Cine y fotografía). Los ciclos están dirigidos a docentes, estudiantes y todo el público en general interesado en las diferentes disciplinas de la Historia del Arte.

PROGRAMA

DEL 27 DE MARZO AL 19 DE JUNIO

La galería de esculturas antiguas en la real academia

Dirigido por José M^o Luzón Nogué

En este curso se estudia la más completa galería de yesos antiguos que se ha formado en España desde el siglo XVII. Los descubrimientos de esculturas procedentes de excavaciones hechas en Roma y sus alrededores principalmente, se difundieron mediante grabados y copias en yeso que enriquecieron colecciones particulares y sobre todo las Academias de Bellas Artes que se estaban formando. De este modo las esculturas encontradas en el Palatino, en la Villa de Adriano y en numerosos lugares en los que la actividad arqueológica fue particularmente intensa desde el siglo XVI se difundieron rápidamente por toda Europa.

Entre los hallazgos más espectaculares de mediados del siglo XVIII figura la Villa de los papiros en Herculano, de la que se hizo una importante colección de vaciados en yeso para enviarla a Madrid, donde estuvo inicialmente en el palacio del Buen Retiro y más tarde fue donada por Carlos III a la Academia de San Fernando.

Se incorporaron a la Galería de esculturas de la Academia de Bellas Artes de San

Fernando con la finalidad de servir a la enseñanza de las Artes, pero nos sirven hoy para reconstruir el proceso de incorporación de un aspecto de la Antigüedad en los estudios que se hacían en las Academias europeas.

Horario: Jueves y viernes de 12:00 a 13:30 h.

Lugar: Taller de Vaciados.

CURSOS MONOGRÁFICOS

DEL 27 DE MARZO AL 19 DE JUNIO

La vidriera española

Dirigido por Víctor Nieto Alcaide

El curso está dedicado a analizar un arte un tanto olvidado como la vidriera en el que se desarrolla un lenguaje en sintonía con otras artes como la pintura, la escultura y la miniatura. El curso versa sobre un arte del color que durante ocho siglos ha desempeñado un papel figurativo, transformador y definidor de la arquitectura.

Horario: Los viernes, de 10:00 a 12:00 h.

Lugar: Sala Guitarte.

DEL 11 DE MAYO AL 9 DE JUNIO

El lenguaje de la arquitectura hispanomusulmana

Dirigido por Rafael Manzano Martos

Toda la arquitectura en su plenitud ha alcanzado un lenguaje, una forma de expresarse a partir de unos recursos arquitectónicos nacidos de sus propias circunstancias históricas, geográficas, culturales, etc. Ese lenguaje es evolutivo a lo largo de su desarrollo, alcanzándose en determinados momentos estelares su propio equilibrio clásico y virando generalmente al barroquismo y a la popularización en determinados momentos. En la España musulmana hubo tres lenguajes, perfectamente concatenados entre sí, que alcanzaron sus respectivos clasicismos, y su evaluación barroca. Es lo que deseamos desentrañar.

Horario: Lunes de 10:30 a 14:00 h. y martes de 9:00 a 14:00 h.

Lugar: Sala Guitarte.

Fernando Zóbel: viajar, dibujar, pintar

EN CUENCA

Una exposición con sus cuadernos de apuntes y dibujos, pequeños laboratorios de papel de su propio trabajo, junto a una selección de óleos procedentes de la Fundación Juan March y de coleccionistas particulares e institucionales, algunos de ellos pocas veces contemplados en público, homenajea al creador del Museo de Arte Abstracto a los 25 años de su muerte.

El 4 de junio de este año se cumplen 25 años de la muerte del pintor Fernando Zóbel (Manila, 1924-Roma, 1984), fundador en 1966 del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. La Fundación Juan March, a la que Zóbel donó en 1981 los fondos del Museo y que desde entonces lo gestiona, quiere conmemorar este cuarto de siglo de la desaparición del artista con una exposición especial Fernando Zóbel: viajar, dibujar, pintar, que se puede ver en el Museo de Cuenca a partir del miércoles 25 de marzo y hasta el próximo 28 de junio.



