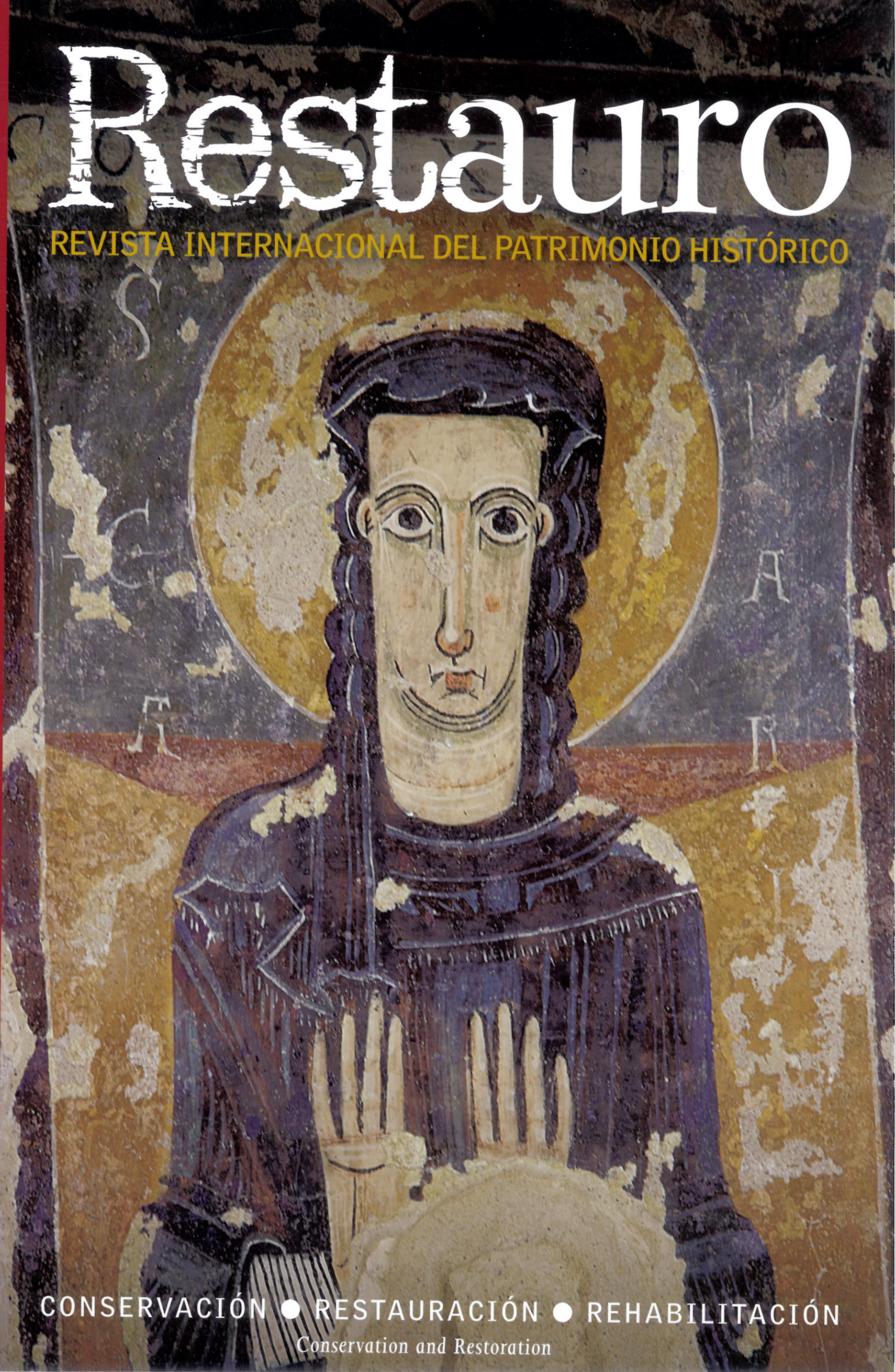


DESCUBRIMIENTO DE LAS PINTURAS MURALES DE SANT VICENÇ D'ESTAMARIU (LLEIDA)

El paisaje visto desde la Arquitectura (Museo do Mar, Vigo) • Triunfar sobre el olvido (casco histórico de La Habana) • El expolio de las pinturas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria)

RestauRO

REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



P.V.P.: 10€
15\$



CONSERVACIÓN ● RESTAURACIÓN ● REHABILITACIÓN
Conservation and Restoration

Nº 04

2009

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**.

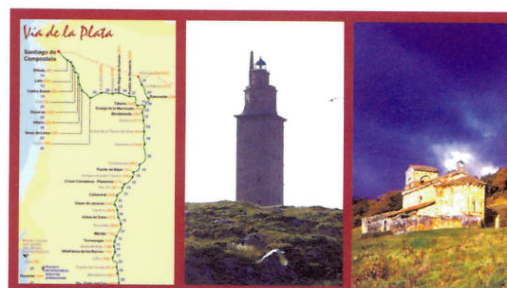
Las actuaciones en este ámbito se dirigen principalmente a la restauración de monumentos promoviendo un **método basado en el rigor científico de la intervención** y en la difusión como parte del proyecto de conservación.



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



Restauro celebra que la
TORRE DE HÉRCULES haya
sido declarada PATRIMONIO
DE LA HUMANIDAD

Works of art have always exerted a special attraction on people. Greed has always been cause for arguments and destruction. The essence of possession surviving in the human mind is the same. But getting to the 21st c. there is another way to "own" art: investing in works of art without a clear precedence.

Inventariar para expoliar

Hace unos años llegó a mis manos un curioso libro que contenía el primer inventario realizado de todas las obras de arte existentes en el Museo del Prado y en las Colecciones Reales. El ingente trabajo que esto supuso fue encargado personalmente por el Rey José Bonaparte. Su pretensión no era el simple conocimiento, que también, puesto que era un hombre culto, sino conocer de primera mano el verdadero valor del Patrimonio Real para, a continuación, seleccionar lo mejor y llevárselo de España. Nada nuevo bajo el sol. Desde que el mono bajó del árbol y se hizo más "inteligente" pienso que el afán de posesión y Codicia es ¿por el momento? algo consustancial a su ser y, desde luego, no albergo la menor duda de que esta ¿cualidad? figura grabada indeleblemente en nuestro ADN más primigenio.

La historia nos relata cómo, auña de caballo, José Bonaparte salía huyendo de las tropas del Duque de Wellington, a la sazón aliado nuestro. El bueno de José Bonaparte nunca pensó que más de doscientas de aquellas grandes obras se le "quedaran por el camino". El inglés, ganador de la batalla de Vitoria (21 de junio de 1813), se encontró con aquel inesperado tesoro que, a manera de botín de guerra, mandó custodiar en su tienda. Como es bien sabido, el infausto Rey Fernando VII donó graciosamente al insigne general inglés gran parte de aquel fabuloso botín, por haberlo obtenido, según sus propias palabras, "por métodos tan justos como honorables". Tiziano, Rubens, Van Dyck, Brueghel, Juan de Flandes y Velázquez eran algunos de los pintores que el bueno del impuesto Rey Pepe Botella había seleccionado para llevárselos como algo propio. Un Wellington vencedor ahora se los llevaba como botín de guerra a su amado Londres, en donde descansan, desde entonces, como tantos otros tesoros robados por todo el mundo, lejos de nosotros.

¿Por que será que rara vez el patrimonio expoliado es devuelto a sus verdaderos propietarios? Cuando raramente algún expoliador lo hace, es después de muchos años y de enconados pleitos y artimañas que agotan la paciencia de los expoliados. Estos días es noticia el tesoro que la empresa Odyssey rescató del pecio hundido Nuestra Señora de las Mercedes, valorado en más de 500 millones de dólares y que, posiblemente, ojalá me equivoque, tardará años en regresar a España.

Las obras de arte siempre han tenido a lo largo de la historia un especial imán que ha atraído por igual a papas, reyes, nobles, ricos o pobres, villanos o genocidas, da igual. La codicia y la posesión de obras de arte ha sido a lo largo de la historia la causa de la destrucción de familias, ciudades o imperios. Desde las primeras crónicas en los albores de la civilización, hasta la actual guerra de Irak o Afganistán, sólo ha cambiado el gusto y la técnica en el robo. El sustrato primigenio de posesión y rapiña que pervive en la mente de los seres humanos es la misma. Pero, avanzando en "modernidad" y llegando al siglo XXI, existe una fórmula mucho más sofisticada para "poseer arte" sin tener que recurrir a invadir una nación o llevar a cabo robos o expolios, ¿cuál es esa fórmula?: las inversiones en fondos de arte que no siempre son de clara procedencia. Baste recordar aquí las miles y miles de obras desaparecidas en la II Guerra Mundial y en los antiguos países del Este o en las ya citadas y todavía "vivas guerras de Irak o de Afganistán", amén de las subastas on line que se están llevando a cabo en la red en las que es imposible comprobar la procedencia de lo subastado.

Las inversiones en arte, incluidas las antigüedades, han movido en el mundo el pasado año cerca de 25.000 millones de euros. Cada vez más, el mundo artístico se está aproximando al mundo de la bolsa, y cada vez más se descubren nuevos métodos de traficar con el arte. Son los nuevos buhoneros, con o sin licencia de corso, los que manejan fondos situados en paraísos fiscales, los buscadores de tesoros que cotizan en bolsa y que expoliar los yacimientos arqueológicos, los marchantes sin escrúpulos y los galeristas sin recato que introducen a sabiendas en el mercado obras de arte falsificadas o robadas, las cuales viajan a otros países en donde son "lavadas" por verdaderos expertos en maquillaje, y que al cabo del tiempo, regresan ya limpias para colgar de nobles paredes. Lo que ya les dije tantas veces: nada nuevo bajo el sol. **R**

JUAN MARIA GARCIA OTERO
Director de Restauro.

oterojm@revistarestauro.com

Restauro

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

Ayudante de dirección

María González Sánchez
mariagonzalez@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
Tel: 666 849 957
sanz.macarena@yahoo.com

En este número colaboran

Juan M^a García Otero, Fundación José María Abad Vázquez, Iván Fernández, Bernardo de Sens, Alfredo Erias, José María Abad, Francisco Somoza, José Miguel Capote, Pere Rovira i Pons, José Vicente Baldenebro, César Portela, Estrella Arcos, Esperanza Rodríguez-Arana, Macarena Sanz y Gonzalo Rey.

Dirección de Arte, maquetación y Diseño

RDE - REVISTAS DE ENCARGO
rde@coachingparati.es

Consejo editorial

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

Imprenta

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

Depósito Legal M-33381-2008

ISSN 1889-0628





34



50



80

06. Los jardines y el Palacio de los Marqueses de Berlanga de Duero (Soria).

The gardens and the Palace of Los Marqueses de Berlanga de Duero
José M^º Abad Licerias.

10. Monasterio de Bonaval.

Monastery of Bonaval
Iván Fernández Ramírez.

16. "Blues" del licitador.

"Blues" of the bidder
Bernardo de Sens.
Ilustración: Alfredo Erias Martínez.

18. El expolio de las pinturas de San Baudelio (Soria).

The plunder of the paintings of San Baudelio
Fundación José M^º Abad Vázquez.

26. Presentación de Restauro.

Launching Restauro
Redacción Restauro.

28. Especial Cursos de Verano.

Special Summer Courses
Redacción Restauro.

34. El Castillo de la Villa de Puebla de Sanabria.

The castle at Villa de Puebla de Sanabria
Francisco Somoza.

42. Triunfar sobre el olvido (Cuba).

Triumphing over obscurity
José Miguel Capote Jaume.

50. El descubrimiento de las pinturas murales románicas de Sant Vicenç D'Estamariu: uno de los últimos tesoros murales conservados in situ.

The discovering of the Romanesque wall paintings of Sant Vicenç D'Estamariu: one of the last wall treasures kept in situ
Pere Rovira i Pons.

60. Restauración del revellín de Santa Lucía de la ciudadela de Pamplona.

Restoration of the "Revellin" of Santa Lucía at the fortress of Pamplona.
José Vicente Baldenebro.

66. El Museo do Mar de Galicia: el paisaje visto desde la Arquitectura.

The Museo do Mar de Galicia: the landscape seen from the point of view of Architecture
César Portela.

74. El Emperador Heraclio en hábito de penitente.

The emperor Heraclio in a penitent habit
Estrella Arcos Von Haartman.

80. Recuperación y restauración de las pinturas murales de la sala capitular del monasterio de las Descalzas Reales.

Recovery and restoration of the wall paintings at the chapter house in the convent of Las Descalzas Reales
Esperanza Rodríguez-Arana.

88. La seguridad en el Museo de América de Madrid: nuevas tecnologías para la salvaguarda de nuestro patrimonio.

Security in the Museo de América in Madrid: new technologies to protect our cultural heritage.
Jaime Gómez entrevistado por Macarena Sanz Lucas.

93. Libros recomendados.

Recommended books
Gonzalo Rey.

94. Puntos de venta.

Points of Sale

96. Próximo número

Next issue

98. Suscripción.

Inscription



1



2



3

LOS JARDINES Y EL PALACIO DE LOS MARQUESES DE BERLANGA DE DUERO

(Soria)

Texto: Prof. Dr. José María Abad Licerias (Universidad Pontificia Comillas -ICA DE-)

La impresionante silueta de la fortaleza comenzada a edificar en 1460, es hoy la principal referencia de la localidad soriana de Berlanga de Duero. Sin embargo, a sus pies, descansan los restos desconocidos de uno de los mejores jardines renacentistas europeos y del Palacio de los Duques de Frías, Marqueses de Berlanga y Condestables de Castilla, al que sustentaban. El Palacio y sus jardines constituyeron uno de los más relevantes exponentes del desarrollo técnico de la época, en donde se hermanaron la arquitectura y la ingeniería con una notable solución pionera en España para captar agua del río Escalote y alimentar los jardines del Palacio, del que sólo subsiste el denominado como acueducto, situado

en el lado este del castillo. La visualización del proyecto arquitectónico del Palacio es hoy posible a través de unos planos de alzado del mismo de 1774, conservados en la Sección de Nobleza del Archivo Histórico Nacional. Sin embargo, la riqueza de su interior y de sus famosos jardines sólo es posible imaginarla a través de crónicas recogidas por historiadores. Una sobre "pueblos de la diócesis de Sigüenza en 1886", afirma que "contiguos al palacio y al nivel del piso principal, estaban los jardines en tres grandes parterres, elevados en forma de anfiteatro, uno sobre otro, y sostenido el terreno, por un extenso lienzo de muralla, con fuertes cubos, cada uno de los cuales tenía en su extremo un gracioso mirador, que daba a la

campiña. Había varias fuentecitas y estanques, estatuas de mármol y otros adornos". Nicolás Rabal, en 1889, tomando como referencia al canónigo Bedoya, describe la construcción, calificándola como magnífica y pintoresca, "con un patio de columnas jónicas en el centro y un ancho atrio á la entrada con su pretil, de cuyo centro partían dos tramos de escalera para bajar a la Plaza del Mercado, y una en rampa para los coches, que podían llegar por la espalda al piso principal. En el interior las habitaciones eran espaciosas y cómodas. Los jardines estaban adornados con estatuas, fuentes, baños y mantenidos siempre verdes con el riego que se proporcionaba por una noria de la que se subía el agua a más de 120 pies".

CIUDADELA DE PAMPLONA RESTAURACIÓN DEL REVELLIN DE SANTA LUCÍA Y CONTRAESCARPA



RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

www.construccionesaranguren.com info@construccionesaranguren.com

Plaza de la Paz, 3 Sangüesa (Navarra) T. 948 870 259

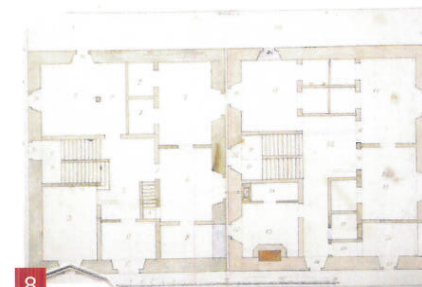
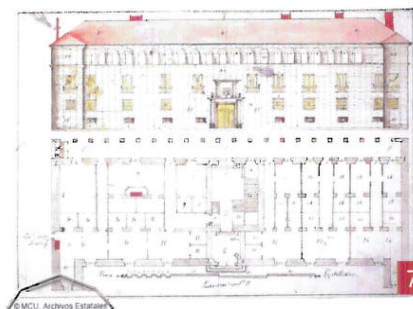
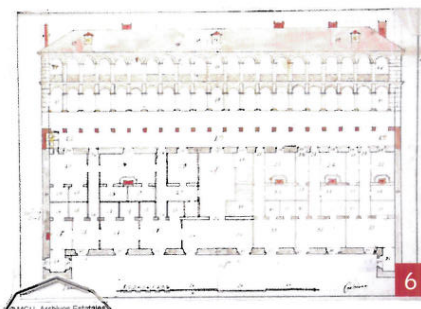
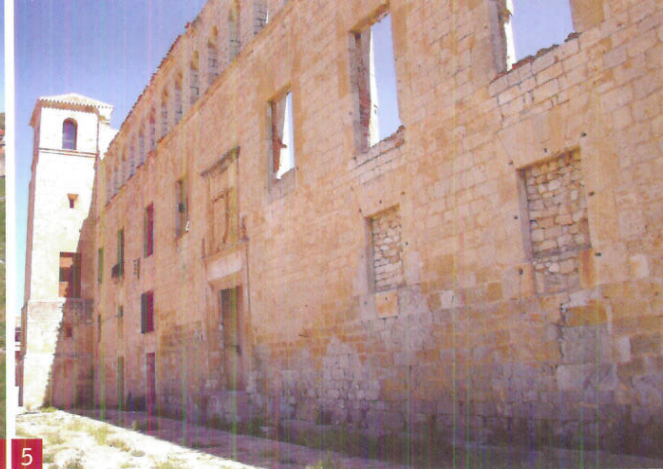


Empresa asociada a:



Association
Européenne des
Entreprises de
Restauration du
Patrimoine
Architectural





1. Zona destinada a los jardines del Palacio.

2. Fortaleza y murallas de la localidad.

3. Escudo central en la fachada del Palacio.

4. Espacio donde estaba el Palacio.

5. Fachada exterior del Palacio.

6. Alzado de la fachada posterior del Palacio.

7. Alzado de la fachada principal del Palacio.

8. Plano parcial de la planta del Palacio.

9. Alzado de una casa auxiliar del Palacio.

10. Segundo nivel de los jardines del Palacio.

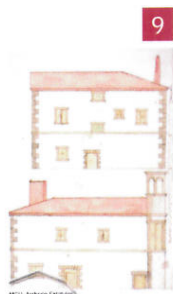
Fácil es imaginar cómo el Palacio y sus jardines se convertirían en un referente de poder y gloria en los siglos XVI a XIX. Las crónicas históricas mencionan la presencia dentro de sus muros de reyes, príncipes, nobles y de personajes relevantes en la sociedad de esa época. Entre sus ilustres huéspedes destacan los hijos del rey de Francia, Francisco I (encomendados como rehenes al cuidado del Condestable) y D^{ña}. Isabel de Valois, cuando en 1560 se dirigía a casarse con Felipe II. También D. Francisco de Borja, marqués de Lombay y D^{ña}. Juana de Velasco, hija del Condestable de Castilla, que se casaron en la Colegiata de Berlanga de Duero, con presencia de los principales representantes de la nobleza española; y, por último, la del rey Felipe V, quien disfrutó de reconfortantes jornadas de caza en el bosque del condestable. Esta bonita historia tiene su dramático ocaso en enero de 1811, cuando las tropas francesas quemaron y destruyeron el Palacio y sus jardines, al igual que hicieron en otros muchos lugares de España.

En la actualidad, del Palacio sólo se mantiene la fachada principal y una de las dos grandes torres laterales que la flanqueaban. Se conserva la galería de ventanas de medio punto que integraban el piso superior del edificio y sobre el que se asentaba el desaparecido tejado. El resto están cegadas en su mayoría, al igual que la entrada principal

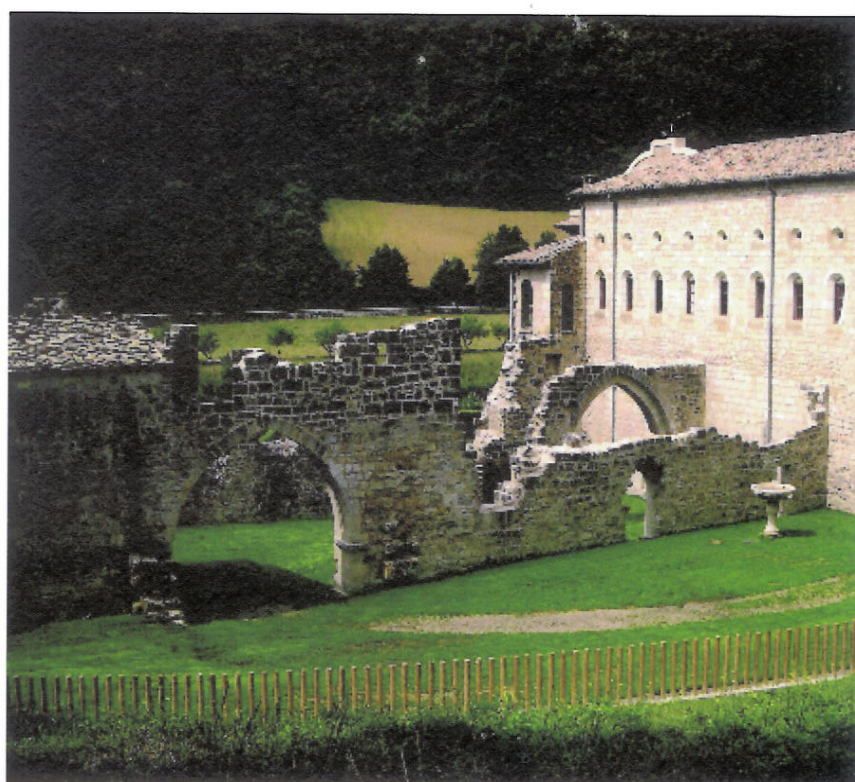
del edificio que, sin embargo, conserva un gran escudo con la inscripción “Sapientia edificabitur domus, et prudentia roborabitur (“Sabiduría para edificar la casa y prudencia para mantenerla”). Del interior del Palacio no se conserva nada. Tan sólo una casa de dos plantas adosada a una parte de la fachada interior, sin ningún interés artístico.

La situación de los antiguos jardines del Palacio es igual de desoladora. Los tres niveles de terrazas y parterres son difíciles de delimitar. Tan sólo existe algún vestigio aislado que, sin embargo, no permite imaginar su suntuosidad. A nivel del piso principal del Palacio se descubre un pequeño recinto rectangular, delimitado hoy por varios paramentos de sillarejo, que constituiría el jardín principal, más selecto y recóndito, en el que se conservan los restos de una fuente semicircular y la

conducción de agua a la misma. Por encima de este espacio existiría un segundo nivel o terraza que abarca una amplia superficie, en donde, junto a alguna pequeña esclusa aislada, se detecta un estrecho canal de conducción de aguas delimitado por estrechos sillares, que termina en una arcada situada en el interior de las murallas y que acogería un cisterna o depósito de agua. Casi a sus pies, pero en el exterior de la muralla, existe una gran balsa rectangular en piedra, que podría haber servido como depósito de una hipotética cascada o para suministrar agua a las huertas que existían junto al Palacio. Del resto de los bancales, parterres, fuentes y elementos ornamentales que constituirían otros niveles superiores de los jardines, tan sólo se mantiene alguna pared arruinada y erosionada. **R**



In the locality of Berlanga of Duero (Soria) there used to be a Palace and one of the best European Renaissance gardens. The gardens were constructed in three different levels and they were decorated with marble statues, fountains and ponds. The palace was residence of kings. Everything was destroyed by the army of Napoleon in January, 1811. Today everything is a set of sad ruins.



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**



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



1

UNA RELIQUIA MEDIEVAL OLVIDADA EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA

MONASTERIO DE BONAVAL

En Retiendas, en medio de un paraje natural excepcional se alzan las decadentes ruinas de este antiguo monasterio cisterciense.

IVÁN FERNÁNDEZ RAMÍREZ Arquitecto. Master en Restauración y Rehabilitación de Patrimonio Histórico

El Monasterio de Bonaval se encuentra situado en el término municipal de Retiendas (Guadalajara). Fue fundado en el año 1164 por unos monjes provenientes del Monasterio de Valbuena (Palencia) y entregado a título de precario a favor de la Orden del Cister. En 1175 el rey Alfonso VIII de Castilla confirma la fundación, pero transforma su estatuto jurídico al ceder a la Orden la plena propiedad y posesión del Monasterio y de un conjunto de heredades, tierras y demás pertenencias destinadas al sustento de los monjes, a la repoblación del valle y a la defensa de la zona frente a futuras incursiones musulmanas.