EXPOSICION ITINERANTE

DEL 2 DE ABRIL AL 28 DE JUNIO.

Rostros de Roma: Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional En el Museo de Prehistoria, Valencia

La mayoría de las 32 piezas salen por primera vez del museo, en una muestra producida por el Museo Arqueológico Nacional y organizada por la CAM.

Tras su estancia en Valencia, la exposición va a continuar itinerando por Barcelona (de

julio a septiembre) y Cartagena (de septiembre a noviembre).

Alejandro Magno, Marco Antonio o Nerón son algunos de los personajes representados en las treinta y dos piezas del Museo Arqueológico Nacional seleccionadas para la exposición "Rostros de Roma". Esta muestra, de incalculable valor histórico y cultural, permanecerá en el Centro Cultural Ses Voltes de Palma de Mallorca entre el 14 de enero y el 22 de marzo.

Rostros de Roma permite apreciar la importancia del retrato como elemento esencial de la cultura romana, tanto para mostrar la imagen del poder, como para transmitir el modo de vida y costumbres de otras casas sociales, generalmente acomodadas.

Producida por el Museo Arqueológico Nacional y organizada por Caja Mediterráneo la exposición está formada por un excepcional conjunto de 15 retratos imperiales, representantes de las más importantes dinastías reinantes del Imperio Romano, la dinastía Julio Claudia, la de los Flavios, Antoninos y la de los Severos. A ellos se suma un conjunto de 15 retratos privados, entre los que se incluyen piezas relacionadas con el ámbito funerario, como sarcófagos y estelas.



Gestión Integral de Patrimonio y Servicios de Intervención Arqueológica

**ARCHIVÍSTICA
Y
DOCUMENTACIÓN
RESTAURACIÓN**



**ARQUEOLOGÍA
REHABILITACIÓN
GEOFÍSICA**



"En GIPSIA, nuestro objetivo desde hace más de diez años, ha sido encontrar soluciones personalizadas para la gestión del patrimonio, ayudados por un amplio equipo técnico y la más moderna tecnología."

**C/ GANDHI nº13 Perales del Río GETAFE (MADRID)
Tlf. 916 849 094 · 606 953 136**



Esta publicación es una unidad didáctica editada por el GECORPA, de Portugal. Realmente constituye una agradable sorpresa. Es frecuente la queja de los arquitectos por la falta de entendimiento social de la arquitectura y vemos cómo en algunos lugares se intenta resolver este problema con acciones en los niveles educativos. Pero esta es la primera acción (que conocemos) dirigida a la divulgación de lo que es el Patrimonio Arquitectónico.

Como tal unidad didáctica, el manual incluye una descripción de qué es el Patrimonio Arquitectónico, mueble e inmueble; cuáles son los materiales más frecuentemente utilizados en su construcción, cuáles los problemas que le afectan y en qué consiste su conservación. Todo ello de manera esquemática, con eficaces ilustraciones.

Toda unidad didáctica es opinable; todos la haríamos de otra forma; pero hemos de reconocer que el esfuerzo de las empresas de restauración portuguesas, además de encomiable, parece ejemplar.

This publication is a didactic unit published by GECORPA, Portugal. This is the first action we know addressed to the spreading of what architectural heritage really is, both real and personal properties, what are the materials commonly used in their construction, which are the problems affecting them and what their conservation entails

Edita el **Grémio das Empresas de Conservação e Restauro do Património Arquitectónico (GECORPA)**.