El Monasterio recibió un conjunto de privilegios que serían confirmados y ampliados por los sucesivos monarcas, destacando, por ejemplo, la exención del pago del portaz-

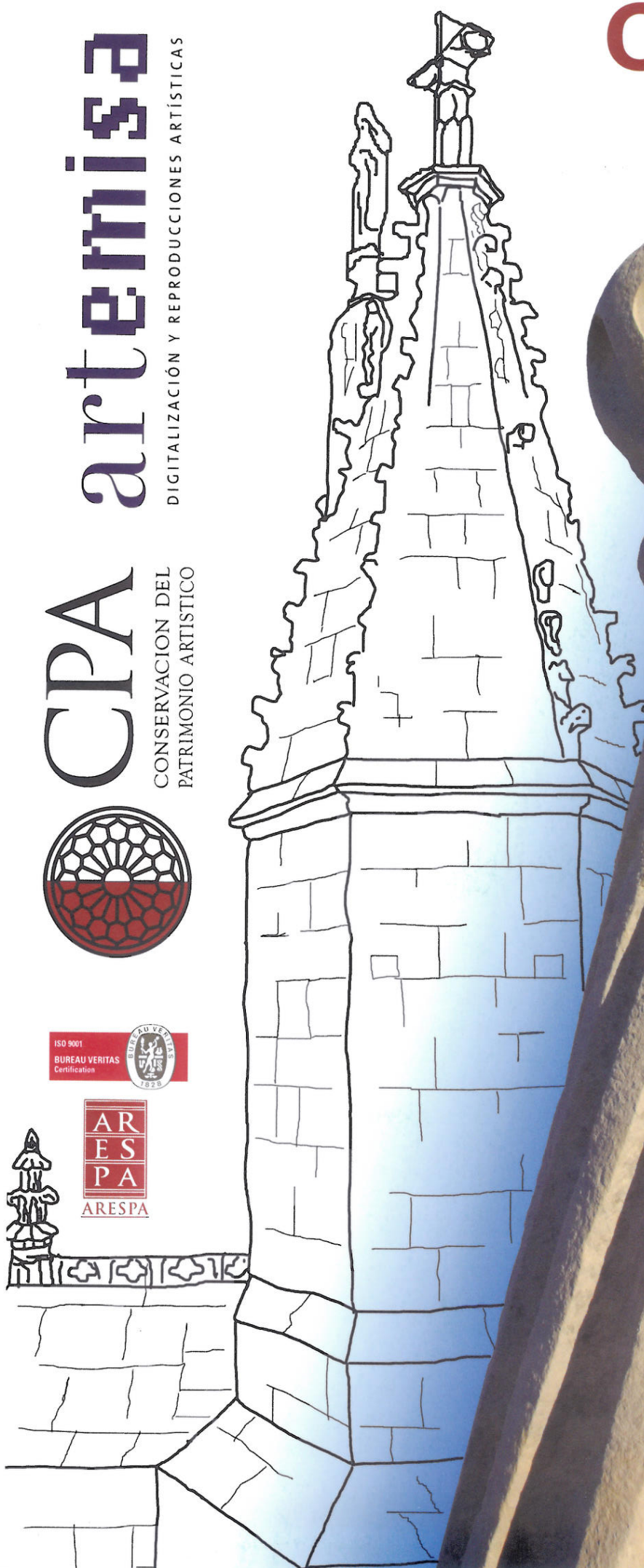


2

go (otorgado por Enrique I el 17 de febrero de 1216) o la extensión del protectorado real para el Monasterio, sus integrantes y sus bienes, permitiendo el paso y el pastar de su

ganado en cualquier parte del reino sin pagar ningún tributo (otorgado por Fernando III el Santo). Esta situación se prolongaría durante siglos, llegando incluso el rey Felipe V en 1713 a confirmar la exención del Monasterio del pago de tributos y a reconocer su derecho de propiedad sobre terrenos situados en los términos de Carranque y Uceda (municipio este último con el que el cenobio mantuvo algunos procesos judiciales sobre tema de titularidades jurídicas y deslindes, que finalizarían mediante un acuerdo de carácter arbitral en 1459).

El Monasterio no ocupó un papel destacado en la Historia de la Orden de San Bernardo en España, siendo destinado primordialmente a residencia final de venerables frailes de la Congregación Cisterciense de Castilla. Sin embargo, los cambios políticos y sociales in-



Conservar

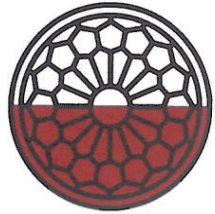
Digitalizar
Disfrutar

artemisa

DIGITALIZACIÓN Y REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

CPA

CONSERVACION DEL
PATRIMONIO ARTISTICO





fluirían en la supervivencia del Monasterio. Así, 1821 sería el año del ocaso del cenobio, al tener que ser abandonado por los religiosos como consecuencia de una decisión administrativa, trasladándose aquellos al Monasterio de Monte Sión (Toledo), de cuya jurisdicción dependían orgánicamente desde tiempo atrás, cuando habían perdido su autonomía al transformarse en un priorato dependiente de aquel ce-

nobio toledano. El edificio monacal fue adquirido por varios particulares y siguió el cruel destino de la inmensa mayoría de los monasterios españoles afectados por las sucesivas desamortizaciones del siglo XIX, al ser abandonado y padecer una ruina progresiva que en la actualidad se mantiene. Sus documentos, bienes muebles, pertenencias, etc... se dispersaron o fueron expoliados.

Las ruinas del Monasterio de Bonaval constituyen un claro ejemplo de la arquitectura de la orden monacal cisterciense; y a pesar de su lamentable estado actual de abandono aún se pueden admirar algo de la belleza y de los elementos decorativos del conjunto. Actualmente sólo quedan algunos restos de la iglesia: cabecera, crucero y nave meridional, además de una sacristía, y los muros de cerramiento, junto con algunos restos de lo que en su momento fueron las dependencias monacales. En el interior se combinaron diferentes soluciones para cubiertas y apoyos. La cabecera formada por tres ábsides que se comunican entre sí se corresponde con la tipología propia de un monasterio masculino, que permitía celebrar al menos tres oficios litúrgicos al tiempo.

Por las ruinas podemos adivinar que se trataba de un templo de reducidas dimensiones, de planta rectangular, con tres naves, y dos tramos en cada una de ellas. A la iglesia construida con sillares de piedra caliza bien concertada se adosó, con posterioridad, el convento, cuyos cerramientos de mampostería y ladrillo y esquinas reforzadas con sillares se conservan en el lado norte y oeste, lo cual generó una estructura bastante heterogénea. Hoy en día se conservan las bóvedas que formaban la cubierta de la cabecera. La del ábside central presenta dos tramos, uno recto que se cubre con bóveda de crucería con nervio espinazo longitudinal y un tramo poligonal con bóveda nervada; y las de los ábsides laterales formadas por ojivas de medio punto. La ornamentación de los capiteles, de pilares y columnas, es típicamente cisterciense, con un extenso muestrario de motivos vegetales. Adosada al ábside del Evangelio aparece una pequeña estancia de planta rectangular

1. Vista exterior de la cabecera de la Iglesia. A la izquierda, la antigua torre de la iglesia.

2. Vista de la portada principal y acceso a la iglesia en la fachada meridional del conjunto.

3. Ventanal ajimezado sobre la portada principal, con fisuras y riesgo de colapso.

4. Capiteles de la portada principal.

5. Detalle del estado actual de la fachada sur.

6. Estado de las fábricas del cerramiento de la zona monacal vistas desde el interior.

7 y 8. Las fábricas que aún siguen en pie presentan diversas patologías; entre otras el avanzado estado de disgregación de muchos elementos y la presencia de sales como resultado de la humedad por capilaridad y filtraciones.





Catedral de Palencia



Conjunto San Jerónimo El Real
(Madrid)



Palacio de los Barrantes-Cervantes
Trujillo (Cáceres)

Restauración y Rehabilitación



Catedral de Tarragona

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



9. Vista interior desde la nave sur de la iglesia. Se observa el ábside de la Iglesia y la ausencia de cubierta en la nave principal.

10. Vista del ábside central, cuya cubierta formada por dos bóvedas nervadas, se conserva milagrosamente de pie.

11. Vista interior de la nave meridional.

12. En la nave lateral izquierda o del Evangelio se aprecia el avanzado estado de deterioro del conjunto, con presencia de abundante vegetación y pérdidas de elementos en las fábricas y jambas de ventanas.

13. Detalle exterior de uno de los arcos mejor conservados del ábside.

14. Vista de la escalera de la torre a través de la fábrica hundida de la misma.

15. Arco tapiado en el acceso a la nave de la Epístola.

cubierta con una bóveda de cañón, que se correspondería con la antigua sacristía.

En el muro meridional del templo se localiza la torre, con una escalera de caracol que permite subir hasta la parte superior convirtiéndose en testigo mudo del deterioro de los muros y las bóvedas que aún se conservan. Hacia el interior del templo, parte del muro se ha hundido y permite ver con detalle la fábrica de la escalera. En el exterior, las partes mejor conservadas son la cabecera y el brazo sur del crucero donde destaca la portada principal, de gran belleza plástica. Está formada por un arco apuntado con cuatro arquivoltas de tres bandas, con una cinta externa de puntas de diamante. Como apoyo, en las jambas, cuatro pares de columnas, con capiteles con una decoración vegetal tan minuciosa que nos adelantan el gótico. Sobre el cuerpo de la portada, y un poco descentrado sobre el eje, se alza un ventanal que iluminaba el primer tramo del templo en correspondencia con el crucero. Este ventanal ajimezado, con toda

This monastery (which enjoyed many privileges during the kingdoms of Henry the 1st or Fernando the 3rd) had to be abandoned by the monks in 1821 so it changed hands to become a private property and beginning, therefore, neglect and collapse.

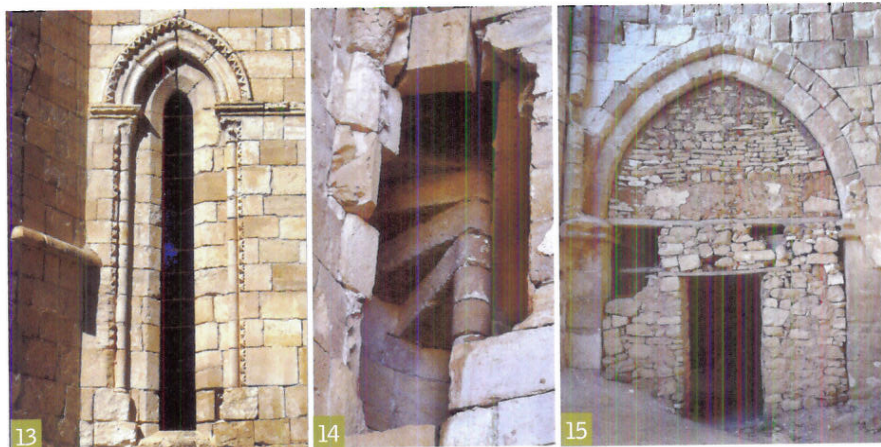
The monastery of Bonaval is a clear example of the monastic Cistercian order architecture whose beauty is still guessed in spite of its pitiful condition. Besides lacking so many elements which would allow enjoying the building there is damp, leaks, rocks disintegration... This is a place where "tourism" is recommended as a "peculiar" and familiar walk which will become a mere memory if nobody does something to recover it.

su estructura inferior al borde del colapso se mantiene milagrosamente en pie.

El avanzado y continuado proceso de deterioro al que se ha visto avocado el conjunto, nos deja hoy un lamentable estado de ruina progresiva con una catálogo extenso de patologías. Además de la ausencia de los elementos que permitan el uso y disfrute del edificio y la lectura de la traza histórica del mismo, encontramos humedades por capilaridad y filtración en sillares y fábricas, presencia abundante de sales, disgregación de la piedra de las fábricas y desprendimiento y colapso de un gran

número de sillares. Las jambas que conforman los huecos se han perdido en muchos de ellos y los elementos decorativos están desapareciendo por la disgregación del material. No se encuentra rastro de solado alguno y una densa capa de vegetación, sedimentos y escombros cubre la mayor parte de la nave del templo y de las estancias del antiguo convento.

Si bien los accesos están cerrados por rejas no aseguradas donde un cartel advierte del peligro de derrumbes en el edificio, el acceso no está restringido a pesar del inminente peligro de desplomes. Nos encontramos ante un lugar que, por los restos, ha sido zona de acampada, que en Internet aparece como sitio de celebración de fiestas *rae* y donde las "las visitas turísticas" son recomendadas como un paseo curioso y familiar que... en poco tiempo, podrá quedar como un mero recuerdo del pasado si no se afronta una consolidación del conjunto. **13**



BIBLIOGRAFÍA

HERRERA CASADO, Antonio. Monasterios Medievales de Guadalajara. Guadalajara: AACHE Ediciones, 1997.



(1)



(2)



(3)



(4)

“NUESTRO PATRIMONIO: RESTAURARLO CONSERVARLO CREARLO”



- (1) Restauración Patrimonio Industrial: Fábrica de Harinas, Zaragoza.
- (2) Antiguo Anatómico Forense, Zaragoza.
- (3) Cámara de Comercio, Zaragoza.
- (4) Hastial Mudéjar, Aníñón.
- (5) Restauración Iglesia San Gil, Zaragoza.



C/ Alejandro Olivan, 20-22 • Local • 50011 Zaragoza
 Teléfono : 976 23 0033 • Fax : 976 23 25 70
 e-mail : info@rubiomorte.com



“BLUES” DEL LICITADOR

A mis amados hermanos en el restauro

Texto: BERNARDO DE SENS Ilustración: ALFREDO ERÍAS

El licitador estuvo dos meses preparando ofertas. Primero, porque coincidió que varias Administraciones sacaron a concurso una serie de obras de la k-7, alimento natural del licitador; aunque le gustaría que se repartieran más a lo largo del año para no llevarse esos atracones. Luego, porque el “plan Zapatero” se abatió sobre el solar hispano y provocó un tsunami concursal (o concursivo, no sé). La mesa de su despacho se llenó de montoncitos. Cada montoncito era una matrioska, una muñeca rusa: dentro había un proyecto y dentro del proyecto un Pliego de Cláusulas Administrativas Particulares (PCAP) y dentro del PCAP los sobres que forman la oferta y dentro de los sobres, los criterios de valoración y dentro de los criterios de valoración, los contenidos mínimos, subjetivos y objetivos. Aquellas cinco o seis matrioskas saludaban al licitador cada mañana y le invitaban a que fuera abriéndolas poco a poco o a todo gas, según el calendario dispusiera.

El licitador distribuía trabajo entre sus compañeros de oficina y se quedaba con los PCAP que no es que fueran abiertamente distintos, sino sólo sutilmente distintos: unos cambiaban la forma de acreditar la solvencia técnica, otros los contenidos de las memorias; éstos decían que no se podían hacer bajas, aquéllos que el plazo sólo se podía reducir un 10%... Unos ponían tantas y tan peculiares condiciones que parecían teledirigidos a un objetivo (léase licitador) concreto. Otros exhibían tantas ambigüedades que la subjetividad quedaba hecha añicos y el licitador se embarcaba en busca del control perdido. Los de más allá valoraban más a un fotógrafo que hiciera el seguimiento de las obras que al Jefe de Obra que iba a ser el responsable de que esas obras se hicieran correctamente. Muchos confundían la calidad con la calidez (no sé cómo decirlo) y todos se sumaban a la cruzada universal por un mundo más limpio y sostenible. En general, todos, y aquí sí existía unanimidad, demostraban un desconocimiento de la realidad real (si se me permite decirlo así) de las obras y de lo que son sus gastos generales. La interpretación de este universo de requisitos y conminaciones podría costarle al licitador unos puntos decisivos a la hora de la valoración de su oferta.

El cuadro de características del concurso solía señalar implacable que apenas se contaba con 13 días para preparar la oferta, que, descontados sábados y domingos, se quedan en apenas 9 y eso si no

había festivos por medio y si la copistería facilitaba la documentación del concurso el mismo día que se anunciaba. De manera fatal, los concursos se publicaban cuidadosamente para que estos 13 días coincidieran con festivos y puentes; no se sabe si por fastidiar o por convertir aquello en un trabajo de riesgo... para el corazón. Sabiendo los larguísimos meses que se tarda en licitar un proyecto y las larguísimas semanas que se tarda en adjudicar, contratar y replantear su realización, el licitador se pregunta perplejo qué habrá hecho él para merecer esto: que sea al único de los agentes del concurso al que se “zippea” (y ustedes disimulen).

El cerebro del licitador hervía y cuando la ebullición disparaba el silbo acusador, el licitador bramaba sin reserva alguna, proclamando y prometiendo que si un día llegaba a ser Jefe de Gobierno (aspiración que permite cualquier promesa) obligaría a que hubiera un único modelo de PCAP para todo el país y para todas las obras; y que todos los concursos dieran 26 días (hábiles) para su estudio; y que todas las obras se iniciasen no más allá de 30 días después de su licitación (como se puede apreciar, tales improbabilidades refuerzan la enormidad de la utopía).

Trampeando por aquí y por allá, sorteando dudas y el correr del tiempo, reconociendo las virtudes del ordenador (al fin mayores que sus puñeteras y arbitrarias maneras de conducirse) e, incluso, bendiciéndolo, el licitador llegó a ese día en que las Administraciones recuperaron el tiempo perdido y el plan Zapatero agotó sus arcas. La vida se normalizó: podía atender a los demás problemas de la oficina, podía visitar las obras, podía hojear la prensa mientras se tomaba el café de media mañana, podía ver un partido de fútbol sin pensar en las mejoras que tenía que inventarse la mañana siguiente y hasta se reconciliaba con la familia pidiéndole perdón por la paranoia concursal (o concursiva, no sé) de aquellos meses.

Y en este estado cuasi catatónico estaba cuando, dos o tres días después de iniciada la tregua, se encendió una luz en medio de la lectura de los boletines oficiales: salía a concurso una nueva obra, una k-7 pura y dura, interesante, apetecible: un bombón. Mientras esperaba la documentación, algo empujó al licitador hacia el ordenador (querido compañero de aventuras concursales, o concursivas, no sé) y a navegar garbosamente hacia el Perfil del Contratante - ese poético

hijo de la nueva Ley de Contratos -, donde se las apañó para encontrar el PCAP de la obra, "bajarlo" de Internet e incluso abrirlo. Y de repente se sintió transportado a otro mundo.

Aquel licitador angustiado de los últimos meses, agobiado por las urgencias nacidas de las no urgencias anteriores y posteriores, confundido por las variaciones sobre el mismo tema de los "criterios varios", indefenso ante la balanza de los "trabajadores ya contratados" y los "trabajadores a contratar del paro" (¿saben restaurar, los trabajadores en paro?)..., se encontró rastreando el PCAP, con la misma tensión con que el Conde Drácula acechaba a las víctimas de las que iba a extraer el rojo fluido que lo mantenía "vivo".

Entonces el licitador comprendió que no podía vivir sin el subidón de adrenalina que le proporcionaban aquellos PCAP de mil caras y dos mil prisas, y no sólo porque la supervivencia de la empresa estuviera allí encerrada, sino porque necesitaba saber qué nueva aventura le esperaba, que nueva aventura le mantendría en forma, le mantendría vivo. **R**



The bidder had been preparing offers for two months. First because several Administrations put out to tender some works in the K-7 ; then because the "Zapatero plan" swooped down on the Spanish sole and caused a tender tsunami. His desk was full of little piles and each of them was a Russian doll who waved the bidder each morning inviting him to open them.

The bidder distributed work among his partners in the office and kept for him the lightly different Documents of Particular Administrative Clauses (DPAC) Only one thing was common to all of them, they showed a complete acknowledge of the reality of the works and their expenses. The bidder becomes desperate when he realizes that there are only 13 days to prepare the offer and dreams of a day when there is only one model of DPAC for the whole country and all works and when any tender gives 26 days for the study; and no work can be started more than 30 days after bidding.

One day he was living happily when a new work was put out to tender. Then he understood he could not live without the adrenaline rush that those DPAC gave him because he needed the adventure which maintained him alive.



1

EL EXPOLIO DE LAS PINTURAS DE LA ERMITA DE SAN BAUDELIO (SORIA)

Texto: FUNDACIÓN JOSÉ MARÍA ABAD VÁZQUEZ
Fotos: REDACCIÓN

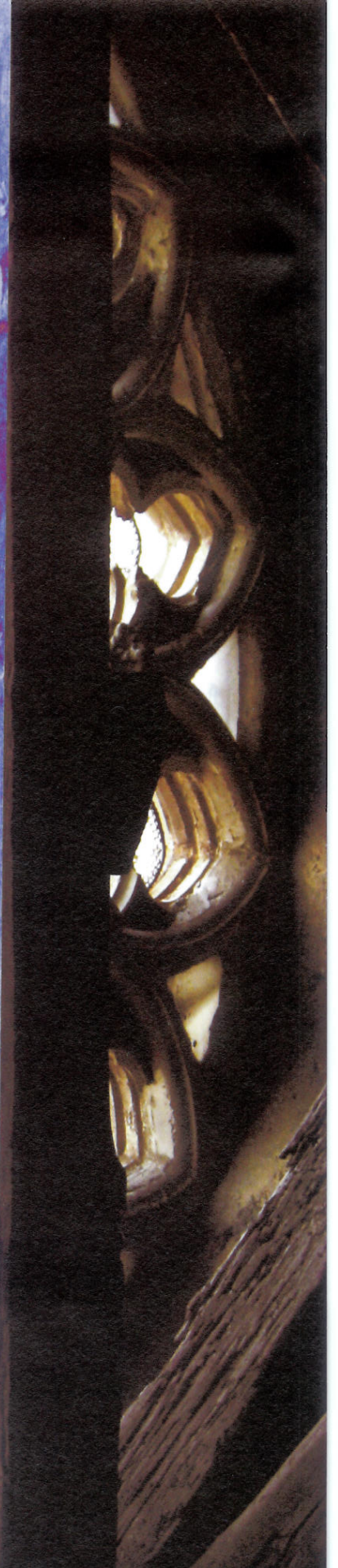
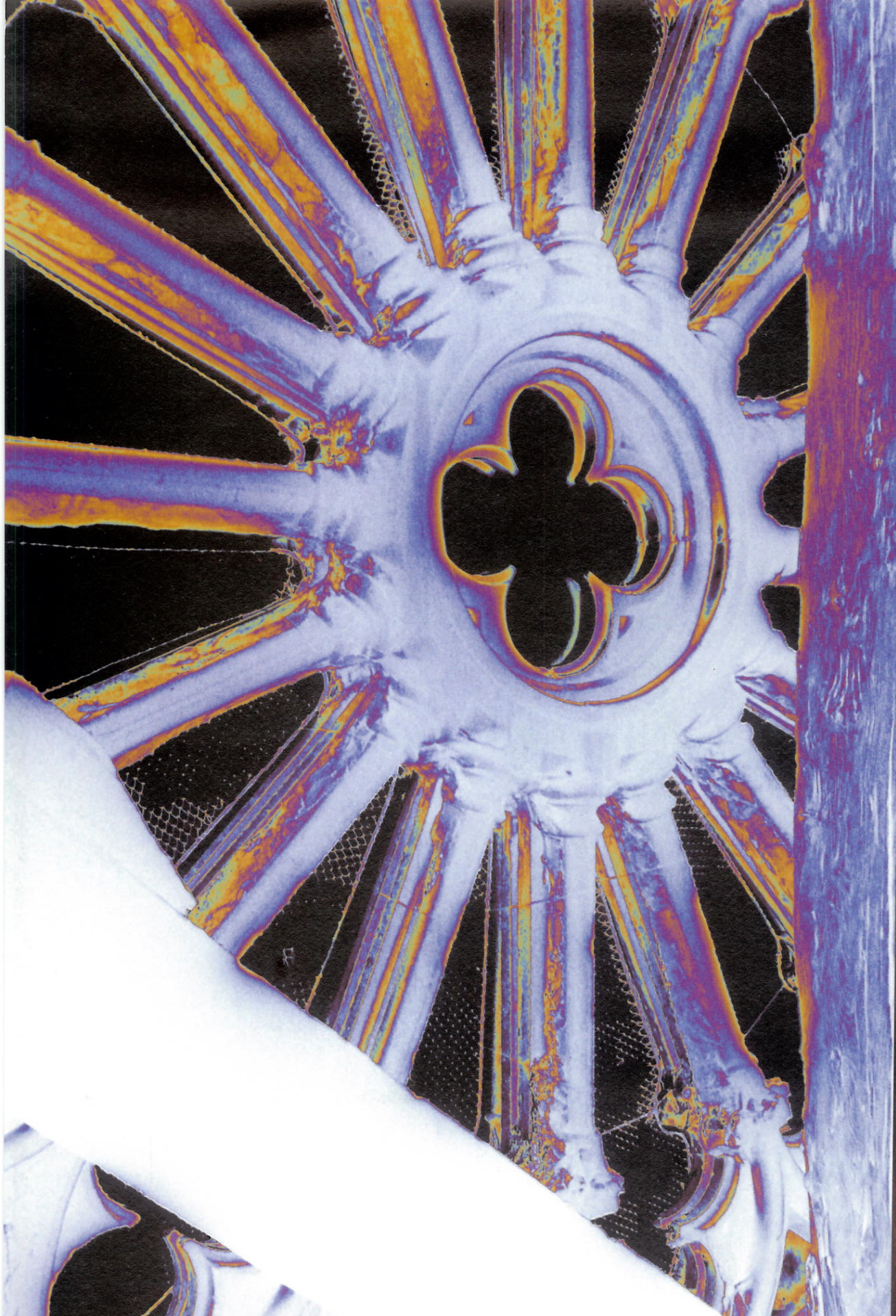
JGY nos indica que el pasado verano estuvo visitando la ermita mozárabe de San Baudelio, situada en el término municipal de Casillas de Berlanga (Soria), y nos pregunta si un expolio como el sufrido en las pinturas murales de ese edificio sería posible en la actualidad.

HISTORIA DEL EXPOLIO

La ermita de San Baudelio es un edificio mozárabe que contaba con una prolija y espléndida decoración interior a base de pinturas murales realizadas al temple fresco y que repre-

sentaban motivos faunísticos, cinegéticos y religiosos. Las pinturas fueron realizadas alrededor del siglo XII, una vez reconquistada esa zona. El valor artístico de la ermita motivó que una Real Orden de 24 de agosto de 1917 la declarara como Monumento Nacional.

Tras la desamortización de Mendizábal, la ermita y las fincas situadas a su alrededor fueron adquiridas por unos 20 vecinos del municipio, quienes, en junio de 1922, accedieron a vender las pinturas a un marchante extranjero de arte, León Leví, que actuaba en representación de un magnate



 **Sopsa**
RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

Paseo de la Huerta Guadián 7
34002 - PALENCIA
979 729 444
www.sopsa.es
sopsa@sopsa.es

AR
ES
PA
Empresa
Registrada
2054/ER/07/02
ISO 9001:2000

ECA
R
Empresa
Registrada
2054/ER/07/02
ISO 9001:2000

ARES PA



1. Reproducción ideal de las pinturas antes del expolio.

2. Elefante con castillo (Museo del Prado).

3. Guerrero (Museo del Prado).

4. Oso (Museo del Prado).

5. Pintura de toros enfrentados conservados en la ermita.

norteamericano (el Sr. Dereppe) y con el asesoramiento de D. Francisco Marina Encabo, Registrador de la Propiedad de Almazán. El precio de la venta fue de 75.000 pesetas. Para cumplir los deseos del comprador se dirigieron al lugar un grupo de expertos italianos con la misión de trasladar a lienzo los frescos de la ermita y así poder transportarlos a Estados Unidos. Atendiendo a la protección jurídica del lugar, intervino la Guardia Civil deteniendo a los responsables de la operación. La gravedad del asunto trascendió a la opinión pública, llegando incluso al Senado que, en la sesión de 21 de julio de 1922, solicitó la adopción de medidas para evitar

el expolio. Esas medidas se tradujeron en una Orden Ministerial, fechada el 12 de septiembre de 1923, por la que sobre la compraventa de las pinturas se ejercitaba el retracto a favor del Estado. No obstante, inexplicablemente, esta decisión no fue ejecutada.

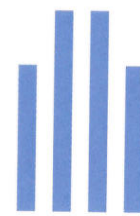
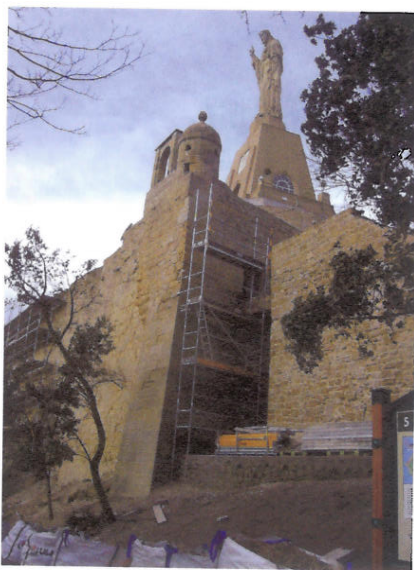
Esa decisión del Estado fue recurrida judicialmente por los vendedores, inducidos por los Señores Marina Encabo y León Leví. El Tribunal Supremo, en Sentencia de 12 de febrero de 1925, ratificó la validez de la compraventa inicial y permitió la libre disposición de las pinturas. Las consecuencias fueron previsibles: el 22 de febrero de 1926 se ejecutó la sentencia y las pinturas fueron arrancadas y trasladadas definitivamente a Estados Unidos.

La historia de este expolio concluye en 1958, cuando nuestro Estado llegó a un convenio con el Museo Metropolitano, en virtud de cual, se devolvieron a España seis pinturas de la ermita de San Baudelio (que hoy están en el Museo del Prado), en concepto de depósito a largo plazo, a cambio de la entrega y traslado al Museo de los Claustros de Nueva York del ábside románico de la iglesia de San Martín de Fuentidueña (Segovia), que se encontraba en ruinas.

LA OPINIÓN DE LA FUNDACIÓN "JOSE MARÍA ABAD VÁZQUEZ" (www.fundacionabad.org)

La conservación, el enriquecimiento y la protección contra el expolio son los tres objetivos constitucionales que los poderes públicos deben garantizar respecto al patrimonio histó-





TEUSA

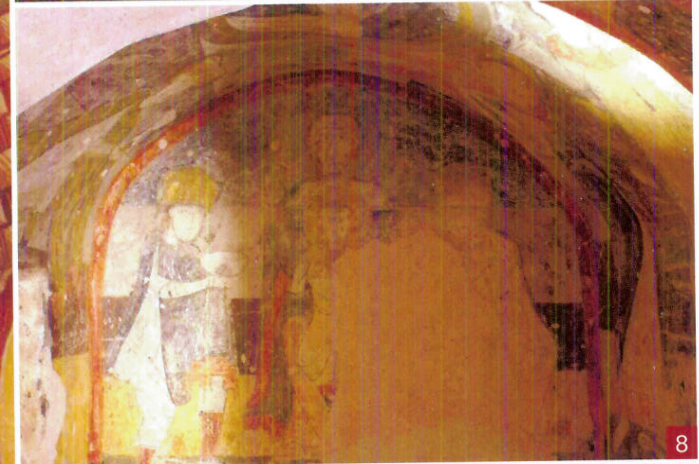
ERAIKINAK ZAHARBERRITZEKO TEKNIKAK
TÉCNICAS DE RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS

25 Años

COMPROMISO-CONFIANZA-CRITERIO-CALIDAD

943 401 340

www.teusa.com



- 6. Nervios de arco decorados.
- 7. Cacería de liebres (Museo del Prado).
- 8. Capilla del coro y pintura de la Epifanía.
- 9. Milagro del ciego y resurrección de Lázaro (reconstrucción).
- 10. Las bodas de Caná (reconstrucción).
- 11. Espacio del Milagro del ciego y resurrección de Lázaro.
- 12. Espacio de las bodas de Caná.

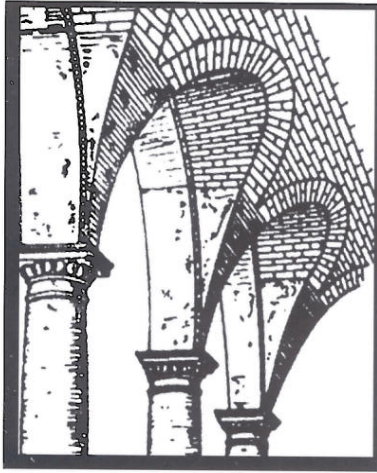
rico español. Tanto la legislación estatal como la autonómica en esta materia prevén que la operación de remoción y traslado de pinturas, como las primitivamente existentes en la ermita de San Baudelio, está sometido a rígidos controles públicos provenientes de distintas Administraciones.

En ese sentido, las pinturas tienen el carácter jurídico de bienes inmuebles y su remoción o desplazamiento sólo sería posible si concurre alguna causa de fuerza mayor o interés social y se sigue un procedimiento especial previsto en las

normas, en donde deberán constar informes de instituciones consultivas en el ámbito cultural; audiencia al Ayuntamiento del término municipal donde radica el bien cultural; la apertura de un periodo de información pública a los ciudadanos y, finalmente, contar con una autorización definitiva del Gobierno de la Nación en forma de Real Decreto (si el elemento cultural es de propiedad estatal) o del Consejo de Gobierno autonómico correspondiente en forma de Decreto (en el resto de los casos). Además, la operación material de remoción requiere contar con una autorización emanada del Ministerio de Cultura (si el bien cultural fuera de titularidad estatal) o de la Consejería de Cultura autonómica competente (en los demás supuestos), así como con una licencia de obras del respectivo Ayuntamiento. En caso de incumplimiento de estos requisitos, las Administraciones están legitimadas para intervenir y suspender cualquier actuación o cambio de uso de un inmueble donde existieran pinturas murales como las de San Baudelio, estando el Estado legitimado subsidiariamente para intervenir en esos casos, en defecto de actuación autonómica.



CONSTRUCCIONES ZUBILLAGA, S.A.

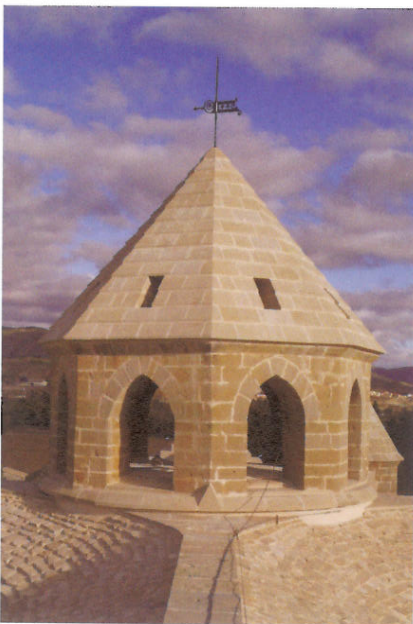
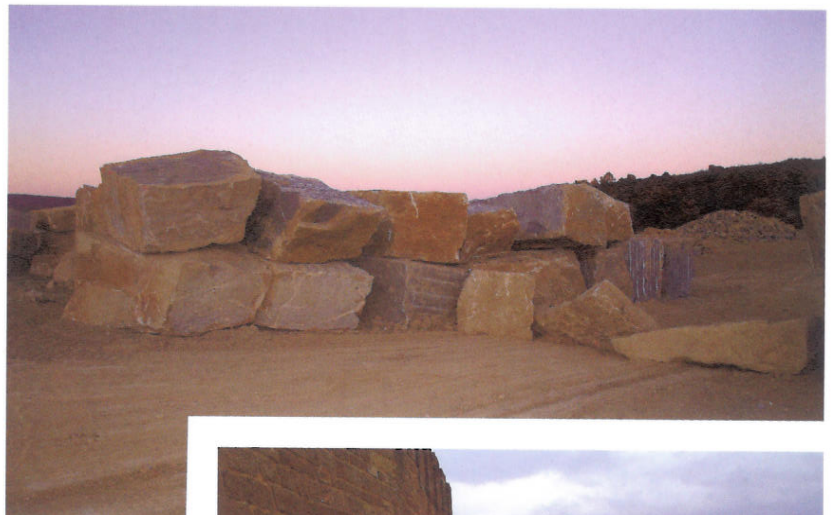


RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS HISTÓRICOS TALLER DE CANTERÍA

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 31192 BADOSTAIN
TFNO.: 948 - 33 04 75 FAX: 948 - 33 19 39
canteria@zubillaga.es



Restauración de las cubiertas iglesia Abacial del Mº de la Oliva (2006-07)

Restauración del Castillo de Javier (2003 - 2005)

TRIBUNA ABIERTA

Open forum



13



14



15




13. Columnata del sotocoro de la ermita.

14. Ingreso a la cabecera de la ermita.

15. Machón central en forma de palmera.

16. Exterior de la ermita.

Además, un contrato de compraventa de esas hipotéticas pinturas está sometido al cumplimiento obligatorio de un derecho de preferente adquisición a favor de las Administraciones, ya sea a través del derecho de tanteo (en donde los poderes públicos adquieren el bien cultural con preferencia a cualquier persona), o del derecho de retracto (en donde la Administración sustituye al comprador una vez realizada la venta). Para exportarlas se requiere también contar con una autorización especial del Estado. La omisión de estos trámites haría ilegal la exportación, por lo que desplegarían sus efectos diversos tratados internacionales destinados a luchar contra la exportación y tráfico ilegal de obras de arte.

Por último, no debe olvidarse la existencia de una acción pública para proteger el patrimonio histórico reconocida a favor de cualquier persona física o jurídica que pretenda defenderlo ante una Administración o en vía judicial. . 

The little church of San Baudelio is placed in the town of Casillas of Berlanga (Soria). It is a Mozarabic building that it had a wonderful interior decoration with wall paintings of the XIIth century. In 1922 the paintings were sold to a North American collector and after of many juridical problems, the Supreme Court and the Spanish Administration accepted that the paintings were plundered and they were sent to USA. The Spanish State recovered six of these paintings that today are in the Prado Museum. The experience of this event has caused a new legislation of protection of the historical heritage that wants to avoid in the future possible spoliations of cultural elements.



refoart, s.l.

REHABILITACIÓ MONUMENTS HISTÒRICS
ARTÍSTICS - FAÇANES - ESTUCS VENECIANS

refoart@refoart.com



mitra

restaura s.l.

CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DE MOBLES,
ANTIGUITATS I OBRES D'ART

mitrarestaura@telefonica.net



Direcció: C/ Licorers solar 169-170 nau 17C. 07141 Pol. de Marratxí
Tel. 971.758.242. Fax 971.203.425

PRESENTACIÓN DE RESTAURO

RESTAURO SE PRESENTA EN SOCIEDAD

Restauro is presented in society


El pasado día 8 de mayo la revista Restauro fue presentada “en sociedad” en el Aula de Cultura del edificio Liceo de Betanzos (que había sido construido en el s. XVIII para archivo del Reino de Galicia), cedido amablemente por el Excmo. Ayuntamiento para tal fin. El salón con una capacidad de 240 personas se encontraba a rebosar: pocas veces un acto de presentación de un medio de comunicación reunió a tanta gente en ese recinto. Estaban presentes casi todos los componentes de G7 Patrimonio y Gestión siglo XXI SL, editorial de Restauro, así como una buena parte de sus colaboradores, los que fueron presentados a los medios y a todos cuantos al acto asistieron.

Abrió el acto la señora Alcaldesa María Dolores Faraldo Botana la cual presentó el evento como algo importante para Betanzos; continuó el concejal de Cultura Pedro Gómez agradeciendo el que una revista del prestigio de Restauro fijara su sede en la ciudad del Mandeo.

A continuación, el director de Restauro Juan María García Otero, fue presentando a todos los componentes del grupo allí presentes, así como a una

buena parte de los colaboradores que hacen posible el que esta revista vea la luz cada dos meses. Cerró el acto la señora Alcaldesa con unas palabras de aliento para todos los componentes de Restauro, al tiempo que agradeció a todos los presentes la asistencia. A continuación fue servido un aperitivo a todos los asistentes.

El que Restauro se haya asentado en Betanzos, es la consecuencia lógica de una serie de factores concatenados, en los que las actuales circunstancias económicas y de ubicación de algunos de sus principales colaboradores han hecho necesario y posible este acontecimiento, a todas luces positivo para la ciudad.

Restauro nació de la necesidad de comunicación entre los diversos actores en el sector del Patrimonio Cultural dada la carencia de medios que en esta parcela existía. La vocación de Restauro es a todas luces internacional: de ahí que una parte de sus contenidos figuren traducidos al idioma inglés. Así mismo, al día de hoy, Restauro ya está presente a la venta en más de CIEN librerías especializadas de toda España. 

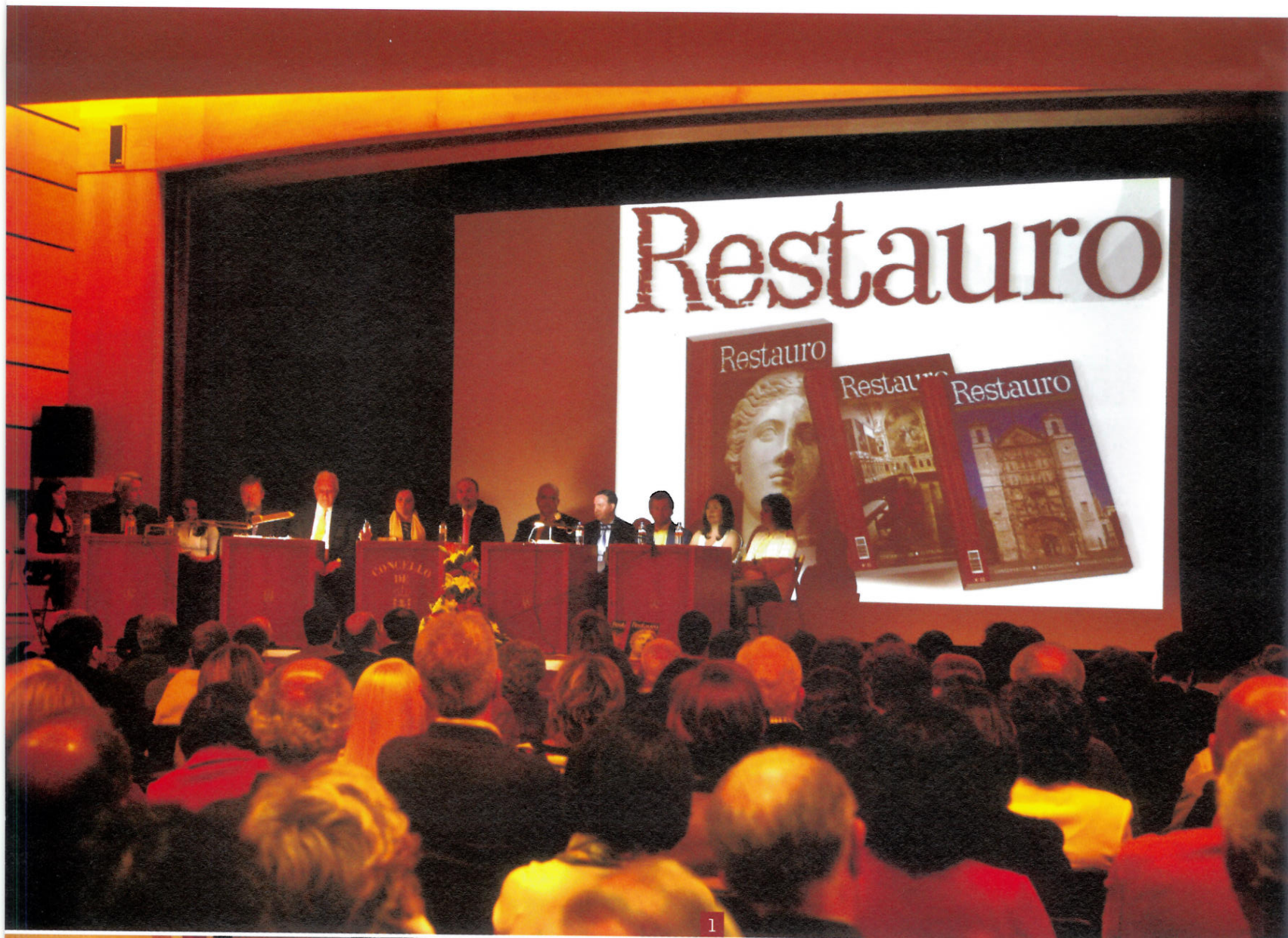
Last May, the 8th, Restauro made its debut at the Aula de Cultura in the Liceo of Betanzos. This assembly hall which can hold up 240 people was completely full. There one could find many components of G7 Heritage and management 21st century SL, the staff of Restauro and many of its helpers who were introduced to everybody in the room.

The mayoress and the cultural town councillor together with our editor talked about the relevance of having a journal like this one in Betanzos and the aim of going so far as to become a magazine read all over the world.

1. Aula Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Betanzos (antiguo Edificio Archivo del Antiguo Reino de Galicia), lugar donde fue presentada la revista.

2. De izquierda a derecha: María González, Antonio Coronel, María Heredia, Alfredo Erias, Juan María García, María Faraldo (Alcaldesa de Betanzos), Pedro Gómez (concejal de Cultura), Gonzalo Rey, José María Abad, Leopoldo Durán, Macarena Sanz y Goría Rodríguez.

3. Un momento del acto de presentación.



1



2

3



Cursos de verano nacionales

National Summer Courses

RESTAURACIÓN REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS. SU INTEGRACIÓN EN EL MEDIO AMBIENTE

FECHAS: 25, 26, 27 y 28 de junio de 2007

LUGAR: Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso (Segovia)

IMPORTE DE LA MATRÍCULA:

Inscripción general 150€

Inscripción Alumnos del CEU y antiguos alumnos 120 €

Incluye alojamiento en régimen de media pensión (plazas limitadas)

Inscripción general (sin alojamiento) 100€

Inscripción Alumnos del CEU y antiguos alumnos (sin alojamiento) 75 €

Becarios 50€

NÚMERO DE PLAZAS: 30

VALIDEZ ACADÉMICA: 16 puntos del Título propio en formación humanística y profesional. Diploma de Asistencia

DESCRIPCIÓN: El curso se desarrollará a base de conferencias, debates, mesa redonda y una visita a los Jardines de la Granja, acompañados por un especialista.

Cada día se propondrá un tema sobre el que versará la conferencia y el debate; incluso se propondrán ejercicios para su resolución con los componentes de la mesa redonda.

Objetivos:

- Identificar los criterios que intervienen en la restauración y la rehabilitación de edificios en el marco del medio ambiente.

- Mostrar casos prácticos realizados, en el citado marco, por los propios autores.

- Comprender y asimilar cómo la arquitectura y la jardinería pueden formar una unidad propia.

Dirigido a: El curso va dirigido a estudiantes de los tres últimos cursos de arquitectura o último curso de arquitectura técnica. Así como para otros estudiantes interesados.

DIRECTOR: Juan Tejela Juez

COORDINADOR: María Antón Barco

CONTACTO: Madrid 91.514.04.36
cursosdeverano@ceues

MUSEOS, PATRIMONIO CULTURAL Y DESARROLLO TURÍSTICO

FECHAS: 20, 21 y 22 de julio

LUGAR: Cartagena (Murcia)

AULA: Salón de Actos del Museo del Teatro Romano. Plaza del Ayuntamiento

CÓDIGO: 09AA4

MATRÍCULA: 52 €

NÚMERO DE HORAS: 20

NÚMERO DE CRÉDITOS: 2

NÚMERO DE ALUMNOS: 30

HORARIO: De 9:30 - 14:00h y de 16:30-19:00h

RESPONSABLE: Elena Ruiz Valderas

CONTACTO: mariajo.navarro@recup.ctes

DESCRIPCIÓN: En este curso pretendemos abordar la importancia cada vez mayor del Patrimonio Cultural y los Museos como agentes dinamizadores de la Sociedad y del Turismo. De hecho en los últimos años se ha acuñado el término de "Turismo Cultural" buscando un punto de encuentro entre la gestión cultural y el turismo, cuya relación y convivencia no es siempre fácil. De manera que en el presente curso se tratarán diversos aspectos relacionados con la incidencia de estos productos culturales, por una parte con el análisis de dos ciudades declaradas Patrimonio de la Humanidad, caso de Alcalá de Henares y Mérida, y por otra con el estudio y presentación del desarrollo del Turismo Cultural en la Región, donde ha primado una apuesta por su riqueza y diversidad cultural, ejemplo de ello son las actuaciones de Cartagena Puerto de Culturas, Teatro Romano de Cartagena, Caravaca Jubilar o el Patrimonio Minero.