Rua Pedro Nunes, 27 – 1º esqª. 1050-170 Lisboa. info@gecorpa.pt



Nos quejamos a veces de la desigual atención que merecen las obras de restauración del patrimonio histórico una vez concluidas, y no sólo porque no se divulgue esa restauración como tal o el propio bien cultural restaurado, sino porque el proceso de restauración queda en el olvido, siendo una fase del proceso con una ética que se le exige y con una estética que en ocasiones tiene una fuerte personalidad. Por eso sentimos una enorme satisfacción al tener entre manos este libro del Museo Picasso de Málaga que recoge todo el proceso de restauración alrededor del Palacio de Buenavista, del siglo XVI. El libro expone las motivaciones iniciales del proyecto, el estudio arqueológico (que se remonta al siglo VI a.C.) de la zona urbana en que se ubica el museo, la reseña histórica de los edificios preexistentes, la reflexión conceptual sobre el museo y sobre la intervención arquitectónica, la fase de obra propiamente dicha y el resultado final, con el museo ya estudiado.

Merece ser destacada la sobriedad de la edición, con un predominio de la foto en blanco y negro, tan olvidada, tan expresiva.

The book sets out the initial motives of the project, the archaeological study of the urban area where the museum is located, the historical account of the pre-existing buildings, the conceptual reflection on the museum and the architectural intervention, the building work strictly speaking and the final result, with the museum already studied.

Edición de **Carmen Giménez**.
Edita **Museo Picasso de Málaga**.
Patrocinio: Ferrovial-Agromán.



Continúa la Fundación Caja Madrid su análisis del gasto español en la conservación del patrimonio histórico, iniciado en el año 2001. Los datos del 2004 confirman las conclusiones de años anteriores: el protagonismo absoluto de las Administraciones Públicas en la financiación de la conservación de nuestro patrimonio y el retraso de España respecto a las naciones de nuestro ámbito; cómo la conservación y restauración de bienes culturales alcanza sólo el cuarto lugar en el ranking inversor, por detrás de museos, escuelas taller (apartado harto dudoso) y administración del patrimonio histórico nacional... si bien es cierto que no estamos hablando de departamentos estancos.

En esta ocasión el estudio presta especial atención a la inversión de la Iglesia Católica, la mayor entre las privadas, y a la relación entre patrimonio cultural y turismo cultural; y ofrece datos generosos (aunque algo incompletos) sobre la Administración Local y las Escuelas Taller.

Ante la marginación de la conservación del patrimonio histórico frente a otras actividades más potentes, los estudios de la Fundación Caja Madrid son un lujo para estudiar las estructuras motoras de la conservación y restauración españolas. Esperamos impacientes los siguientes estudios.

The study pays special attention to the investment of the Catholic Church and the relationship between cultural heritage and tourism.

Autores: **Juan Alonso Hierro** y **Juan Martín Fernández**
Edita **Fundación Caja Madrid**
ppatrimonio@cajamadrid.es

CONSTRUCCIONES ZUBILLAGA, S.A.

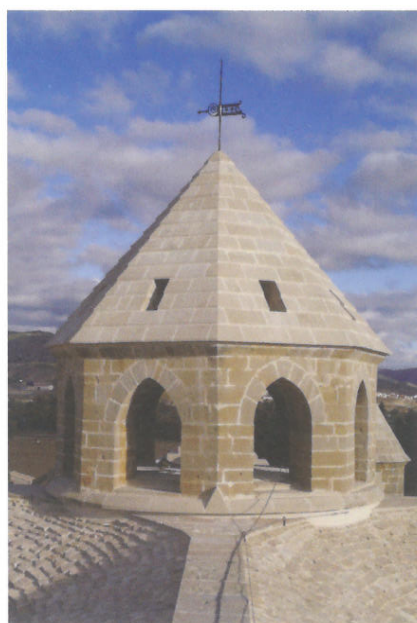
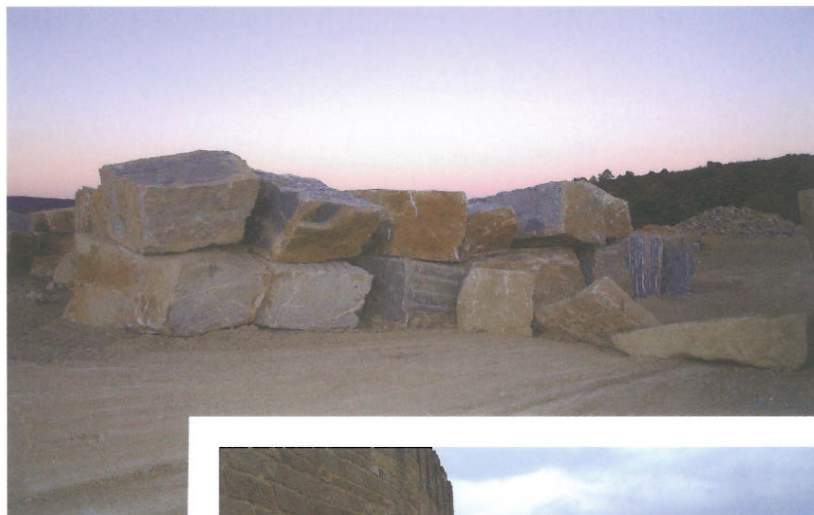


RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS HISTÓRICOS TALLER DE CANTERÍA

EXPLOTACIÓN DE CANTERAS DE PIEDRA ORNAMENTAL

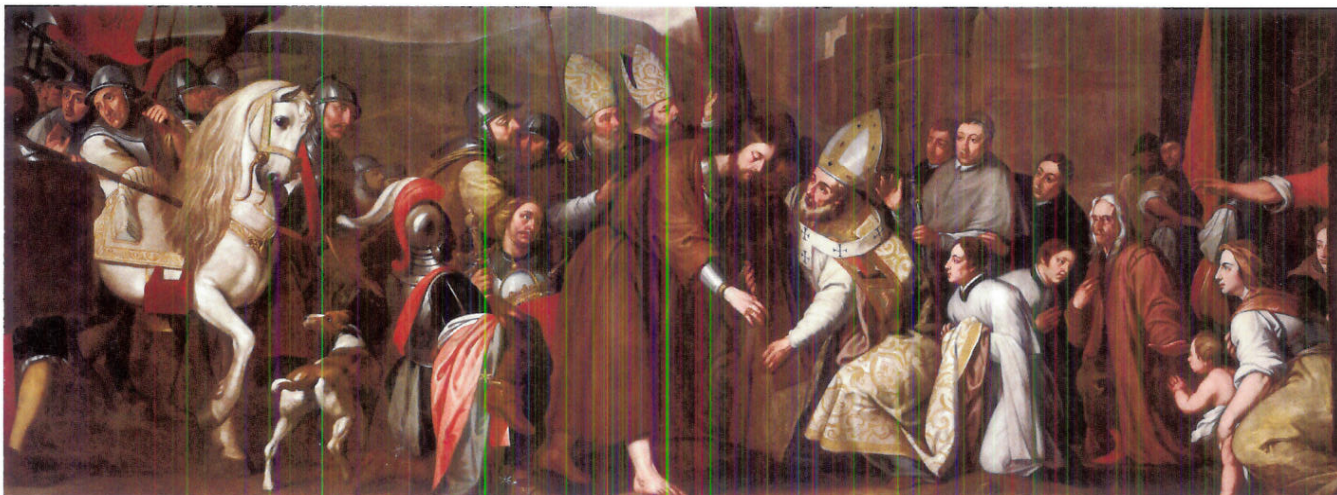
OFICINAS:
ALFONSO EL BATALLADOR, 10 - 31007 PAMPLONA
TFNO. 948.: 948 - 27 68 62 FAX: 948 - 26 35 22
zubillaga_pamplona@infonegocio.com

TALLER DE CANTERÍA:
PARAJE DE TRIGARAY, S/N 31 192 BADOСТАÍN
TFNO.: 948 - 33 04 75 FAX: 948 - 33 19 39
canteria@zubillaga.es



Restauración de las cubiertas iglesia Abacial del M^o de la Oliva (2006-07)