COLABORADORES: Fundación del Teatro Romano de Cartagena

VII CURSO DE RESTAURACIÓN, GESTIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CONSTRUIDO- SEDE CARAVACA DE LA CRUZ

FECHAS: 20, 21, 22 y 23 de julio

LUGAR: SEDE CARAVACA DE LA CRUZ

AULA: Salón de Actos del Centro Internacional de Estudios de la Vera Cruz. C/ Las Monjas nº 15
30400 Caravaca de la Cruz

CÓDIGO: 09AA2

MATRÍCULA: 52 €

NÚMERO DE HORAS: 20

NÚMERO DE CRÉDITOS: 2

NÚMERO DE ALUMNOS: 30

HORARIO: Tarde, salvo el último día, que será mañana y tarde

RESPONSABLE: Pedro Enrique Collado Espejo

DESCRIPCIÓN: El curso, en esta séptima edición, pretende seguir contribuyendo a la formación interdisciplinar de los profesionales que intervienen en los procesos de restauración y conservación del Patrimonio Histórico Construido, consolidándose como foro abierto de reflexión, debate e intercambio de ideas y experiencias entre especialistas, profesionales y alumnos, teniendo por tanto, como objetivo principal, facilitar y motivar el debate técnico y científico en torno al Patrimonio. Se analizarán las últimas tendencias en la intervención y gestión del Patrimonio Cultural, con especial atención a los artesanados de madera y los retablos. Las intervenciones arqueológicas tienen presencia en el curso con el yacimiento del Cerro del Molinete, en Cartagena y la intervención para la recuperación de las pinturas murales aparecidas en éste. Como ejemplos de restauración integral se expondrán las recientes OBRAS

EN EL CASINO DE MURCIA y en las Casas Consistoriales de Mazarrón. Por último, se analizarán las patologías y sus técnicas de reparación en fachadas históricas, así como la adaptación de las instalaciones a los edificios históricos en los procesos de rehabilitación y las tipologías y patologías en el caso de obras de fábrica de tierra, con especial atención a las metodologías y criterios de intervención en tapiales.

COLABORADORES: Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz
Caravaca Jubilar S.A

Agencia para el Desarrollo de la Comarca del noroeste y del Río Mula
Lorquimur S.L.
Construcciones Villegas S.L.

NOTAS: En el caso del curso que se realiza en Caravaca, hasta 20 alumnos de los matriculados se alojarán en el "Albergue Juvenil Las Fuentes del Marqués", edificio propiedad del Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz y ubicado en el Paraje Natural de Las Fuentes del Marqués.

III TALLER DE RESTAURACIÓN MONUMENTAL: PATOLOGÍAS Y TÉCNICAS DE INTERVENCIÓN EN FACHADAS

FECHAS: 13,14,15,16 y 17 de julio.

LUGAR: Cartagena

AULA: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Delegación de Cartagena. Plaza San Francisco 7, 1º

CÓDIGO: 09AA5

NÚMERO DE HORAS: 20

NÚMERO DE CRÉDITOS: 2

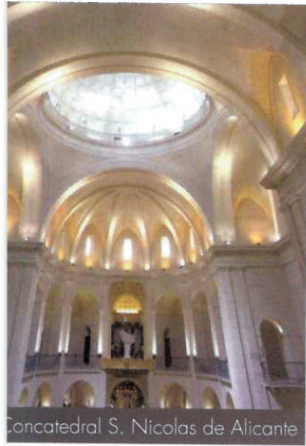
NÚMERO DE ALUMNOS: 40

HORARIO: De 9:30 a 13:30 h

RESPONSABLE: Pedro-E. Collado Espejo y Julián Pérez Navarro



Hotel Zenit



Concatedral 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.



Premio FEVEC a la rehabilitación



UNE-EN ISO 9001

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

ESPECIAL CURSOS DE VERANO

Special Summer Courses

DESCRIPCIÓN: El presente Taller forma parte de las actividades de carácter formativo, técnico, científico y divulgativo que la Universidad Politécnica de Cartagena, a través del Dpto. de Arquitectura y Tecnología de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia (C.O.A.A.T.MU.), a través del Gabinete Técnico, vienen programando en los últimos años para completar la formación técnica de los alumnos de la UPCT y de los colegiados del C.O.A.A.T.MU., respectivamente, en el campo de la restauración y conservación de la edificación, con especial atención al análisis de patologías y las técnicas de intervención.

En este caso, el Taller pretende el análisis crítico y técnico, así como la puesta en práctica, de las patologías más frecuentes que suelen presentar las fachadas de los edificios monumentales, haciendo especial hincapié en el estudio y ejecución de las técnicas de intervención y reparación de esas patologías detectadas, con una metodología de conocimiento que permita la restauración y conservación de las fachadas históricas por mucho tiempo.

COLABORADORES: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia

NOTAS: IMPORTANTE: La inscripción de este curso se realiza directamente en el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

TFNO 968274680
formacion@coaatmues www.coaatmues

ARQUITECTURAY MUSEOS. DEL PROYECTO ARQUITÉCTONICO A LOS PLANES MUSEOLÓGICOS Y MUSEOGRÁFICOS - SEDE MURCIA

FECHAS: 13,14,15,16,17 de julio

LUGAR: SEDE MURCIA

AULA: Salón de Actos del Museo de Bellas Artes de Murcia. C/ Obispo

Frutos nº12

CÓDIGO: 09AA1

MATRÍCULA: 52 €

NÚMERO DE HORAS: 20

NÚMERO DE CRÉDITOS: 2

NÚMERO DE ALUMNOS: 30

HORARIO: Lunes 13, Martes 14, Miércoles 15 y Jueves 16 de 16,00 horas a 21,30 horas. Viernes 17, de 9,00 horas a 14,00 horas y de 16,00 horas a 19,00 horas.

RESPONSABLE: Pedro-E. Collado Espejo y Juan García Sandoval

DESCRIPCIÓN: El objetivo del curso es dar a conocer los nuevos horizontes a los que se encamina la Ciencia Museológica y su relación con la Arquitectura histórica y moderna. El curso trata de facilitar el conocimiento de la realidad actual de los proyectos museísticos de la Región de Murcia y de España. Por ello contamos con una serie de especialistas que nos marcarán las nuevas tendencias y la relación de la Arquitectura y Museología que en la actualidad se debaten sobre su función y finalidad.

La Región de Murcia cuenta con una variada riqueza museística y con grandes incorporaciones en el terreno de la Arquitectura de Museos; el curso se plantea como un foro de máxima actualidad en la que poder mostrar y analizar el resultado de estos proyectos en la renovación, ampliación o creación de museos en nuestro territorio.

En la selección de los ponencias ha primado la valoración de la actividad arquitectónica y museística en aras de dar a conocer nuevos proyectos, considerando de utilidad contar en las presentaciones tanto de los directores de los museos y los responsables de los planes museológicos y museográficos, como de los arquitectos responsables o que han participado en los nuevos diseños de espacios. El curso pretende profundizar en la metodología utilizada, analizando el resultado de proyectos que han alcanzado el reconocimiento del mundo profesional español en sus Comunidades Autónomas; presentando el resultado, en

instituciones de diverso tamaño y presupuesto, lo que servirá para mostrar una panorámica de los proyectos punteros en Museos.
COLABORADORES: Consejería de Cultura de la Región de Murcia
Museo de Bellas Artes de Murcia

CAMPOS DE TRABAJO

■ Paleociología y Restauración de Huellas de Dinosaurios

FECHAS: 2 al 16 de julio de 2009.

LUGAR: Igea (La Rioja).

■ Recuperación y Estudio del Patrimonio Arqueológico en el Yacimiento de Parpalinas

FECHAS: 7 al 23 de julio de 2009.

LUGAR: Pipaona de Ocón.

■ Paleociología y Restauración de Huellas de Dinosaurios

FECHAS: 17 al 31 de julio de 2009.

LUGAR: Enciso (La Rioja).

■ Paleociología y Restauración de Huellas de Dinosaurios

FECHAS: 17 al 31 de julio de 2009.

LUGAR: Hornillos de Cameros (La Rioja).

■ Paleociología de Dinosaurios y Restauración de Yacimientos

FECHAS: 10 de agosto al 16 de agosto de 2009.

LUGAR: Marruecos.

MÁS INFORMACIÓN: Fundación de la Universidad de La Rioja. Cursos de Verano Avenida de la Paz, 107 26006 Logroño (La Rioja) España
TEL: + (34) 941 299 242

FAX: + (34) 941 299 183

E-MAIL: cursosdeverano@unirioja.es

ESCUELA DE CERÁMICA DE LA BISBAL (GERONA)

CURSOS DE RESTAURACIÓN

Restauración y conservación de muebles antiguos

FECHAS: CE022 - del 27 de julio al 1 de agosto de 2009

CE058 - del 31 de agosto al 5 de

septiembre de 2009

PROFESOR: Dani Vilalta

PRECIO TOTAL: 340 Euros.

HORARIO: De lunes a sábado de 9h a 15h

Restauración de muebles (sábados)

FECHAS: DI006 - del 26 de septiembre al 14 de noviembre de 2009

PROFESOR: Dani Vilalta

PRECIO TOTAL: 380 Euros.

HORARIO: Sábados de 9h a 15h

Curso de cerámica curso de torno (sábados)

FECHAS: DI013 - DEL 26 DE SEPTIEMBRE AL 14 DE NOVIEMBRE DE 2009

PROFESORA: DOLORS ROS

PRECIO: 310 EUROS.

MATERIAL: 30 EUROS

TOTAL HORAS CURSO: 48, 8 Sábados

HORARIO: Sábados de 9h a 15h

TEMARIO: Amasado y centrado de la arcilla. Primera y segunda pinza. Proceso para la realización de cuencos y cilindros. Procesos de los acabados, pulidos, barnizados y enformados.

CONTACTO: Ctra. de la Bisbal a Fonteta s/n . Apartat de correus núm 43. 17100 - La Bisbal d'Empordà Girona - Spain

TEL: (+34) 972 64 07 94

FAX: (+34) 972 64 34 23

www.esceramicbisbal.net

info@esceramicbisbal.net

MONOGRÁFICOS DE RESTAURACIÓN DEL MUEBLE

NUEVOS CURSOS VERANO 2009

CURSO INTENSIVO DE VERANO

FECHA INICIO: 06 JULIO 2009 ||

FECHA FINAL: 16 julio 2009

De 16:00 hasta 21:00 (L, M, MI, J, V)

CURSO INTENSIVO EN JULIO

FECHA INICIO: 20 julio 2009 ||

FECHA FINAL: 30 julio 2009

De 09:00 hasta 14:00 (L, M, MI, J, V)



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 Campoo
Palencia

Con el patrocinio de:

Caja Duero

ESPECIAL CURSOS DE VERANO

Special Summer Courses

CURSO INTENSIVO DE NUEVE DIAS

FECHA INICIO: 20 julio 2009

FECHA FINAL: 30 julio 2009

De 16:00 hasta 21:00 (L, M, MI, J, V)

Pieza en proceso de desinfección biótica

DESCRIPCIÓN: Curso de introducción a la restauración del mueble durante

las cuales el alumno aprende a identificar y reconocer el material, valorar el estado de conservación del mismo y realizar el proceso de restauración completo de la pieza que está tratando.

PROGRAMA:

- Estudio y documentación de la pieza,
- Desinfección biológica (hongos, insectos...),

- Endurecimiento de la madera, estabilización,
- Limpieza o eliminación de tintes y barnices antiguos,
- Refrescado de tintes y barnices antiguos,
- Rellenado de orificios, huecos y pérdidas de éste mueble, (masillas, resinas, ceras,...)
- Tintado y acabados de la

madera lacas, barnices y ceras de superficie.

- Condiciones óptimas de conservación

CONTACTO: ECORE. Gran Vía, 622 - 1º
08007 Barcelona
T. 93 301.54.99 - info@ecore.es

FUNDACIÓN CIEC XXV CURSOS DE VERANO

"Gráfica"

JULIO Y AGOSTO 2009

Los cursos tienen una duración de 50 horas, que se desarrollan de lunes a viernes en horario de 16 a 21 horas. El importe de cada curso es de 220 euros. La matrícula incluye la enseñanza y los materiales básicos, salvo matrices y papel.

JULIO Del 6 al 17 XILOGRAFÍA.

La huella y la madera, introducción a la xilografía. Prof. Miguel Villarino.
Photoshop, nueva herramienta para la estampación gráfica. Prof. Erik Kirksaether.

Del 20 al 31 CALCOGRAFÍA.

El grabado y otros procesos de estampación. Prof. Georg Lebzelter.
LITOGRAFÍA. Recursos de las planchas de aluminio graneadas. Prof. Anne Heyvaert.

AGOSTO Del 3 al 14

CALCOGRAFÍA. Fotopolímero, la alternativa no tóxica. Prof. Carmen Navarro.
LITOGRAFÍA. Litografía, piedra y color. Prof. Ali Ali.

Del 17 al 28 CALCOGRAFÍA.

Transformaciones y variaciones en el grabado a color. Profs. Héctor Saunier y Shu Lin Chen.
XILOGRAFÍA. Xilografía, superficie de expresión. Prof. Omar Kessel.
CONTACTO: Fundación CIEC. Rúa do Castro, 2 15300 Betanzos, A Coruña.
TEL/FAX: 981772964
ciec@fundacionciec.com

RECOMENDADOS POR RESTAURO

Recommended by Restauro

CURSO SOBRE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CONSTRUÍDO

FECHAS: 5 marzo - 30 de abril de 2010

LUGAR: Roma, Italia

ANTECEDENTES: ICCROM se complace en anunciar el tercer curso de formación sobre la Conservación de Patrimonio Construido en Roma. El ICCROM ha sido un pionero en la organización de cursos en la conservación del patrimonio desde 1965, incluyó el Curso de Conservación Arquitectónica (CRA) y muchos otros cursos regulares y programas a largo plazo.

PARTICIPANTES: El curso está abierto a un máximo de 20 participantes con al menos cuatro años de experiencia en la participación activa de la conservación del patrimonio construido.

IDIOMA: Inglés es el idioma de trabajo del curso. Los candidatos deben tener alto nivel hablado y escrito.

PRECIO DEL CURSO: 900 euros
El ICCROM puede ofrecer un número limitado de Becas a los candidatos seleccionados.

CERTIFICADO DE ASISTENCIA:
Los participantes recibirán un Certificado de Asistencia al completar con éxito el curso.
SOLICITUD: Rellene el formulario de solicitud ICCROM (que se obtienen en el ICCROM sitio web) y envíelo a la dirección de contacto a continuación.
ICCROM - Unidad de Sitios
Via di San Michele 13 I-00153, Roma, ITALIA
TEL: +39 06 58553 1

FAX: +39 06 58553349

E-mail: builtheritage2010@iccrom.org

SITIO WEB: www.iccrom.org

FECHA LÍMITE antes del 31 de julio de 2009

IV CONGRESO DEL GEIIC: La Restauración en el siglo XXI, Función, Estética e Imagen.

FECHA: 25/26 y 27 noviembre 2009

MATRÍCULA: Apertura de plazo: 1 de septiembre
Libres 210 €
Socios GEIIC 150 €
Estudiantes 90 € (imprescindible presentar carnet de estudiante o certificado académico).

DESCRIPCIÓN: La creciente valoración social del Patrimonio Cultural que se ha experimentado en los últimos tiempos ha traído consigo un notable incremento de intervenciones de conservación y restauración. Sin embargo, este aumento no se ha visto acompañado de una revisión del marco teórico que, construido a mediados del siglo pasado por Cesare Brandi y la "restauración crítica", ha guiado, con mayor o menor coherencia, la práctica de la restauración hasta nuestros días. Las premisas teóricas propuestas por Brandi se dirigían esencialmente a aquellas intervenciones sobre las obras de arte en las que se produce una confrontación entre la condición estética y la histórica, como pueden ser la limpieza de superficies o el tratamiento de las pérdidas y los añadidos. La integración cromática con tratteggio, tan universalizada en nuestro

mundo profesional, es sólo una de sus propuestas prácticas para recuperar la lectura de las imágenes. Recursos como éste se han venido aplicando de forma sistemática a todo tipo de bien cultural, aunque, a veces, de forma un tanto arbitraria.

El concepto más amplio de Patrimonio que tenemos en la actualidad, con la incorporación de nuevas categorías de bienes, pone de relieve la necesidad de revisar los fundamentos teóricos que subyacen en todas estas operaciones de puesta en valor de la imagen, fundamentos que inicialmente se formularon pensando en un concepto de Patrimonio más restringido, las Obras de Arte, donde el peso de la condición estética es innegable.

Así pues, el objetivo del IV Congreso del GEIIC es promover la reflexión y la crítica en torno a los fundamentos teóricos que marcan actualmente los criterios de conservación y restauración, analizar la evolución experimentada desde el siglo pasado y conocer nuevas orientaciones y propuestas. Queremos que este congreso sea también un espacio de reflexión abierto a Portugal e Iberoamérica ante las amplias e importantes afinidades culturales que compartimos, lo que enriquecerá enormemente nuestros propósitos.

CONTACTO: Ana Laborde/Noelia Yanguas
Secretaría del GEIIC: Apartado de Correos nº 100 28250 Torreclodones (Madrid)
Tfno: 615274885/618279279
4congreso@ge-iiic.com
www.ge-iiic.com

Cursos de verano internacionales

International Summer Courses.

CURSO DE RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA.

Las vías de hierro y de tabaco en Colombia. La estación del ferrocarril de Ambalema.

LUGAR: Ambalema – Ibagué. Colombia

En la UNIVERSIDAD DE IBAGUÉ (Colombia), con convenio y colaboración de la UNIVERSITÀ DI PISA (Italia)

FECHA: 2 semanas del 3 al 15 de Agosto

PROGRAMA:

3 - 4 de agosto, curso en aula (conceptos teóricos)
5 - 13 de agosto (elaboración del proyecto de Restauración de Estación del Ferrocarril, trabajando en Ambalema)
14-15 de agosto – Seminario y exposición de los proyectos que serán ofrecidos a la comunidad de Ambalema.

MATRÍCULA: La inversión para el curso es de 200 ó 260 € USD Dirección. Prof. Arq. Olimpia Niglio. Universidad de Pisa

DESCRIPCIÓN: INTRODUCCIÓN HISTÓRICA Ambalema (fecha de fundación: 15 de agosto de 1627) es un municipio situado en el norte del departamento del Tolima, a orillas del río Magdalena. Este municipio fue declarado “Monumento Histórico Nacional” gracias a su rica y agradable arquitectura inglesa del siglo XVII.

FINALIDAD DEL CURSO:

El curso propone la elaboración de un método para la formulación del proyecto de Restauración de la Estación del ferrocarril de Ambalema, con los siguientes ingredientes:

- Elementos de restauración
- Conceptos teóricos
- La historia de la obra arquitectónica y de las vías de hierro y de tabaco en Colombia
- El levantamiento geométrico de la estación ferrocarril
- El estudio de los materiales de la construcción
- Las técnicas de investigación científica para indagar sobre los materiales y las estructuras, sin destruirlos (madera, decoración, pintura, etc..)
- Las técnicas para consolidar (terreno, los cimientos y las estructuras)
- Todas las obras para el mantenimiento de la arquitectura histórica y del paisaje natural.

El curso termina con una exposición del trabajo (que se organizará en un aula del Municipio de Ambalema y/o en la Universidad de Ibagué) y con el regalo del proyecto a la comunidad de Ambalema. Al final del curso se prevé también un seminario de un día con otros profesores de universidades Colombianas y profesionales que estudian o trabajan en la Restauración de la Arquitectura.

PARTICIPANTES

El curso está dirigido a un número máximo de 30 personas. Para profesores de los cursos de pregrado en Arquitectura e Ingeniería Civil, a estudiantes de los cursos de especialización, además de los del último año de pregrado en este campo.

IDIOMA DEL CURSO: Español

INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES:

Universidad de Ibagué (Colombia)
Prof. Diego Londoño, Director Programa de Arquitectura
EMAIL: diego.londono@unibague.edu.co

TEL.: (+57 8) 2709400 (321/322)
Prof. Ing. Bernard Baeyens
Oficina de Relaciones internacionales

EMAIL: relacionesinternacionales@unibague.edu.co

TEL./FAX.: (+57 8) 2709428
Universidad de Ibagué
Carrera 22 Calle 67 Barrio Ambalá
Ibagué – Colombia

PÁGINA WEB: www.unibague.edu.co

VISITAS OPCIONALES: Cartagena de Indias, Villa de Leyva y Boyacá, Zona Cafetera y Amazonas.

CURSO BREVE DE RESTAURACIÓN DE CUADROS EN FLORENCIA

Los cursos de restauración de cuadros en Florencia pueden realizarse en 2 ó 4 semanas (12 horas de clase de semana). Se estudian distintos aspectos relacionados con la restauración de pinturas, la preparación del soporte, técnicas de fijación y entelado, técnicas de integración pictórica. Pueden combinarse con un curso de italiano <<http://www.studiainitalia.com/es/itaflo.htm>> en la misma escuela. Al final del curso los estudiantes recibirán un certificado de participación con indicación del nivel realizado.

FECHAS:

Julio: 6, 20
Agosto: 3, 17, 31
Septiembre: 14, 28
Octubre: 12, 26
Noviembre: 9, 23
Diciembre: 7

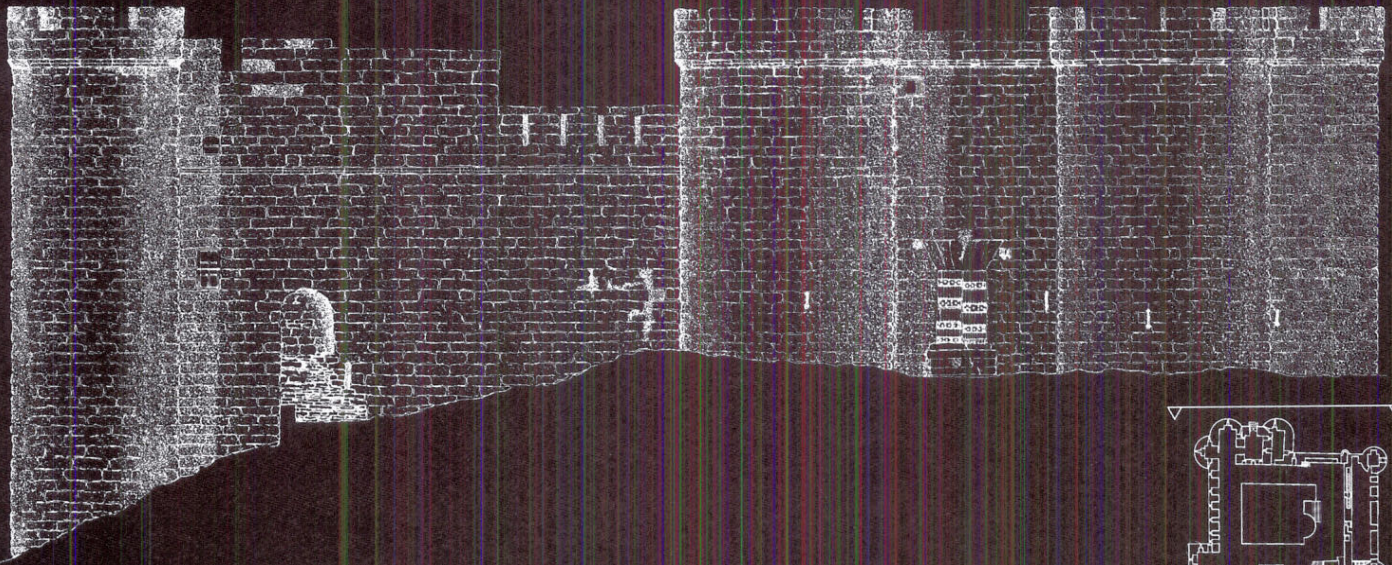
La escuela permanece cerrada

los días 6/01, 13/04, 25/04, 01/05, 02/06, 15/08, 01/11, 8/12 y durante las fiestas locales y las vacaciones de Navidad.

SITUACIÓN: Centro ciudad de Florencia
Transporte público Excelente
Instalaciones: Edificio característico en pleno centro histórico de Florencia
Biblioteca
Acceso a Internet
Audiovisuales
Sala común
Alquiler de bicicletas
Laboratorio propio

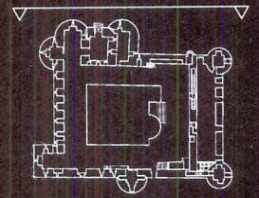
PRECIOS:

Duración del curso (en semanas): 2/ 4
Sólo curso 805 € /1435 €
Curso y alojamiento en apartamento (h. doble) 1005 € / 1765€
Curso y alojamiento en apartamento (h. individual) 1065 € /1905 €
Estos precios incluyen curso, certificado de asistencia, matrícula, seguro de viaje (hasta 4 semanas), gestión, documentación y seguimiento en Italia. Asistencia 24 horas el día de llegada en Italia. El alojamiento comienza el día anterior al lunes en que inicia del curso (domingo), y termina la mañana del domingo siguiente al viernes en que acaba el curso. El precio del alojamiento incluye gastos de agua, luz y gas, así como sábanas, toallas y limpieza final. A través de Studiainitalia puedes reservar otros tipos de alojamiento. **CONTACTO:** info@studiainitalia.com



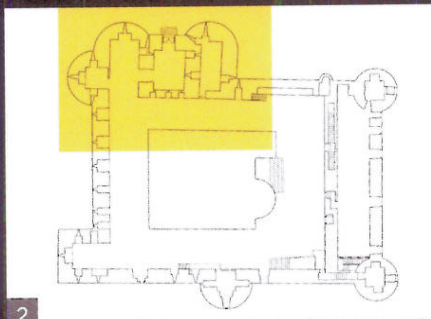
1

EL CASTILLO DE LA VILLA DE PUEBLA DE SANABRIA



ALZADO EXTERIOR NORTE
ESTADO PREVIO AL INICIO DE LAS OBRAS

Texto: FRANCISCO SOMOZA. Arquitecto
Fotos: TOMÁS ALONSO CHAMORRO / ANA DE LA PEÑA



2

3



El Castillo erigido en lo más alto del cerro en el que se asienta la villa de Puebla de Sanabria, está rodeado de caserío por tres de sus lados, elevándose el cuarto sobre un gran desnivel que cae hacia el río.

El conjunto está formado por un recinto defensivo de forma aproximadamente rectangular flanqueado por siete cubos situados en distintos puntos del perímetro.

En su interior alberga un patio de armas en el que se alza la Torre del homenaje, una construcción cúbica que se conoce por el nombre de "Macho".

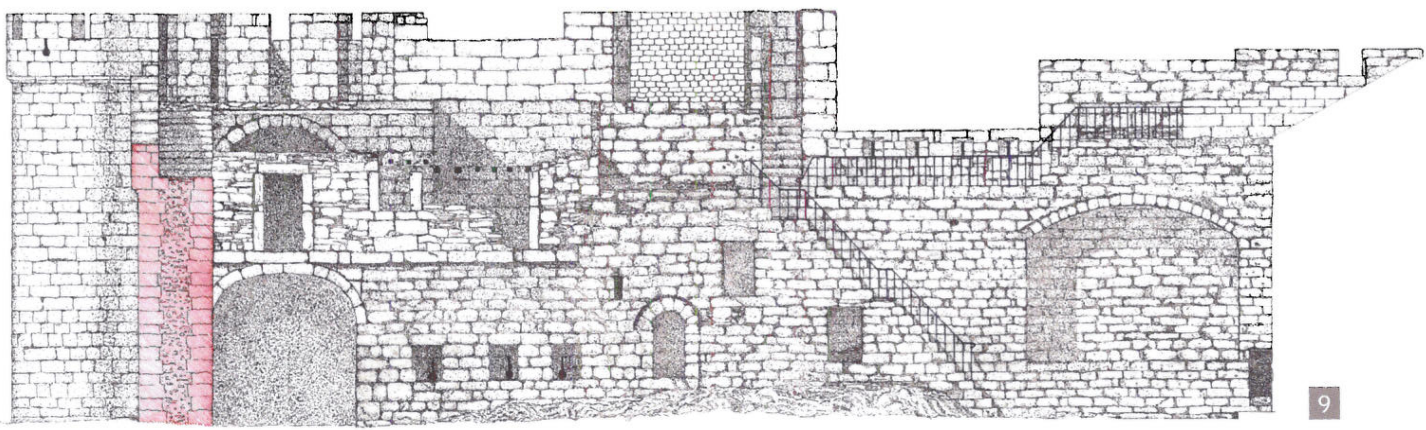
Los cuatro lienzos que cierran el recinto están realizados con fábricas de gran espesor de sillería de granito de buena labra y están orientados según los cuatro puntos cardinales, hallándose en un estado de conservación variable en función de las distintas orientaciones.

El lienzo norte, en el que se sitúa la zona de intervención, limita el conjunto por la zona conocida como la Muralla del Mariquillo, en él se ubica la antigua entrada principal al interior del castillo, defendida por dos cubos semicirculares que se prolongan una vez sobrepasada la puerta flanqueando una habitación rectangular en cuyos muros se abren saeteras desde la que puede dominarse toda la superficie.





- 1. Alzado norte –puerta principal-, acceso original.
- 2. Área de intervención- La casa del Gobernador.
- 3. Vista general del conjunto.
- 4. Plataformas de exposición construidas entre los antiguos restos.
- 5. Interior. Estado previo al inicio.
- 6. Fachada al patio de armas.
- 7. Interior arruinado en el que los antiguos mechinales indicaban los antiguos niveles de uso.
- 8. Muros de cerramiento y defensa de la entrada.
- 9. Alzado. Fachada al patio de armas. Estado previo al inicio.
- 10. Alzado al patio de armas. Proyecto.
- 11. Sección transversal. Cuerpo complementario. Estado previo al inicio.



ESTADO PREVIO AL INICIO DE LAS OBRAS

El estado previo al inicio de las obras era de ruina y completo abandono. El hundimiento de las cubiertas, la degradación y completo expolio de todos los elementos que componían las armaduras y viguerías de las distintas partes del edificio había sido el principio del fin. La indiferencia por la recuperación de un sector que aparentemente no iba a aportar grandes utilidades no hizo más que acentuar lo que parecía un

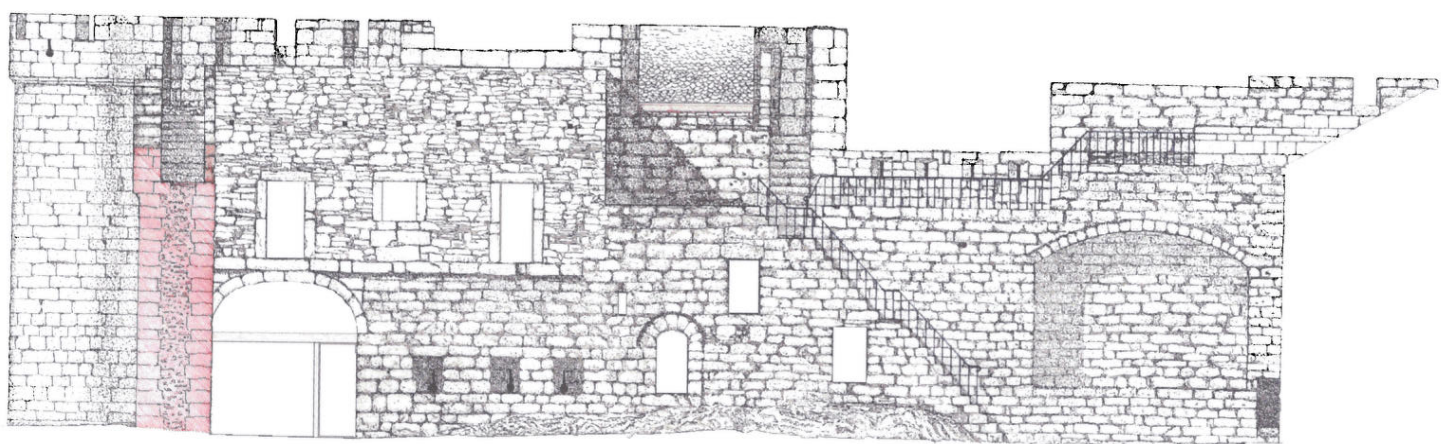
irreversible proceso hacia la completa desaparición. El camino iniciado por el Ministerio de Cultura en los años 80 y la nueva sensibilidad de los responsables municipales contribuyeron de manera decisiva a reconducir la situación planteándose la reconstrucción de esta parte y completando, de este modo, la recuperación del conjunto. De la antigua Casa del Gobernador, de la que se habían arruinado todas las cubiertas, solo permanecían algunos sectores de los muros portantes inte-

rios que configuraban las antiguas dependencias y los correspondientes al cerramiento exterior, aún en pie, gracias a sus dimensiones y buena factura. En las caras interiores de los muros subsistían los mechinales que alojaron la antigua viguería de madera totalmente desaparecida. Ningún elemento de la antigua carpintería, ningún resto de los antiguos pavimentos, nada, solo una serie de espacios descubiertos que añoraban mejores momentos.



8

10



EL PROYECTO

Comenzamos los trabajos realizando un levantamiento riguroso de toda la zona de intervención, completando los antiguos planos del conjunto que, con Javier Vellés y María Casariego, dibujamos en los años 80 del pasado siglo.

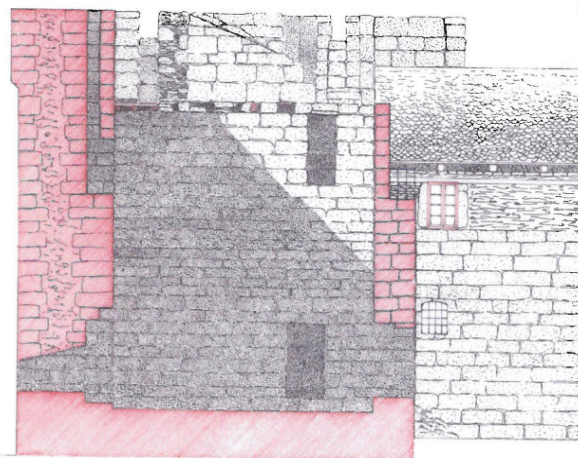
A partir de estos planos y de las anotaciones complementarias, intentamos desentrañar el porqué de cada una de las partes y su verdadera razón de ser, comprobando la capacidad de evocación de los restos existentes.

En definitiva, y como siempre, obser-

var y analizar para conocer y poder transformar los espacios, para poder manipular la ruina como punto de partida.

No tratábamos pues, de reconstruir el edificio original, reiteradamente desvirtuado por las sucesivas intervenciones de que había sido objeto. Ya no había Gobernador y estábamos casi seguros que nunca jamás volvería haberlo.

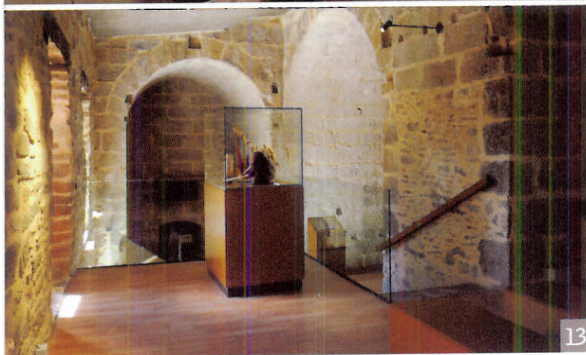
Planteamos construir un “nuevo edificio”, en el que los restos existentes fueran en parte los nuevos ingredientes, dando, al mismo tiempo, cabida al programa de necesidades definido por el Ayuntamiento.



11



12



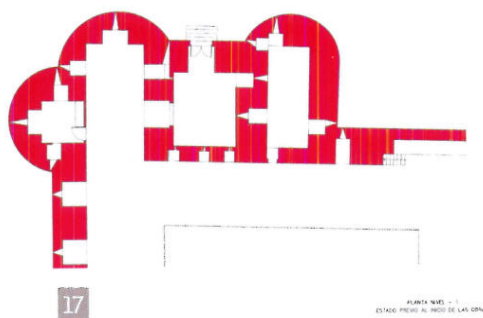
13



14

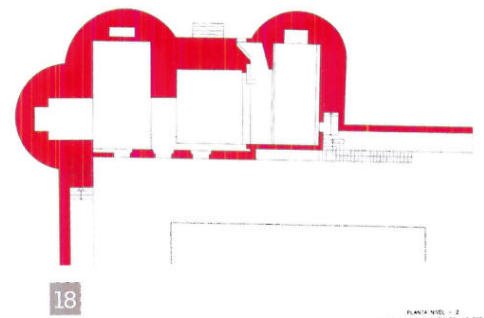


15



17

PLANTA NIVEL -1
ESTADO PREVIO AL INICIO DE LAS OBRAS



18

PLANTA NIVEL -2
ESTADO PREVIO AL INICIO DE LAS OBRAS

La desordenada ruina albergaba en su interior el antiguo orden y las antiguas formas.

Orden y formas se convirtieron en condición y complemento en recuerdo y contexto.

El proyecto se basó en el respeto y la conservación de todas las partes que habían conseguido mantenerse en pie a lo largo del tiempo y en el establecimiento de un recorrido que permitiera contemplar los antiguos espacios y acceder a las nuevas dependencias requeridas por el nuevo uso.

LA OBRA

En un principio procedimos a la limpieza de los muros que se mantenían en pie, clasificando de forma ordenada y referida todos los restos existentes. Las operaciones se extendieron a la extracción de raíces y arborescencias que producían en algunos casos deformaciones y servían de canales de transmisión de humedades al interior de los muros.

Se reconstruyeron los sectores derrumbados o degradados, reintegrando aquellas partes que presentaban procesos de meteorización irreversible para lo que utilizamos piedra de similares características a la



16

12. Barandillas de vidrio en contraste con las antiguas fábricas.

13. Interior.

14. Antiguas escaleras recuperadas.

15. Zona de exposiciones. Tercer nivel.

16. En las zonas reconstruidas se utilizaron sillares de similares características a los originales.

17. Planta baja. Estado previo al inicio.

18. Planta superior. Estado previo al inicio.

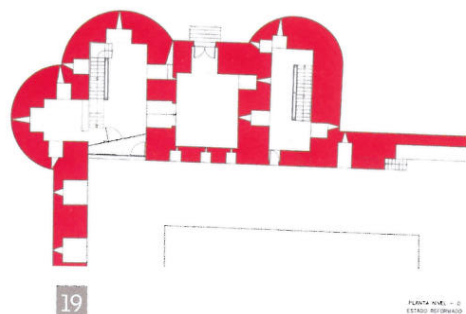
19. Planta baja. Proyecto.

20. Planta superior. Proyecto.

21. Sección transversal. Complementario -proyecto-.

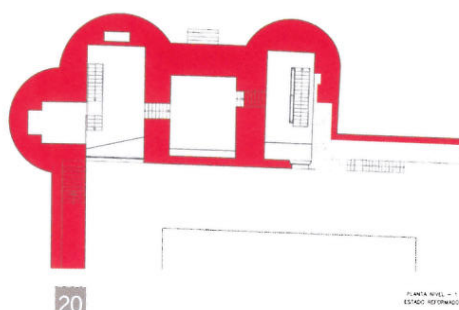
22. Sección longitudinal. Estado previo al inicio.

23. Sección transversal. Proyecto.



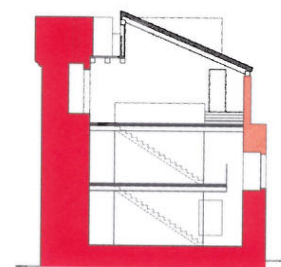
19

PLANTA NIVEL -0
ESTADO REFORMADO



20

PLANTA NIVEL +1
ESTADO REFORMADO



21

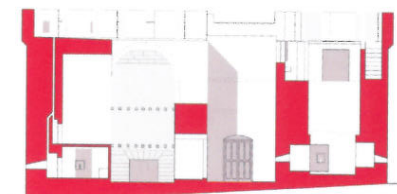
empleada en la construcción de las fábricas originales y teniendo en cuenta las marcas de las preexistencias. Una vez alcanzados los niveles requeridos para la construcción de la cubierta se ejecutó un zuncho mixto de hormigón armado y de madera para el atado de las carreras con piezas transversales ensambladas a cola de milano.

En los niveles de los antiguos resaltes de las fábricas interiores se colocaron las carreras durmientes de las vigas correspondientes a los nuevos forjados, cuyas dimensiones se ajustaron a los antiguos mechinales, y mediante la utilización de madera y vidrio planteamos una serie de

plataformas expositivas conectando las distintas zonas mediante tramos de escaleras de dimensiones variables.

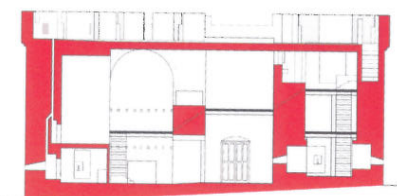
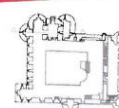
El pavimento de los interiores se ejecutó mediante el empleo de piezas de pizarra en la planta baja y de tarima laminada de castaño en el resto de las dependencias.

La gran cubierta plana se realizó mediante la construcción de una losa inclinada de hormigón armado, que dejamos a la vista, con el doble propósito de garantizar la estabilidad y el mantenimiento y soportar las sobrecargas que se producen en las zonas en las que se ensanchan los adarves.



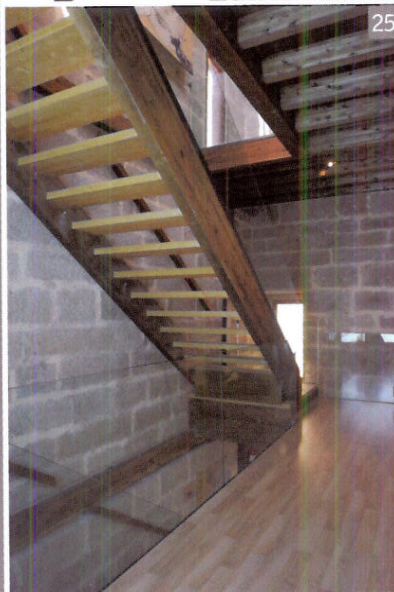
22

23





24



25



26

24. Escaleras, cuerpo complementario.

25. Escaleras, cuerpo complementario.

26. Escaleras, cuerpo complementario.

27. Detalle constructivo. Escaleras.

28. Interior. Plataformas de exposiciones.

29. Una gran losa de hormigón cubre y unifica el espacio interior.



28

This architectural complex consists of a rectangular defensive enclosure flanked by seven round turrets which house a courtyard where the Torre del Homenaje stands.

The four walls round the enclosure are made of thick granite ashlars facing the four cardinal points. The Northern wall is the one to be restored.

We started as we always do, observing and analyzing in order to know and be able to transform the spaces so that we could handle the ruins as a starting point.


We intended to construct a "new building" where the existing remains were a part of the new ones at the time we considered the necessities defined by the town council.

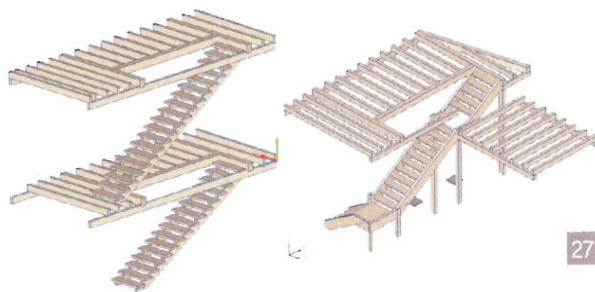
Our project was based on respect and conservation of everything which was still up but establishing a route which allowed to contemplate the old places and get to the new rooms required for new uses.

Las cubiertas inclinadas se realizaron mediante la construcción de un sencillo sistema de vigas maestras y cabios sobre los que tableros fenólicos sirven de soporte de las lajas de pizarra irregular como las que siempre se utilizaron.

Siguiendo la forma y modelos originales se procedió a la pavimentación de los adarves, realizando del mismo modo la pasarela que da continuidad al paso de ronda, colocando barandillas idénticas a las existentes con el fin de posibilitar, en condiciones adecuadas de seguridad, el paseo de los visitantes por los caminos de ronda.

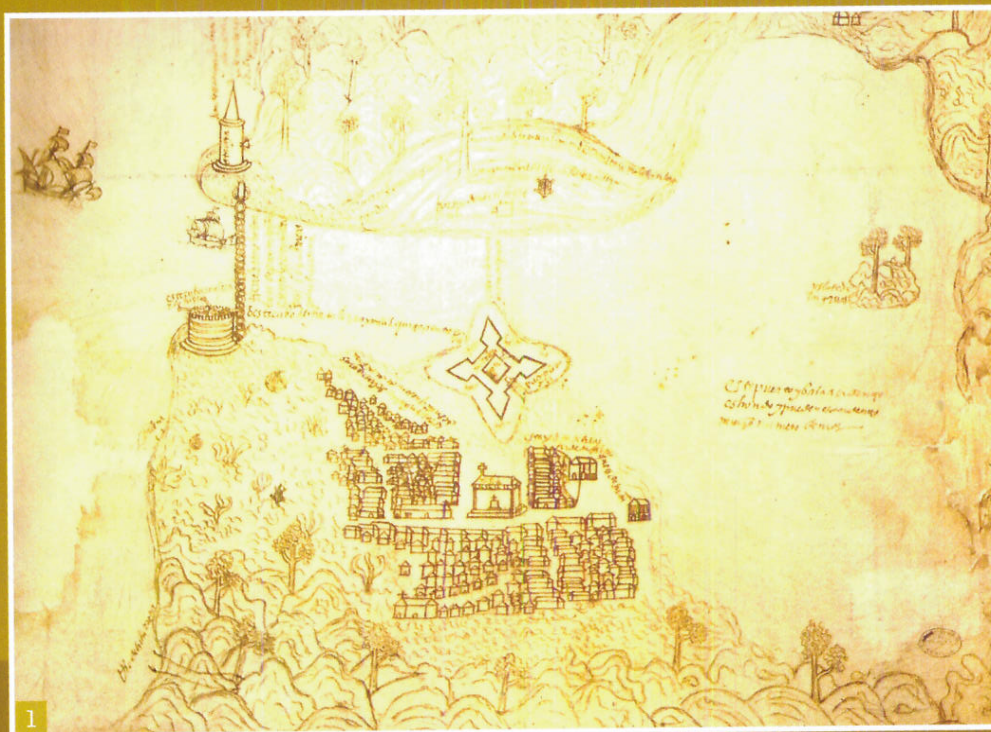
Las viejas puertas de la entrada original, tantos años cerradas, volvieron a abrir-

se, recuperando esta antigua y trascendente función. Se abrieron para acceder a un nuevo espacio en el que los restos conservados evocan otros tiempos. Un espacio en el que se pretenden establecer contrastes y reflejos, entre pasado y presente, contrastes que aporten complejidad y sorpresa al recorrido interior. Una intervención respetuosa con la historia pero distante de lo que podíamos calificar como una restauración estricta. En síntesis, una actuación contemporánea que, basada en los antiguos sistemas constructivos y en las cualidades espaciales y arquitectónicas preexistentes, no olvide las, a nuestro juicio, ineludibles referencias constructivas y formales a nuestra época. 



27





TRIUNFAR SOBRE EL OLVIDO (CUBA)

La máxima es: respetar y defender la vocación habitacional y cultural del centro histórico.

Texto: José Miguel Capote Jaime Fotografías: Archivo de imágenes del Autor y Bibliografía citada

I. LAS LLAVES DE LA CIUDAD.

La Ciudad de La Habana se asienta definitivamente en 1519 en un privilegiado sitio entre un río y una bahía de bolsa, huyendo de otros lugares menos favorecidos topográficamente y ambientalmente.

A vuelo de pájaro, se divisan cinco plazas de particularidades y vocaciones bien definidas, que otorgan a esta villa un carácter policéntrico, el cuál se mantiene

aún en nuestros días: la umbrosa solemnidad de la Plaza de Armas, la inclinación mercantil y doméstica de la Plaza Vieja y la sustancia religiosa de la Plaza de la Catedral, la Plaza de San Francisco de Asís y la Plaza del Santo Cristo del Buen Viaje, así lo confirman.

Desde un análisis contemporáneo de su estructura urbana, La Habana Vieja queda organizada en los siguientes siste-

mas: HABITAT, RELIGIOSO, DEFENSIVO, COMERCIAL y ADMINISTRATIVO.

II. ANTECEDENTES.

La traslación del CENTRO DE CIUDAD cada vez más hacia poniente, trajo como consecuencia que el olvido se fuera apoderando paulatinamente de La Habana Vieja. El paso del tiempo, el deterioro de los materiales, la contaminación ambien-



2

tal, la tugurización de los inmuebles y el desentendimiento de las autoridades, contribuyeron a ello.

En 1938 se constituyó La Oficina del Historiador de la Ciudad por el Dr. Emilio Roig de Leuschenring para "... fomentar la cultura habanera e impulsar y ayudar el aumento de la nacional y americana, dando a su actuación carácter y proyección eminentemente populares". A instancia

y cobija de ella, ilustres personalidades e instituciones protagonizaron esfuerzos por la investigación, la protección y la divulgación del Patrimonio Cultural habanero; aunque la falta de recursos limitó los resultados.