Restauración del Castillo de Javier (2003 - 2005)



EL EMPERADOR HERÁCLIO EN HÁBITO DE PENITENTE: La restauración de un lienzo de gran formato de cara al público

The emperor Heraclius in penitent habit: the restoration of a big canvas facing the spectators

Dentro de las actividades de gestión cultural promovidas por la Fundación Málaga, se planteó recuperar una obra del autor Juan Niño de Guevara. La restauración de éste lienzo de gran formato, en muy mal estado, tuvo entre sus finalidades la rentabilidad social y la contribución a la difusión del proceso, por lo que se realizó a la vista del público.



EL DESCUBRIMIENTO DE LAS PINTURAS MURALES ROMÁNICAS DE SAN VICENÇ D'ESTAMARIU.

Uno de los últimos tesoros murales conservados in situ

The discovery of the Romanesque wall paintings of San Vicenç D'Estamariu, one of the last wall treasures kept in situ

Desde el año 1983 no se habían descubierto unas pinturas románicas de tanta calidad en Catalunya. Tras su descubrimiento, se inició un proceso de estabilización interior tras el cual se comienza la intervención, que saca a la luz unos frescos de gran calidad técnica y demuestra la importancia del lugar y el nivel económico del mismo.

Patrimonio en peligro de extinción: EL MONASTERIO DE BONAVAL (GUADALAJARA)

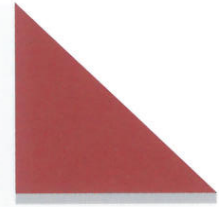
Heritage in danger of extinction: the monastery of Bonaval (Guadalajara)

Fundado en 1175, es un ejemplo de la arquitectura cisterciense y, a pesar de su estado de abandono, aún se puede admirar algo de la belleza y de los elementos del conjunto.



Comunicado de la revista

Restauero



Querido lector:

Hace menos de un año, un grupo de profesionales de reconocido prestigio procedentes de distintos ámbitos, pero vinculados entre sí por el común deseo de conservar, proteger y difundir nuestro Patrimonio Histórico, decidieron crear la Revista Restauero. Nuestra intención era y es hacer de ella una publicación de referencia a nivel nacional e internacional. Con esta finalidad se ha procurado, desde el primer número de la Revista, contar con la inestimable colaboración de las personas más autorizadas y cualificadas en el ámbito del Patrimonio Cultural, procurado ofrecer, desde diversas perspectivas, una visión actualizada y práctica de las diversas cuestiones relacionadas con el mismo.

La labor de los creadores de la Revista Restauero se encaminó desde el primer momento a buscar un contenido de calidad en las distintas colaboraciones que integraran cada número de la publicación. Esa idea de calidad, fundamental en cuanto al contenido de la Revista, se pretendió reflejar también en el soporte material de la misma, para lo que se buscó una Editorial de prestigio que se encargara de la impresión y la distribución de la publicación. La empresa elegida fue la Editorial ONIS COMUNICACIÓN. Fruto de esa colaboración se elaboraron los dos primeros números de Restauero.

Lamentablemente, los problemas económicos que actualmente padece nuestro país, también han influido en la buena marcha de la Revista Restauero. En plena elaboración del número 3 de la publicación, la Editorial ONIS COMUNICACIÓN nos informó de que debía someterse a un Expediente de Regulación de Empleo, lo que ha producido, entre otras consecuencias, la paralización de la edición de la Revista.

Ante esta situación inesperada e imprevisible, que tan negativamente ha influido en la continuidad de la Revista y sobre la que carecemos de responsabilidad, hemos reaccionado buscando una alternativa que garantice la continuidad de la publicación y su grado de calidad. La tarea ha sido muy difícil. No obstante, nos complace anunciarles que, como pueden observar, retomamos nuestra cita con ustedes en este nº 3 de la Revista Restauero, que, al igual que la mítica figura del Ave Fénix, resurge para continuar su singladura.