A partir de 1959 los aspectos relacionados con la cultura adquirieron una nueva dimensión. La década de 1960 a 1970 fue prolifera en cuanto a la protec-

ción del Patrimonio Cultural No Tangible y Mueble, respectivamente, pero el esfuerzo por salvar el Patrimonio Arquitectónico tuvo sus primeras expresiones más tarde.

Las preguntas acerca de la salvaguarda del patrimonio construido en CUBA, encontraron respuesta en las leyes: Ley n°1. Ley de Protección del Patrimonio Cultural, de 4 de agosto de 1977,

1. Ciudad y Bahía de la Habana. Anónimo, ca. 1575. Archivo General de Indias.

2, 3. Casa de Martín Calvo de la Puerta. Siglo XVII. Museo. Fachada hacia la calle Obrapia. Ángulo del patio y arranque de la escalera.

4. Castillo de la Real fuerza. Siglo XVI.

5. Castillo de los Tres Reyes, el morro. Siglo XVI.

6. Planta geohidrográfica de La Habana y alrededores. Bruno Caballero. ¿1750?. Servicio Histórico Militar.

7. Plaza de Armas. Palacio de los Capitanes Generales. Siglo XVIII. Museo de la Ciudad de La Habana. Fachada (izquierda). Palacio del Segundo Cabo. Siglo XVIII. Fachada. (fondo). Calle Tacón entre Obispo y O'Reilly. (Pavimento de "adoquines" de madera).



Ley n°2. Ley de Monumentos Nacionales y Locales, de 4 de agosto de 1977, que regulan los ámbitos, las responsabilidades, las clasificaciones y las acciones específicas en este campo.

El Ministerio de Cultura, a través del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, el Centro Nacional de Conservación,

Restauración y Museología (CENCREM) y la Comisión Nacional de Monumentos, definen los planes nacionales y las líneas generales de actuación y, de común acuerdo con las instituciones locales: Comisión Provincial de Monumentos y equipos de conservación, determinan la estrategia de intervención y el programa

de cada proyecto según el grado de protección del inmueble, conjunto urbano o sitio arqueológico.

La Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, por las singularidades del entorno sobre el cuál interviene y por su propia trayectoria, funciona con independencia, aunque integrada en el sistema antes descrito.

La política nacional está conectada con los más nobles empeños internacionales, puestos de manifiesto por instituciones y organismos como UNESCO e ICOMOS, entre otros, y por conceptos cardinales propuestos en dos documentos emblemáticos: la CARTA DE ATENAS, de 1931 y la CARTA DE VENECIA, de 1964, y sus correspondientes actualizaciones.

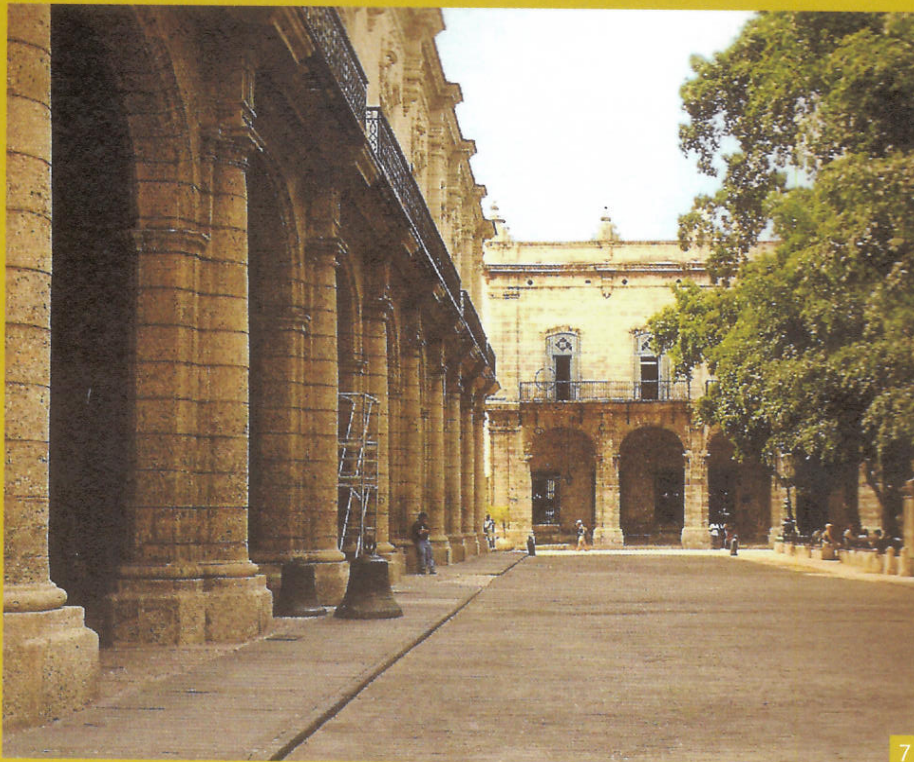
III. TRABAJAR EN UN NUEVO FRENTE.

Desde 1967, Eusebio Leal Spengler, ha dado continuidad al trabajo iniciado por Emilio Roig al frente de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.





5



7

Todo el trabajo de historiadores, arqueólogos y arquitectos, sería inútil sin la presencia de obreros que se empleen a fondo

8
9
10

11



El 5 de mayo de 1981 se aprobó una Estrategia General para la Intervención en el Centro Histórico de La Habana Vieja. Comenzó así el trabajo del Departamento de Arquitectura, actualmente Dirección de Arquitectura Patrimonial de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Desde aquella fecha hasta hoy, cerebros y manos han puesto energías en función de inventariar, clasificar e identificar los valores de los inmuebles y sitios urbanos, para luego profundizar en sus entrañas arqueológicas y, finalmente, proyectar y ejecutar una nueva función compatible con los viejos muros.

La máxima de todo este trabajo: RESPETAR Y DEFENDER LA VOCACIÓN HABITACIONAL Y CULTURAL DEL CENTRO HISTÓRICO.

Al iniciar cualquier tarea de esta índole, es necesario plantear con claridad objetivos y planificar con precisión los recursos disponibles. En el caso de La Habana Vieja, por las peculiaridades económicas, la agrupación

y la magnitud del deterioro del patrimonio edificado, se organizó el trabajo con la flexibilidad suficiente como para poder ajustarlo, a partir de la retroalimentación que se produce al término de cada inversión anual.

La ESTRATEGIA de intervención se fundamentó en la CONCENTRACIÓN DE LAS INVERSIONES, tratando de aprovechar al máximo los recursos humanos y materiales, junto con la intención de un avance más lógico de las obras. Primero se han restaurado los inmuebles que circundan cada una de las PLAZAS, luego los que se encuentran en los EJES VIALES PRINCIPALES o que interconectan las plazas entre sí, para terminar con el resto del TEJIDO URBANO en la última etapa.

Afiliados a la ESCUELA HISTÓRICA, los restauradores propician que los edificios rehabilitados muestren sinceros el paso del tiempo, gracias a testigos de



12

8. Casa de Tacón nº 12. Siglo XVII. Museo de Arqueología. Patio.

9. Casa de Tacón nº 12. Siglo XVII. Museo de Arqueología: Fachada.

10. Casas de Tacón nº 4, 8 y 12. Siglo XVII. Fachadas. (de derecha a izquierda)

11. Casa de Tacón nº 12. Siglo XVII. Museo de Arqueología. Galería en la planta alta.

12. Palacio de los Capitanes Generales. Museo de la Ciudad de La Habana. Patio.

materiales y técnicas constructivas originales o hallazgos arqueológicos in situ. También hay espacio para intervenciones formales contemporáneas que subrayen o potencien los valores del inmueble.

IV. UN COLECTIVO IMPRESCINDIBLE.

Todo el trabajo de historiadores, arqueólogos y arquitectos, plasmado en investigaciones y proyectos, sería inútil sin la presencia de obreros que se empleen a fondo para hacerlos realidad.

Cerca de 1981, la ejecución de obras de restauración estaba a cargo de una brigada que contó con la participación de viejos artesanos, portadores de gran conocimiento en sus respectivos oficios y con sobrados deseos de hacer.

El esfuerzo de estos primeros años se dirigió al avance en la conservación de los edificios, la revisión y el mejoramiento de las redes de infraestructura técnica

Varias Escuelas Taller propician que los estudiantes reciban entrenamiento in situ, supervisados por los “viejos artesanos”

(abastecimiento de agua, evacuación de aguas residuales y pluviales, suministro de electricidad, telefonía y otras redes) y la restitución de los pavimentos originales en las calles.

Con el paso del tiempo la cantidad, el nivel de especialización y la envergadura de las intervenciones se incrementó y aquella pequeña brigada se transformó, primero en la Empresa Provincial de Restauración de Monumentos, para luego, y hasta hoy, constituir un conjunto de empresas dedicadas a la rehabilitación y la conservación de La Habana Vieja.

V. COOPERACIÓN.

UN CONCEPTO CLAVE.

“UNA MANO LAVA LA OTRAY LAS DOS LAVAN LA CARA” reza la frase popular. El Mundo del futuro será considerablemente mejor si hay colaboración entre los seres humanos.

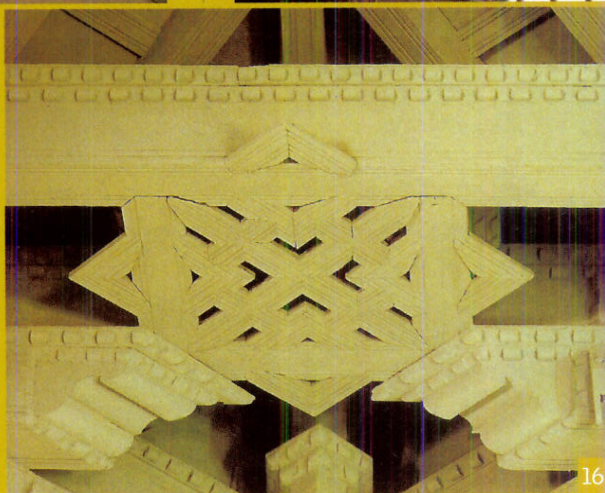
La Habana Vieja, analizada como continente y contenido, es una realidad demasiado compleja y diversa como para estreñirla a la observación de una sola de sus aristas. La restauración arquitectónica y la rehabilitación urbana llevan implícitas, por un lado el mejoramiento de las condiciones socio-económicas y del hábitat de



13. Casa de Oficios nº 16. Siglo XVIII. Museo de la Cultura Árabe-Islámica. Vitral de medio punto.

14. Casa del Conde de Jaruco. Siglo XVIII. Oficinas. Vitral.

15. Casa del Conde de Lombillo. Siglo XVIII. Oficinas y viviendas. Fachada. Detalle de la pintura mural.



16 17

los moradores de la zona, y por otro lado la salvación y la protección de los valores históricos, tecnológicos y del significado del embrión de la ciudad. Tan complicada misión necesita de la cooperación entre varios organismos, instituciones y personas.

La participación de los ciudadanos se concibió como un elemento medular, tanto en trabajos directos e indirectos relacionados con la restauración, como en los puestos de trabajo surgidos con los nuevos usos otorgados a los edificios y espacios urbanos.

La Oficina del Historiador de la Ciudad brinda, también, servicios de inves-

tigación, orientación y asistencia técnica a solicitantes particulares o institucionales, en lo concerniente a la rehabilitación de inmuebles o a la incorporación de edificios de nueva planta en el Centro Histórico.

La conservación de La Habana Vieja cuenta, además, con la participación de organismos nacionales e internacionales, a través de la financiación a proyectos concretos, o de programas de cooperación multilaterales (Naciones Unidas: UNESCO, PNUD), bilaterales (Gobiernos: AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL

DESARROLLO, AECID), o descentralizados (Gobiernos Locales, Ayuntamientos, Organizaciones No Gubernamentales, Universidades).

VI. PROYECTAR EL FUTURO.

En la antigüedad, el porvenir era un misterio que intentaban desvelar y predecir brujos, adivinadores y oráculos.

En La Habana Vieja se emplean herramientas sólidas para proyectar el futuro, que no dejan espacio al enigma o la incertidumbre. La primera: planificar las nuevas inversiones con pleno conocimiento de las limitaciones materiales que



18 19

imponer el momento actual. La segunda: promover y consolidar la formación de jóvenes en oficios relacionados con la restauración, como: arqueología, carpentería, albañilería, yesería, estucos, pintura mural y de obra, forja, vidriería, carpintería, ebanistería, fontanería e instalaciones especializadas; esto es, garantizar la

presencia de mano de obra cualificada, en la conservación del patrimonio.

El funcionamiento de varias Escuelas Taller, en cuyos programas de formación se incorpora el trabajo en las obras en curso, propicia que los estudiantes reciban entrenamiento in situ, supervisados por los "viejos artesanos".

Esta labor cotidiana, sistemática, rigurosa, nos ha permitido a más de una generación compartir la experiencia de ser protagonistas de una aventura compleja y fascinante, en la que se mezclan pasado, presente y futuro con el único propósito de TRIUNFAR SOBRE EL OLVIDO. **IR**

16. Casa de Obispo nº 119. Vivienda. Detalle de un faldón esquinero.

17. Casa de Tacón nº 4. Restaurante Don Giovanni. Detalle del alfarje.

18. Casa del Conde de Bayona. siglo XVIII. Museo de Arte Colonial. Interior.

19. Palacio de los Capitanes Generales. Siglo XVIII. Museo de la Ciudad de La Habana. Interior.

BIBLIOGRAFÍA

- WEISS, Joaquín E., La Arquitectura Colonial Cubana: Siglos XVI al XIX. Editorial Letras Cubanas.
- Consejería de Obras Públicas y Transporte. Junta de Andalucía. Sevilla 2002.
- WEISS, Joaquín E., La Arquitectura Colonial Cubana. TOMO I: Siglos XVI-XVII. TOMO II: Siglo XVIII. Editorial Letras Cubanas. La Habana 1979.
- CARPENTIER, Alejo. La Ciudad de las Columnas. Espasa Calpe, S. A. Madrid 2004.
- LEAL SPENGLER, Eusebio, Para no olvidar. Testimonio Gráfico de la Restauración del Centro Histórico de la Ciudad de La Habana. Libro Primero. Ediciones Boloña. La Habana 2000.

- Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. CENCREM. Cuatro Documentos de la Legislación Cubana sobre Patrimonio Cultural. Ediciones Plaza Vieja. La Habana 1984.
- Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. CENCREM. Cuatro textos internacionales sobre conservación y restauración de monumentos. Ediciones Plaza Vieja. La Habana 1984.

LINKS.

- Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. <http://www.habananuestra.cu/> <<http://www.habananuestra.cu/>>
- Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. CENCREM. <http://www.cencrem.co.cu/> <<http://www.cencrem.co.cu/>>

La Habana settles definitely down in 1519 in an exceptional place between a river and a bay. At bird's-eye view, five squares can be observed which give to this village a "polycentric" character: the shady solemnity of the Plaza de Armas (Weapons Square) the commercial and domestic tendency at the Plaza Vieja (Old Square) and the religious essence of the Plaza de la Catedral (Cathedral's square), the Plaza de San Francisco de Asís (Saint Francis square) and the Plaza del Santo Cristo del Buen Viaje (square of the Saint Christ of Good Journey). From a contemporary analysis of its urban structure, La Habana Vieja is organized according to the following systems: ENVIRONMENT, RELIGIOUS, DEFENSIVE, COMMERCIAL and ADMINISTRATIVE. The decade of 1960 was prolific as far as the protection of non-tangible and personal property heritage is concerned, but the effort made by the national policy is also connected with institutions and organizations such as UNESCO and ICOMOS following two emblematic documents: the CARTA DE ATENAS (Athens letter) of 1931 and the CARTA DE VENEZIA (Venice letter) of 1964, and their corresponding updates. Around 1981 a special team relying on the help of many outstanding craftsmen was burdened with the carrying out of several restoring works. The fact of being some training workshops running also helps the students to get a close training, "in situ", supervised by the "old craftsmen".



1

EL DESCUBRIMIENTO DE LAS PINTURAS MURALES ROMÁNICAS DE SANT VICENÇ D'ESTAMARIU

UNO DE LOS ÚLTIMOS TESOROS MURALES CONSERVADOS IN SITU

Texto: PERE ROVIRA I PONS Conservador-restaurador de pintura mural del Centro de Restauración de Bienes Muebles de Cataluña (CRBMC)

Fotos: CARLES AYMERICH (CRBMC)

1. El pueblo de Estamariu (Pirineo catalán) visto desde la iglesia románica de Sant Vicenç, ubicada en las afueras.

2. Vista de los ábsides conservados, de estilo lombardo, desde el exterior.

3. Vista del interior de la nave principal con la restauración arquitectónica completada y antes de iniciar el descubrimiento y restauración de los murales en 2007. Se observa el cierre realizado entre los arcos de separación de la nave principal y la nave lateral norte, dentro del nuevo diseño y reestructuración de los espacios.

La fenomenología del descubrimiento de pinturas murales románicas como las de Sant Vicenç de Estamariu la hemos vista repetida algunas veces en iglesias de montaña¹, de entorno rural, pero con una suerte muy diferente. De hecho, la conservación (o supervivencia) de estas pinturas murales

es solo fruto de la casualidad y, como no, de la suerte, como tantos otros objetos patrimoniales.

Esta suerte, y en parte la arquitectura, determinó que el ábside de la iglesia de Sant Vicenç permaneciese en pie mientras el resto se derrumbaba varias veces. En las

paredes del ábside, debajo de una fina capa de cal, se conservaba un tesoro pictórico de altísima calidad.

Desde el descubrimiento de las pinturas murales de Sant Tomàs de Fluvià² (Bajo Ampurdán, provincia de Girona), allá por el año 1983, no se había producido un descubrimiento de pintura mural románica de tanta calidad y cantidad en Catalunya, disculpando las modestas pero extraordinarias pinturas románicas de Sant Víctor de Dòrria (en el Pirineo de la provincia de Girona), descubiertas en 1997³. El hecho de que, por causas litúrgicas, a mediados del siglo XIV se colocara un baldaquín y un retablo en honor a Sant Vicenç, relegó las pinturas a un segundo término (posiblemente ya deterioradas) y seguramente propició el encalado de las paredes para que fueran disimulados sus considerados defectos. Asimismo, se realizaron las decoraciones de las absidiolas que posteriormente también fueron encaladas, como el resto de la nave, y que con el tiempo fueron acumulando



2







5 6

Hasta los años 90 del s. XX entrar en la iglesia de Sant Vicenç D' Estamariu era una aventura arriesgada

algunas capas. Estos primeros encalados fueron primordiales para que las pinturas se conservaran, ocultándose a las posibles agresiones humanas. Pero, indirectamente, (o por suerte) también fueron ocultadas a la misma Junta de Museus de Barcelona, que a principios del siglo XX se disponía a catalogar y conservar los elementos artísticos dispersados en Cataluña⁴.

Y es que las circunstancias de la historia de Estamariu iban predeterminando la conservación de su memoria a través de estas pinturas, siendo el azar del descubrimiento la confirmación de su pasado.

El pueblo de Estamariu (Alt Urgell) se encuentra situado en esa parte del pirineo que comparten actualmente Catalunya y Andorra, dentro del obispado de Urgell, y que en época medieval fue uno de los sitios estratégicos del vizcondado de Castellbó. Por esta condición a mediados del siglo XI,

y a la entrada del pueblo, se erigió un templo de planta basilical que posteriormente se rehabilitó y se decoró con suma calidad, condicionado por la rivalidad del condado de Castellbó con los obispos del condado de Urgell.

Sin embargo, el paso de los años y los cambios estructurales realizados provocaron el hundimiento de las bóvedas, que fueron substituidas por cubiertas de madera, más ligeras. Pero a mediados del siglo XVIII la nueva iglesia de Santa Cecília, construida ya en el interior del pueblo, pasó a ser la parroquial, relegando Sant Vicenç a capilla del cementerio. A partir de ese momento la construcción se va degradando, los tesoros se van dispersando⁵ y su interior se dispone al olvido, hasta llegar al derrumbe de algunos muros y de las cubiertas a mediados del siglo XX, no sin la preocupación y la impotencia de los vecinos.

Hasta los años 90 del siglo pasado entrar dentro de la iglesia de Sant Vicenç de Estamariu era una aventura arriesgada. No había techumbre; seguramente fuese de madera, derrumbada años atrás por el deterioro, y su interior ruinoso estaba poblado por innumerables conjuntos vegetales dignos de los bosques más espesos. Como muchas de las iglesias conocidas, que corrieron la misma suerte, los restos importantes con

4- Vista general de las pinturas del ábside después de la restauración.

5- Vista conjunta del ábside y la absidiola antes de iniciar la 2ª fase con el descubrimiento de las pinturas románicas y góticas respectivamente, en el 2007.

6- El ábside antes de iniciar la reforma arquitectónica del interior y la primera fase de consolidación del soporte mural en el 2003.

7- La iglesia en ruinas antes del descubrimiento de las pinturas románicas (fotografía cedida por la Fundación de Sant Vicenç d'Estamariu)



7

8, 9 y 10. Proceso de descubrimiento de las pinturas murales en el registro intermedio donde va apareciendo la imagen de la Virgen María.

11. Detalle de Santa Ágata, durante el descubrimiento.

12. Vista de la parte central del ábside, con la virgen María, el apóstol San Pablo y una parte del extraordinario friso decorativo.



posibilidades pictóricas se conservaron en los ábsides y absidiolas. Estos son la única parte de la construcción, independiente del techo de la nave, con una arquitectura que proporciona cierta protección a los revocos de las paredes.

De las piezas artísticas conservadas en los museos y de los estudios sobre románico habidos al respeto ya se consideraba la iglesia de Sant Vicenç como algo extraordinario. Así pues, y con el objetivo de conservar la iglesia y sus

La Fundació de Sant Vicenç d'Estamariu, creada en 2002, es un ejemplo de implicación en favor del patrimonio local

restos murales, se creó en el año 2002 la Fundació de Sant Vicenç d'Estamariu, un ejemplo de implicación de una comunidad y de unas sensibilidades hacia el patrimonio local, lejos de los grandes centros de cultura. Ese interés se concretó cuando en el 1993, ya iniciadas las tareas de restauración de la iglesia, se detectó la posible presencia de pintura románica en el ábside y de un mural decorativo posterior en la absidiola sur. A partir de ese momento los esfuerzos se concentraron en la restauración arquitectónica, desde el cubrimiento de la nave y reconstrucción de muros, hasta la excavación de la nave norte y la regularización del pavimento.

No es hasta el año 2003, después de muchos esfuerzos económicos por parte de empresas privadas y de las instituciones públicas⁶, así como la implicación de determinadas personas vinculadas a la Fundación, que se inician los trabajos de restauración de las pinturas murales, una vez finalizadas las fases más complejas de la restauración arquitectónica. Con la intervención del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya se inicia la primera fase de conservación-restauración, donde se realizan los primeros estudios científicos y la valoración de su estado de conservación, delimitando los márgenes. En esta primera fase, definido el diagnóstico y concretado el proyecto de restauración, básicamente se





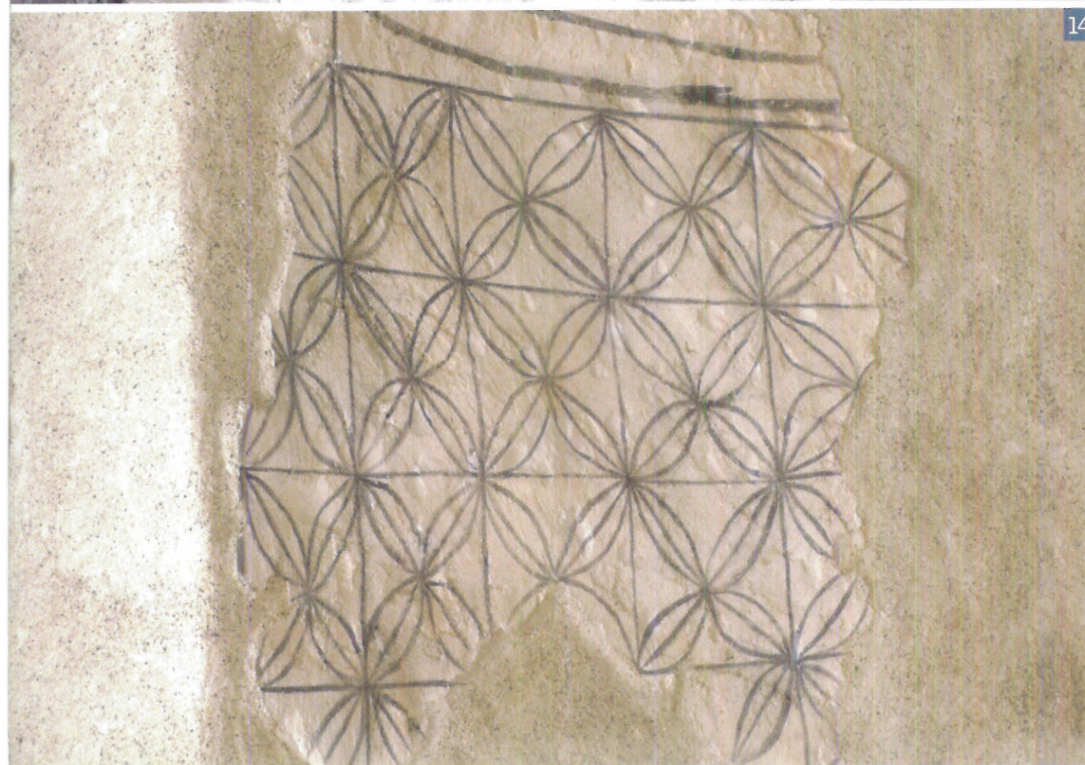
CO VOX ER

T EFFIGUR





13



14



15

limpia la superficie y el entorno pictórico de restos vegetales y de suciedad, se consolidan los morteros originales y se cohesionan las pinturas al muro absidal. Como medida de seguridad, no se descubre ni un centímetro de pintura mural, hasta que los trabajos de remodelación y acondicionamiento del interior no estén finalizados. En todo caso, esta primera fase fue primordial para la sujeción de los murales y la estabilización de sus morteros de sustentación.

No es hasta el 2007, una vez estabilizado el ambiente interior, que se reemprenden los trabajos de conservación-restauración, ya con el descubrimiento de todo el conjunto mural, incluyendo la absidiola sur. La empresa de conservación-restauración 4restaura⁷, bajo la dirección del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya desarrolla las tareas de conservación-restauración de las pinturas románicas del ábside y de las pinturas góticas de la absidiola sur, dejando al descubierto y estabilizados unos murales impresionantes. Pero la intervención no se concretó exclusivamente en la cabecera de la iglesia sino que se ma-



16

El artista, de gran calidad, alterna el fresco con la pintura a la cal y el uso de una gama importante de pigmentos

terializó en todos los paramentos de la nave, tanto en el interior como en el exterior, a fin de recuperar todos los restos pictóricos, revoques y encintados antiguos, que daban testimonio de un hecho constructivo. De esta manera se minimizaban las posibles pérdidas de elementos originales y las alteraciones derivadas del tratamiento de los paramentos interiores por parte de las empresas de rehabilitación arquitectónica.

Del estudio pictórico de los frescos románicos cabe destacar la calidad del artista, que utiliza una técnica precisa y un procedimiento que alterna el fresco con la pintura a la cal, y el uso de una gama importante de pigmentos⁸. La calidad técnica está al nivel de la arquitectura y de los objetos provenientes de esta iglesia, que demuestran la importancia del lugar y el nivel económico del mismo.

En el contexto iconográfico cabe destacar, a parte de la parte inferior del pantoacrator y del tetramorfo típico, un friso excepcional donde se alternan pequeños animales simbólicos y unas cabezas de mártires, representando el mar de vidrio debajo del trono de Dios, según el libro del Apocalipsis⁹. Cabe decir que en el estilo se pueden distinguir dos personalidades: una más clásica y de más calidad derivada del Círculo de Pedret y otra más expresionista comparable a las pinturas d'Orcau y Argolell, actualmente en el MNAC. De hecho, los estudios científicos, técnicos, históricos y artísticos que se han originado al respecto de esta intervención integral de la iglesia de Sant Vicenç d'Estamariu saldrán a la luz pública en un libro monográfico editado a

APUNTES TÉCNICOS
RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS
Realización: FUNDACIÓN DE SANT VICENÇ D'ESTAMARIU Y CENTRE DE RESTAURACIÓ DE BÉNS MOBLES DE CATALUNYA (CRBMC, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació).

Coordinadores del proyecto: JOAN PLANAS Y ALBERT VILLARÓ

Dirección de la conservación-restauración: PERE ROVIRA

Conservadores-Restauradores:
1ª fase: ANTONIO ORTIZ, IMMA BRULL, ANNA PUJOLAR I NÚRIA DE TORO.
2ª fase: EMPRESA 4RESTAURA (IMMA BRULL, NÚRIA DE TORO, CORAL SALA Y MARIONA VALERI).

Fotografías: CARLES AYMERICH Y ENRIC GRACIA.

Análisis fisicoquímicos: PATRIMONIUB, MARIUS VENDRELL, SARAH BOULARAND Y PILAR GIRÁLDEZ.

Documentación: FUNDACIÓN SANT VICENÇ D'ESTAMARIU I CONSELL COMARCAL DE L'ALT URGELL, ALBERT VILLARÓ Y CARLES GASCÓN.

Gestión: FUNDACIÓN DE SANT VICENÇ DE ESTAMARIU (JOAN PLANAS), AYUNTAMIENTO DE ESTAMARIU, OBISPADO DE URGELL, SERVEIS TERRITORIALS DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA EN LLEIDA (FERRAN RELLA) Y CRBMC (MARIA DURAN, JOSEP M^a XARRIÉ, MANUEL RUEDA Y DANIEL SOLÉ).

Colaboraciones: ÀNGELS PLANELL, JUDIT BIROSTA, PATRICIA AMAT, IRIA REIGOSA, TRESA NOVELL, MONTSERRAT PAGÈS, TERESA MATAS I JOAN F. CABESTANY.



17

13- El estado de conservación de la absidiola sur en el año 2003 con unas calas realizadas donde se vislumbran los restos murales debajo de los encalados.

14- Detalle de la decoración mural gótica en la absidiola sur.

15- Vista general de la absidiola sur con las pinturas góticas restauradas.

16- Vista de la ventana central con sus decoraciones.

17- Vista general de las pinturas del ábside después de la restauración.



18



19

18- Registro intermedio con la imagen de San Pablo.

19- Registro intermedio con la imagen de Sant Joan evangelista junto con otro apóstol, que con los fragmentos conservados no se puede identificar.

Estamariu locates in a part of the Pyrenees shared by Catalunya and Andorra. It used to be one of the strategic places during the Middle Age. That is why a temple was built in the 11th century at the entrance of the village.

But as the years went by the vaults collapsed and from then on the construction diminishes, the treasures get dispersed and the inside is forgotten; even some walls and covers collapse in the middle of the 20th century.

When the restoration starts in 1993 some Romanesque paintings are discovered in the apse. Thanks to the Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya the first tasks of conservation and restoration can be set in motion and it is when the first scientific analysis and valuation are made.

Not a single centimetre of wall painting is discovered until having finished the works of remodelling and fitting out. It is not until 2007 that works start again, once the whole wall painting is completely unveiled.

The quality of the fresco paintings must be stressed. The artist uses a precise technique as well as a method alternating the lime paint fresco with the use of an important range of pigments. This is not the first time that wall paintings like these ones of Sant Vicenç de Estamariu (Lleida, Catalan Pyrenees) are found in rural environments or churches in mountains but not all of them are so lucky.

This intervention, which has entailed the integral restoration of a whole building, is one of the biggest discoveries in the last half century in Spain.

través de la Fundación, durante el primer semestre del año 2009.

Actualmente, los conjuntos de pintura mural románica y gótica que podemos encontrar in situ son muy escasos, y aún menos de esta calidad, y como mínimo se tienen que conservar en su entorno original. Es por esto que los proyectos de conservación-restauración de pinturas murales in situ tendrían que integrarse en los proyectos arquitectónicos, ya que arquitectura y pintura mural forman un conjunto, en principio, indivisible, ya sea desde el punto de vista estético como técnico. Estos proyectos arquitectónicos tienen que procurar, desde el inicio, la conservación de los elementos integrados en el edificio, ya sean pinturas o esculturas, elementos decorativos o estructurales, condicionando y restringiendo, de forma consensuada, los usos de los espacios. Y con los cuales las administraciones tienen una tarea de salvaguarda y de seguimiento



20



21



22

muy importante, sobretodo de cara al futuro. Algunos, utópicamente, esperamos que la difusión del patrimonio sea proporcional a la importancia y calidad del mismo; y no cabe decir de los recursos económicos destinados a ellos. Seguiremos soñando.

SÍNTESIS

La fenomenología del descubrimiento de pinturas murales románicas in situ cómo las de Sant Vicenç de Estamariu (Lleida, piri-neo catalán) la hemos vista repetida algunas veces en iglesias de montaña, de entorno rural, pero con una suerte muy diferente. De echo, la conservación (o supervivencia) de estas pinturas murales es sólo fruto de la casualidad y, como no, de la suerte, como tantos otros objetos patrimoniales. Esta intervención, que ha comportado la restauración integral de todo un edificio, representa una de los grandes descubrimientos del último medio siglo en España. **R**

NOTAS

1. El término "montaña" se ha usado para designar las iglesias medievales románicas de un entorno rural, (ver www.egipciques.info, seminario sobre iglesias románicas realizado el 2007 en Barcelona).
2. Ver CALZADA, Josep: "Sant Tomàs de Fluvià". Girona, Diputació de Girona, 1983.
3. Ver CABESTANY, MATAS & ROVIRA, Pintures romàniques de l'església de Sant Víctor de Dòria, Consell Comarcal del Ripollès, 2003.
4. La junta de Museos, a raíz del arranque y venta al museo de Bellas Artes de Boston de las pinturas de Santa María de Mur (Lleida), propició el proyecto de arranque de las pinturas murales románicas conocidas de los Pirineos, y su depósito en

el Palau Nacional de Barcelona para su discutida subsistencia. Para más información: Montserrat Pagès, Sobre pintura romànica Catalana, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 2005.

5. El baldaquín y el retablo de Sant Vicenç, siglo XIV, atribuidos a Arnau Pintor, pueden contemplarse actualmente en el MNAC de Barcelona.
6. Cabe destacar las empresas de Fluidra, Plastic 85 SA, Dispur y Irastall, la obra social de la Caixa de Catalunya, a la obra social de "La Caixa", a la fundación del Banc de Sabadell y al programa Leader, así como el ayuntamiento de Estamariu, el Consell Comarcal de l'Ait Urgell, a la Diputació de Lleida, al Departament de Cultura y

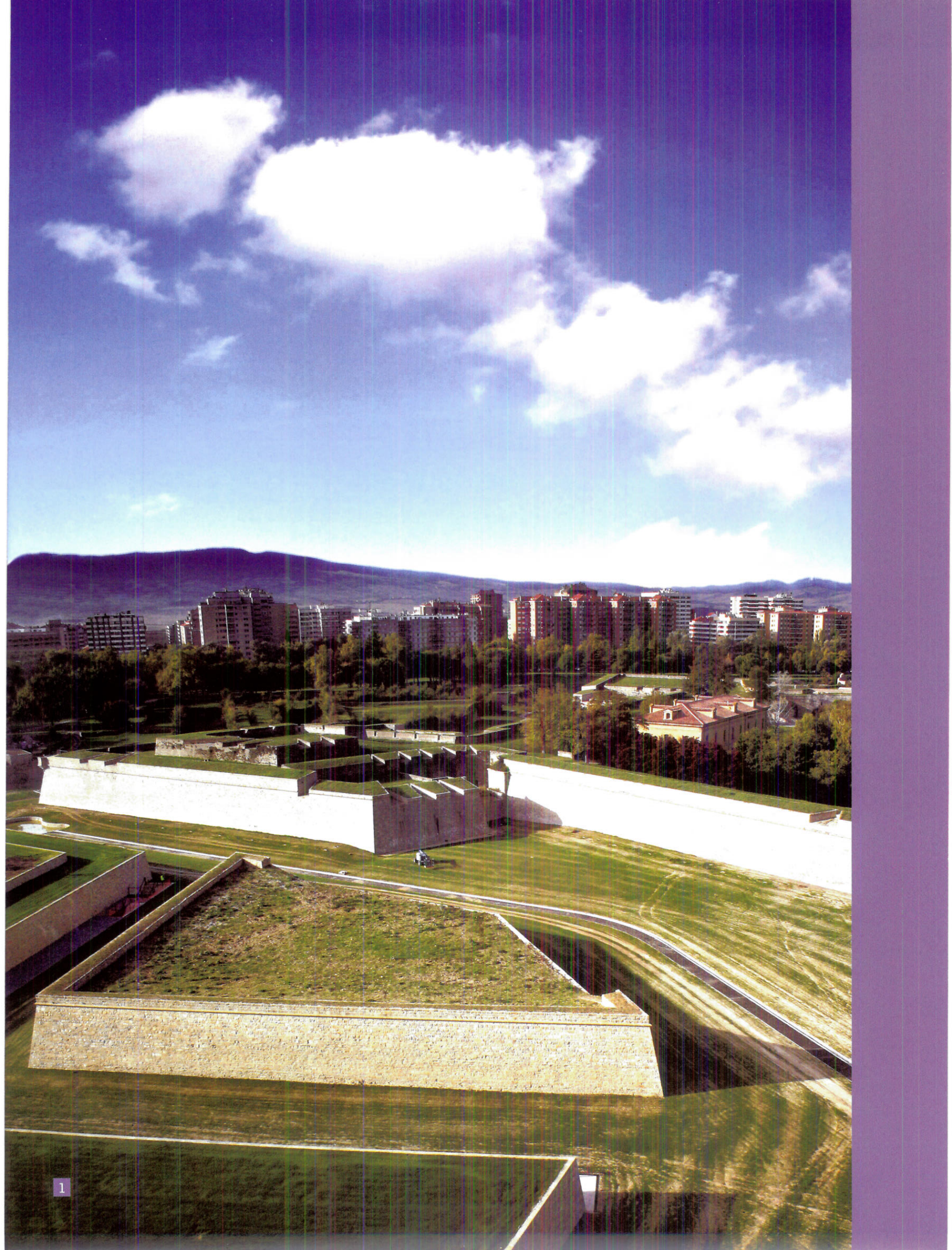
Mitjans de Comunicació de la Generalitat y al obispado de Urgell, que han cedido el uso del edificio a la Fundació de Sant Vicenç d'Estamariu, dirigida por Joan Planas y Albert Villaró.

7. Empresa catalana de conservación- restauración de pinturas murales formada por las restauradoras, Imma Brull, Níria de Toro, Coral Sala y Mariona Valeri.
8. Los estudios analíticos de la técnica y los pigmentos los han realizado la Facultat de Geologia de la Universidad de Barcelona, a través de Partimoni UB.
9. El estudio estilístico y simbólico de las pinturas ha sido realizado por Montserrat Pagès, historiadora del Arte y conservadora del románico del MNAC.

20- Única parte conservada del registro inferior con la imagen de Santa Ágata.

21- Parte inferior derecha de la cuenca absidal, con las representaciones del Tetramorfo, del león de San Marcos y parte del águila de San Juan.

22- La parte inferior conservada de la Maiestas Domini, en la cuenca absidal.





RESTAURACIÓN DEL REVELLÍN DE SANTA LUCÍA DE LA CIUDADELA DE PAMPLONA

Reconstrucción de uno de los revellines de la ciudadela de Pamplona y su integración en el proyecto de la nueva estación de autobuses

Texto: JOSÉ VICENTE VALDENEBRO Área de Proyectos Estratégicos del Ayuntamiento de Pamplona.

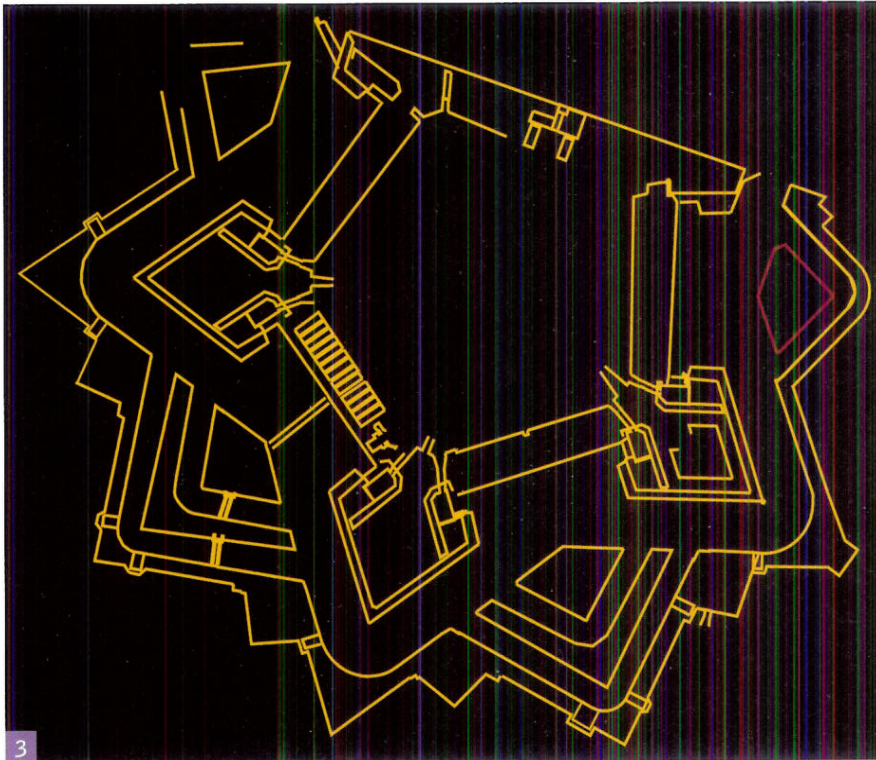
La ciudad de Pamplona ha contado con un recinto amurallado desde sus orígenes, que fue modificándose y creciendo a lo largo del Medioevo, época en la que la ciudad contaba con tres burgos diferenciados, con poblaciones de distintos orígenes y cada uno de ellos independiente y amurallado respecto de los otros. Tras la unificación de los burgos se adaptan estas defensas creando un único recinto amurallado que defiende la totalidad de la ciudad, unido a los palacios ya existentes y al castillo medieval. La ciudad pertenece durante este periodo al originariamente

Reino de Navarra y posteriormente reino de Navarra, que se hallaba estratégicamente situado entre los reinos de Castilla, Aragón y Francia.

Es en el siglo XVI cuando, ya perteneciendo Navarra a la corona española, Felipe II encarga al ingeniero italiano Jacobo Palear “el Fratín” el proyecto de construir una ciudadela conforme a las nuevas técnicas defensivas, anexa al recinto amurallado existente. La aparición de nuevas técnicas de artillería dejaba en desuso los anteriores castillos medievales, que carecían de solidez en sus torreones y no

estaban correctamente planteados para defender sus muros contra estas nuevas técnicas. Así se crea un nuevo tipo de fortificación, compuesta por baluartes apuntados y cortinas amuralladas entre ellos, que proporcionan una gran solidez ante los ataques de artillería y la posibilidad de defender las cortinas desde los laterales de los baluartes. En los siglos posteriores se añadirían revellines, pequeños baluartes intermedios, fosos y un camino cubierto que servía como primera defensa ante un eventual ataque. Todos estos elementos requieren un dimensionamiento preciso

1. Revellín de Santa Lucía después de la restauración.
2. Mapa de situación.
- 3.- Plano del Revellín de Santa Lucía y el Baluarte Real.
- 4-5-6. Proceso de rejuntado de las fábricas de sillería.
7. Vista aérea del Revellín de Santa Lucía y el Baluarte Real.
- 8.- Inicio de los trabajos.
9. Proceso de reconstrucción de escarpas.



La ciudadela de Pamplona fue tomada por las tropas francesas mediante un ingenioso engaño.

y planificado, cuya geometría permita en todo momento disponer de línea de tiro sin obstáculos y el control visual de todas las zonas defensivas. Estos datos han sido de sumo interés a la hora de plantear una reconstrucción coherente, tanto en dimensiones como en la disposición de los elementos reconstruidos.

La ciudadela de Pamplona en concreto se diseñó con forma pentagonal regular, con lienzos de sillería y sillarejo de piedra levantados sobre rellenos compactados de terreno local. Los revellines, ya un siglo posteriores se hicieron con sillarejo de piedra en sus flancos defensivos y mam-

postería en las golas (flancos no defensivos). La piedra empleada era la originaria de la cuenca de Pamplona y ésta se tomaba con morteros de cal y arena de río.

A pesar de todo ello, resulta anecdótico constatar que la ciudadela de Pamplona fue tomada por las tropas francesas en un ingenioso engaño tras una "batalla" amistosa de bolas de nieve entre los soldados de uno y otro bando.

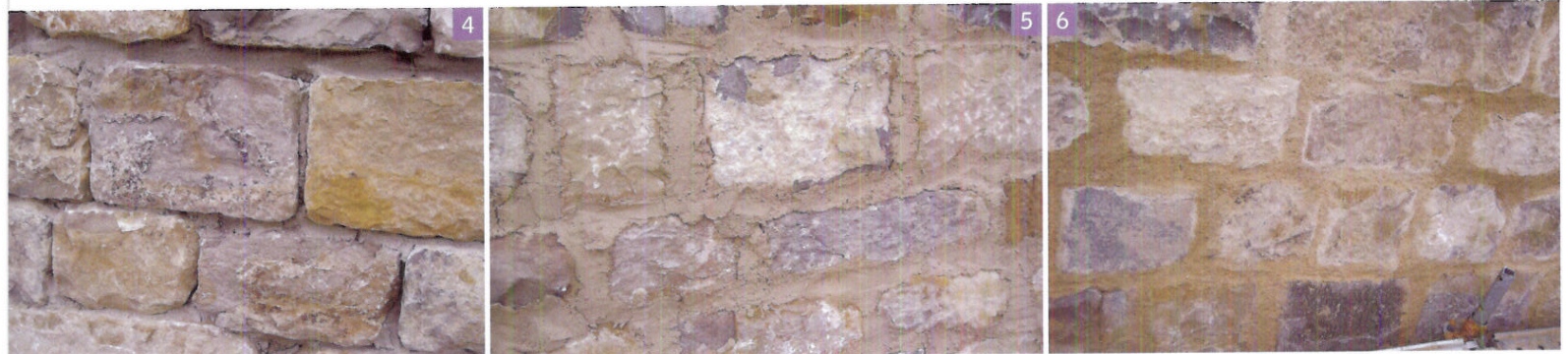
Ya en el siglo XIX, la ciudad sufre un fuerte crecimiento demográfico, que le obliga a construir fuera de su recinto amurallado medieval, creándose los ensanches. Es en éste momento cuando se derriban

los baluartes de San Antón y la Victoria, y los revellines de Santa Teresa y Santa Lucía. Estas construcciones quedan ocultas bajo rellenos o completamente demolidas hasta nivel de cimientos, quedando sin embargo abundante documentación gráfica que permitía en todo momento localizar su ubicación original.

La ciudadela de Pamplona fue declarada conjunto histórico-artístico y monumento nacional por el Decreto 332/1973 de 8 de Febrero y posteriormente se catalogó como Bien de Interés Cultural, hechos que la protegen de posteriores intervenciones destructivas así como restringen las posibilidades de edificación y obra en su entorno.

En 1990 comienzan las gestiones del Ayuntamiento de Pamplona para la construcción de una estación de autobuses en el solar del glacis situado junto al Revellín de Santa Lucía. Lejos de suponer este revellín un impedimento para su ejecución, se plantea la posibilidad de recuperar no solo uno de los revellines de la ciudadela, sino todo el entorno, reponiendo los fosos y el camino cubierto que lo rodean y conectando todo ello con el resto del conjunto de la ciudadela ya existente. Al quedar la estación soterrada, se permite recuperar de nuevo el glacis sobre ella y prolongar el existente, que funciona como zona ajardinada privilegiada en el centro urbano.

La excavación previa a las obras dejó a la vista los restos del revellín, que en dos de sus flancos apenas conservaba su cimentación y en los otros dos un 20% aproximado de la piedra de los lienzos. Contrariamente a lo que se podía esperar, el relleno compactado del interior se mantenía estable y consolidado, eso sí, únicamente hasta la cota de pavimento sobre la que se levantaron las posteriores construcciones sobre él. La situación de estos restos, junto

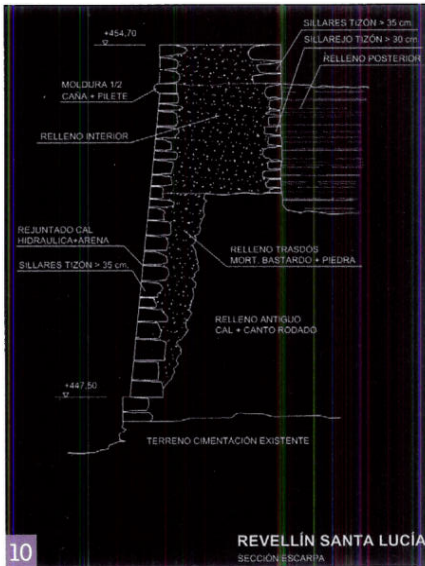




10. Sección de la escarpa.

11, 12 y 13. Reconstrucción de la Arista de las escarpas defensivas.