Nuestra intención es ser transparentes con nuestros amigos anunciantes, suscriptores y lectores. Por eso, a través de este Comunicado, hemos querido transmitirles la realidad de una situación ajena a nuestra voluntad, pero que nos ha causado una honda preocupación e incertidumbre. Queremos pedirles nuestras más sinceras disculpas y rogar su comprensión. Solucionados los problemas, les rogaríamos que continuaran junto a nosotros en esta maravillosa aventura que tiene como protagonista nuestro Patrimonio Histórico. En nombre de todos los promotores de la Revista Restauero: ¡Muchas gracias!

Suscríbese a nuestra revista y benefíciense de un importante descuento

Take out a subscription for our magazine and get an important discount.



¡OFERTA ESPECIAL!
Reciba los tres números
por **sólo 25 €**

Números 1, 2 y 3

Restauro

REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Nombre y apellidos
DNI/CIF
Dirección
Nº.....Piso.....Teléfono
Población.....
Provincia.....C.P.....
Fecha
Firma

Deseo suscribirme a RESTAURO por:
6 números - 50 euros

(Precios para España. Gastos de envío incluidos)

Departamento de Suscripciones

Por correo ordinario
c/ Rua da Veiga Nº-6- 2º
13.500 Betanzos (A Coruña)
Tel. 981 775 966

Formas de pago:

Por recibo domiciliado

nº

Por transferencia a la cuenta

nº **0049 5100 31 2716858393**

Con cargo a la tarjeta de crédito/débito

Tipo de tarjeta

nº cad.

Tus datos podrán ser incluidos en un fichero automatizado, con fines exclusivamente comerciales a efectos de recibir información de los productos y ofertas de Onis Comunicación, si no manifiestas tu voluntad en contra a la firma de este cupón, poniendo una cruz en la casilla que figura a pie. En cualquier caso, podrás ejercer tus derechos de acceso, cancelación y rectificación en los términos de la L.O. 5/1992, de 29 de octubre, en nuestro domicilio social. No deseo figurar en el fichero comercial.



45 años (1963-2008)
Restaurando el Patrimonio
HISTORICO

*Continuadores de aquellos artesanos,
artistas y maestros de obras que
levantaron nuestras catedrales, iglesias,
ermitas y palacios.*

SANTA MARÍA LA REAL
SANGÜESA, NAVARRA



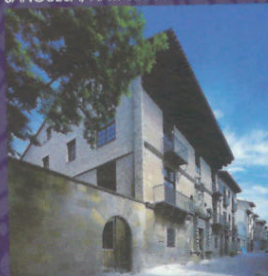
REVELLÍN DE SANTA LUCÍA
CIUDADELA DE PAMPLONA



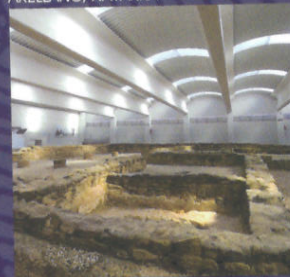
SANTUARIO DE SANTA MARÍA
UJUE, NAVARRA



PALACIO DE VALLESANTORO
SANGÜESA, NAVARRA



VILLA ROMANA
ARELLANO, NAVARRA



IGLESIA DE SAN SATURNINO
ARTAJONA, NAVARRA



PORTADA
ESCUELA DE IDIOMAS
PAMPLONA



BALUARTE REAL
CIUDADELA DE PAMPLONA



ARANGUREN

info@construccionesaranguren.com



FIRPA

FERIA INTERNACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO

I

Feria Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio

Del 12 al 14 noviembre 2009
Recinto Ferial Santa Juliana, Armilla

G R A N A D A

www.fermasa.org · fermasa@fermasa.org
958 818 916 · 607 375 526

ORGANIZACION

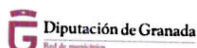


CONSEJERÍA DE EMPLEO



CONSEJERÍA DE CULTURA

COLABORADORES



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



Universidad de Granada