14, 15, 16, 17 y 18. Reconstrucción de la contraescarpa.



con la documentación gráfica original permitió que el equipo de arqueología asignado junto con la dirección de obra planteara una reconstrucción fidedigna y en todo momento veraz de todos los elementos ya desaparecidos. Asimismo, existía una gran cantidad de material original de estas defensas que luego se había reutilizado en las construcciones posteriores, ahora también demolidas, lo que permitía un análisis de los elementos originales, tanto en composición como dimensionado. De los restos en pie del revellín fue sencillo obtener la composición de la piedra la labra empleada en sus distintos elementos. Así nos encontramos con sillarejo de piedra calcarenítica con labra apiconada en los flancos defensivos,

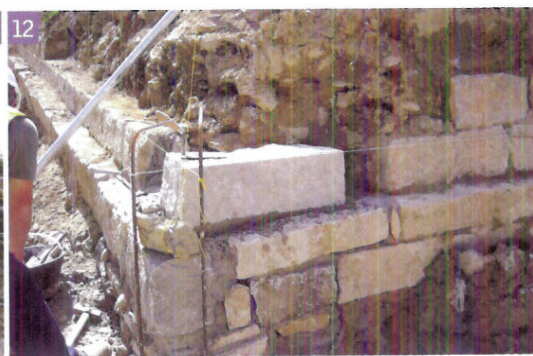
Se planteó una restauración rigurosa con materiales idénticos y técnicas originales

con remates en esquina con sillares con labra apiconada. Las golgas, sin embargo se levantan con sillarejo de menor dimensionado, levantado también por hiladas, pero con un menor trabajo de trabazón y labra. También se encontraron restos del cordón que servía de moldura de remate en dos de los flancos, que sin embargo se había ejecutado con piedra arenisca de una dureza muy inferior. Todas estas fábricas se habían recibido con morteros de cal y arena de río, y los rellenos del trasdós se realizaban con este mismo mortero junto con cascote y desperdicio de la elaboración de los sillares. Todos estos datos han sido de gran utilidad para plantear desde la empresa constructora una restauración rigurosa con el empleo de materiales idénticos, recuperándose los lienzos con piedra recuperada muy similar y elaborando las nuevas piezas con un criterio muy cercano a las originales, y con el empleo de cales naturales y arenas de río lavadas y seleccionadas hasta obtener unos morteros similares a los originales, no sólo en su aspecto sino también en su comportamiento químico y mecánico. Del empleo correcto de estos materiales dependerá en gran medida el resultado armónico de la restauración, así como un correcto comportamiento y

compatibilidad entre los restos existentes y los materiales aportados. La empresa Construcciones Aranguren S.A. ya contaba con una experiencia muy similar en este tipo de restauraciones, al haber restaurado asimismo el Baluarte de San Antón, ahora integrado en el Palacio de Congresos y Auditorio y el Baluarte Real de la misma ciudadela de Pamplona. Por ello se propuso una reconstrucción siguiendo la técnicas originales, con gran empleo de mano de obra en la elaboración de los sillares y su colocación y un levante y replanteo adecuados a los restos existentes, siguiendo sus deformaciones y alabeos, y evitando en todo momento que se percibiera en las fábricas cualquier rasgo de mecanizado o técnica no coetánea.

La contraescarpa y el camino cubierto se realizaron asimismo siguiendo los mismos criterios, aunque esta vez ya no se han realizado los levantes sobre los rellenos originales, sino sobre los muros perimetrales de la nueva estación de autobuses, que queda ahora integrada en el conjunto de la ciudadela sin invadir ninguno de sus elementos, y permitiendo con el conjunto de la intervención la recuperación de una parte importante de esta ciudadela, muy singular y muy bien conservada.

In the 16th century Felipe the second asks the Italian engineer J. Palear to build a fortress according to the new defensive techniques of the time and attached to the existing walled enclosure. Thus a new kind of fortress is born. It was made up of pointed bastions and walled curtains between them. This provides hardness against the artillery attacks. Some changes were made in later centuries. This fortress was declared a Historic-Artistic site and national monument. In 1990 Pamplona town Council starts working to get the construction of a bus station in the site next to the revellin of Santa Lucia. Far from considering the revellin a problem it was proposed the possibility to recover not only one of the revellins but also the whole environment. Construcciones Aranguren S.A. was already experienced on this kind of restorations, thus they established the possibility to rebuild according to the original techniques.





14



15

16

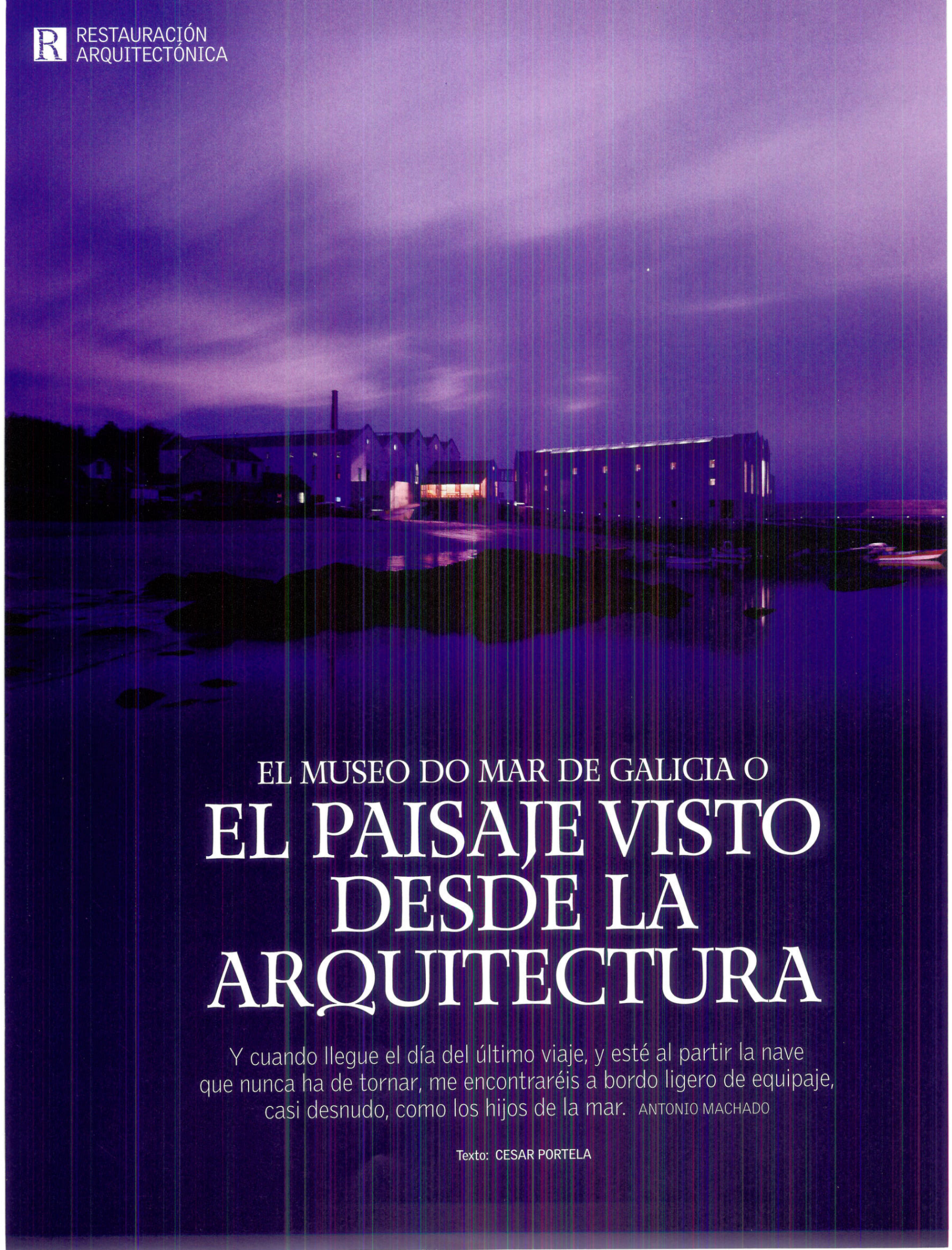


17



18





EL MUSEO DO MAR DE GALICIA O
**EL PAISAJE VISTO
DESDE LA
ARQUITECTURA**

Y cuando llegue el día del último viaje, y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, me encontraréis a bordo ligero de equipaje, casi desnudo, como los hijos de la mar. ANTONIO MACHADO



Se tiene dicho, y con razón, que la Arquitectura es espacio ordenado, y esto, y no otra cosa, pretende ser este proyecto. Una serie de espacios de diferente forma y tamaño, unos abiertos, otros cerrados, dispuestos según el peculiar orden que el caso requiere, y todos ellos formando parte de un conjunto de orden superior: El Museo del Mar de Galicia, que sirve de transición entre la tierra y el mar, y se configura como un cabo, mitad naturaleza, mitad artificio, en este paradigmático lugar

del borde litoral, donde existía una familia de naves de una antigua conservera y los restos soterrados de un poblado prerromano bien conservado, próximo a la ciudad de Vigo que incorpora la Ría como una parte más del proyecto, sin duda la más importante.

El Museo del Mar de Galicia se concibe así como un único e inequívoco ámbito espacial, con identidad propia, delimitado en parte por un muro perimetral y en parte por el propio mar, lleno a su vez de espacios

menores, dotados de fuerte arraigo y personalidad, en los que tienen cabida los más diversos usos que el programa museístico contempla sin hacernos olvidar el sagrado carácter público del borde litoral. Al tiempo que estos espacios se recorren iremos encontrando secuencias insólitas y sorprendentes, capaces de transportarnos a través de jardines, edificios, patios, plazas, paseos, pasarelas, muelles,....., desde la tierra firme hasta orillamar. Y todo ello sin manifestar

1 Vista nocturna del conjunto del museo.
Foto: Eduardo Martínez.

2 Vista del espigón, en la que se aprecian los interiores del museo y de la taberna marinera.
Foto: Sergio Portela.

3 Vista de la "Punta do Muíño" con las naves y chimeneas de la antigua conservera.

4 Visión aérea de la nueva actuación.

5 Vista nocturna del interior del museo con la ría al fondo.
Foto: ERCO.



la menor disfunción o desequilibrio sino, por el contrario, logrando un continuo armónico donde los espacios públicos y los privados se suceden los unos a los otros, se combinan y se funden como partes de un todo, en el que tiempo y espacio se ponen al servicio de la Cultura, sin perder nunca de vista la Naturaleza, el Mar.

La obra, en conjunto, es un escenario que se sabe incompleto sin la presencia de figurantes: los asiduos paseantes de orillamar o los visitantes

del museo, quienes, en sus desplazamientos a través de los diferentes ámbitos, delimitados por fachadas y cubiertas -o simplemente por muros- y en sus aproximaciones o en sus alejamientos a los huecos en ellos practicados, completarán el discurso expositivo del museo, con el disfrute del mar y el cielo que, tras ellos, se ofrecen en toda su inmensidad y belleza. Espectáculo éste, reservado habitualmente a los hombres del mar o a los dioses.

Los muros de fábrica de piedra, que en ocasiones se transforman en fachadas y viceversa, unas veces nos acercan y otras nos alejan del mar, pero siempre defienden de los vientos y de las lluvias que, con frecuencia, alcanzan el grado de temporales y arrecian desde la boca de la Ría. Y la aproximación o el alejamiento al paisaje se debe a los huecos practicados en esos muros que, según su posición y formato, enmarcan visiones diversas e insólitas, ofreciéndonos imágenes que transitan constantemente







6 Vista de la ría desde el cubo de cristal del restaurante. Foto: Sergio Portela.

7 Vestíbulo de entrada y rampa de acceso. Foto: Sergio Portela.

8 Visión nocturna de las dos familias de naves que conforman el museo.

9 Pasarela que conecta sobre el espacio público las dos familias de naves. Foto: César Portela.

10 Visión de la fachada del restaurante que da al patio de poniente. Foto: Sergio Portela.

11 Visión del interior del acuario. Foto: Sergio Portela.

12 Huecos practicados en el muro perimetral que se asemejan a "marinas". Foto: César Portela.

te del medio sólido al líquido y que constituyen, de por sí, un espectáculo y las convierten en el principal y, sin duda, en el más real y más rico material museístico que en el Museo se ofrece.

Los huecos practicados en esos muros son como ojos dotados de geometría, que captan escenas marinas allí donde éstas se producen, las enmarcan, se apropian de ellas, se las acercan y se las muestran a los visitantes como si de una colección de estampas se tratara. Pero esto no deja de ser un espejismo, porque el mar, que parece dejarse atrapar y ofrecerse en esta variada serie de marcos o escaparates que los huecos de los muros simulan, permanece en su sitio, dejándose surcar incesantemente por barcos, marinos y marineros, pero siempre indómito y libre.

Todo el complejo edificatorio, formado por dos familias de naves – una rehabilitada y otra de nueva planta- y una pasarela elevada que las relaciona, puede considerarse un observatorio desde el cual contemplar y disfrutar el mar, en

tanto que se recorren sus espacios interiores. Pero, a mayores, y como complemento de estos, se han proyectado otra serie de espacios exteriores de diferente tamaño, configuración y funcionalidad: plazas, patios, jardines, galerías, balcones, ..., situados en puntos estratégicos del conjunto. Su diferente localización, y la peculiar tipología, tamaño y proporción de cada uno de ellos, permite funciones y visiones singulares y diferentes, todas ellas complementarias del único paisaje exterior: El Mar. El Patio de la Palmera, el Mirador de Poniente, la Plaza del Puerto, la Plaza de Barlovento, la Galería de la Taberna del Puerto, el Patio de la Sirena, el Mirador del Restaurante, el Peirao, la Plaza de Sotavento, la Plaza del Faro y los Miradores de la Base o de la Linterna, también del faro, constituyen una constelación de

sitios, que hace posible que cada visitante, en cada momento, pueda encontrar "el suyo" propio, acompañado siempre por el color, el sonido, el olor, ..., el misterio del mar, teniendo siempre como referencia la línea del horizonte o, al caer el sol, las luces de los faros de Cabo Home, Cabo Silleiro, Islas Cíes, Monte da Guía, o las innumerables balizas estratégicamente emplazadas que jalonan los caminos del mar.

El espacio del Museo se ha concebido como un espacio real que permite realizar a su través un viaje ideal. Su recorrido debe constituir una aventura personal por el espacio y por el tiempo, que sirva para aproximarse y comprender un mundo: el marino.

Todo lo que en él ocurre, se constituye en protagonista del relato, no solo en escenario, que contempla ensimismada y con nostalgia la sirena varada de Sergio Portela, o de ese otro mundo submarino por el que supuestamente se pasean, y nos invitan a conocer, los buceadores de Paco Leiro, o ese lado trágico del mar que nos muestra el cuadro del hundimiento del Polycomander, ocurrido enfrente del Museo y que pinta Antón Patiño.

Se trata, en definitiva, de un museo poco convencional, diferente, que pretende zanjar el contencioso acerca de quien debe asumir el protagonismo en este tipo de proyectos, si los contenidos o el contenedor. La solución adoptada logra que el principal protagonista de este Museo del Mar situado en el borde de la Ría, sea el propio mar. Un mar

El espacio del Museo permite realizar un viaje ideal al mundo marino.





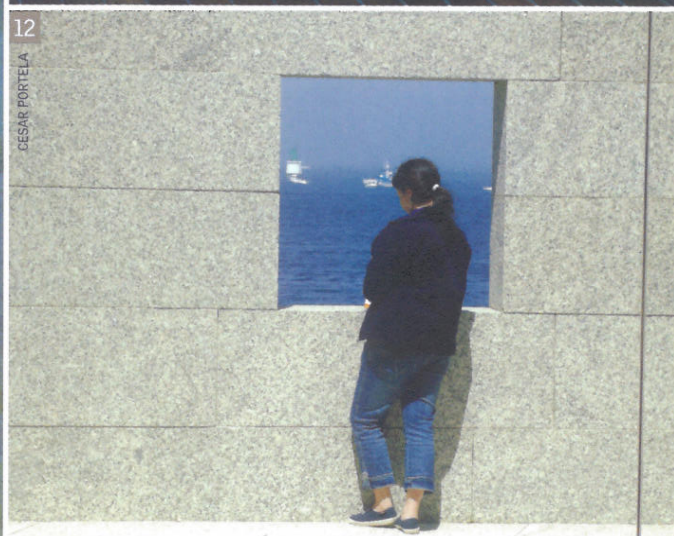
DESAR POYTELA



10 SERGIO POYTELA



11 SERGIO POYTELA



12 DESAR POYTELA



13 Visión, desde la pasarela interior del museo, del patio de poniente con la ría y las islas Cíes como telón de fondo. Foto: ERCO.

14 Visión del patio de poniente. Foto: Sergio Portela.

15 Visión del conjunto del espigón con la taberna en primer término, nave del museo, acuario y faro. Foto: Sergio Portela.

16 Interior de la taberna marinera. Foto: Sergio Portela.

ERCO
13

que se aproxima hasta mojar sus muros, y a través del cual podrían llegar flotando imaginarias botellas conteniendo mensajes de navegantes o de naufragos, que los visitantes del museo podrían recoger, abrir, leer y contestar también imaginariamente. Un mar dulce y tranquilo, unas veces, y bravo y tremendo, otras, que hace del drama ley de vida.

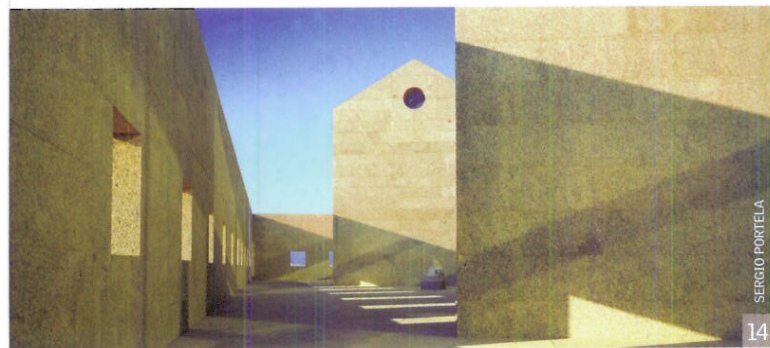
En ningún caso estamos ante un cementerio de la memoria, un templo de culto a la muerte, un lugar en el que acumular reliquias folklóricas del pasado

porque, aunque en él se exhiban múltiples objetos, tesoros de la historia o recuerdos nostálgicos, lo esencial que en él se siente será siempre la vida y la libertad, pues eso y no otra cosa es el mar.

Pero no nos engañemos, este museo no es solo un museo, es además un espacio público construido en plena naturaleza, que nos invita a acercarnos al mar, que nos permite asomarnos al mar, y nos enseña como disfrutarlo y amarlo. También nos recuerda que es posible integrar lo viejo y lo nuevo – una y otra familia de naves– construyendo las orillas de la ría sin

destruirlas, sino sublimándolas. Este museo es, además de un museo, un objeto arquitectónico de fuerte significado, que nos ayuda a aclarar, a limpiar la mirada, a vivir y a soñar.

Arquitectura pensada para un lugar, respetuosa con las preexistencias, estimulante, fuerte, sobria, escueta, austera, depurada, pretendidamente sutil y desprovista de gestos gratuitos, ligera de equipaje, casi desnuda, como nos recordaba Machado que se encontraban a bordo de la nave, los hijos de la mar, dispuestos a afrontar el último viaje. **R**




SERGIO PORTELA

14



SERGIO PORTELA

15

The photograph captures the interior of the Museo del Mar de Galicia. The space is characterized by dark, rich wood paneling on the walls and ceiling. In the foreground, there are several wooden benches or platforms, some of which are illuminated from below, creating a warm, golden glow. A large window on the left side of the frame offers a view of the sea, where a small boat is visible. The overall atmosphere is one of quiet contemplation and historical significance.

It is usually rightly said that Architecture is a well arranged space, and this is exactly what this project tries to be .A series of spaces with different shapes and sizes, some of them open, other closed, arranged according to the particular order required in each situation, and all of them being part of a whole in a higher stage: The Museo del Mar de Galicia (sea museum of Galicia) which has become a transition from the land to the sea and shapes like a cape , half nature, half workmanship, at this paradigmatic place at the edge of the coast, where there used to be a family of ships belonging to an old canning factory as well as the hidden remains of an old pre -roman village well preserved and close to the city ofVigo which adds the Ria (estuary) as a part of the project, undoubtedly the most important one .

Thus the Museo del mar de Galicia is conceived as a unique and unmistakable place with its own identity, delimited in part by a surrounding wall and partly by the sea itself, which is , at the same time full of small spaces provided with strong roots and personality, where the most diverse uses the museum program considers can be held without forgetting the sacred public nature of the coast edge.

Architecture conceived for a given place, respectful with previous settlements, stimulating, strong, plain, austere, refine, intentionally delicate and lacking free gestures, travelling light, almost naked, the same as Machado used to remind us about the sons of the sea who where on board prepared to face up the last journey.



EL EMPERADOR HERACLIO EN HÁBITO DE PENITENTE (JUAN NIÑO DE GUEVARA) UNA RESTAURACIÓN EN DIRECTO

Texto: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN, QUIBLA RESTAURA S.L., TEKNE S.L.
Fotos: JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ, ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN

La Fundación Málaga, en un adelanto de la forma en que la sociedad venidera puede llegar a entender la preservación del patrimonio, decidió que los trabajos de restauración de esta obra se realizaran íntegramente de cara al público. El gran tamaño de la obra y la necesidad de procesos como el reentelado hicieron de esta intervención todo un reto.



Dentro de las actividades de gestión cultural promovidas por Fundación Málaga, se planteó en su día la posibilidad de recuperar una de las obras del autor Juan Niño de Guevara pertenecientes a la iglesia de San Julián, cuya tutela corresponde a la Agrupación de Cofradías. La comprensión de la idea de mecenazgo por parte de la citada Fundación a la hora de atender las necesidades materiales de una obra de estas características es no sólo digna de encomio, sino un adelanto inteligente de la forma en que la sociedad venidera puede llegar a entender la preservación del patrimonio. Siendo, asimismo, una de las finalidades perseguidas la de la rentabilidad social de toda su actividad y la contribución a la difusión de las diferentes

manifestaciones culturales se planteó la posibilidad, finalmente llevada a cabo, que los trabajos de restauración se efectuaran íntegramente a la vista del público. De este modo, mostrando los procesos, dando a conocer los materiales y acercando el conjunto de la obra y sus características, el visitante se convierte en partícipe y cómplice del gesto restaurador mientras que, paralelamente, se produce el acercamiento a una profesión habitualmente circunscrita al espacio cerrado del taller y la mayor comprensión y aceptación del hecho histórico-artístico. Buena muestra de todo ello está en la magnífica acogida del tríptico informativo editado y las opiniones vertidas en un Libro de Firmas puesto a disposición del público.

Este reto supuso para el equipo restaurador una serie de dificultades añadidas a las ya previsibles en una intervención sobre un gran formato conservado en condiciones realmente nefastas—prueba de ello es el hecho de que, enviado para su restauración a Madrid varios años antes, fue devuelto por “imposible”—, tales como la búsqueda de un espacio amplio y luminoso suficiente para permitir la ejecución de todo el proceso y la presencia de los visitantes que asistían al mismo. Además, el compromiso de carácter didáctico adquirido obligaba a la constante interrupción de los trabajos para atender a las preguntas de unos o a las simples miradas curiosas de otros, a los que se les animaba a acercarse, a consultar la documentación fotográfica o los análisis



1. Estado inicial de la obra, sin bastidor.

2. Abundantes pérdidas de la capa pictórica y de preparación. Zona de unión de uno de los fragmentos separados.

3. Proceso de reentelado.

4. Visitantes interesándose por la obra durante el proceso de estudio.

5. Detalle de la obra una vez finalizada la intervención.

físico-químicos, a escuchar los aspectos técnicos y estilísticos del autor o las constantemente renovadas conclusiones de la investigación histórico-artística, llevada a cabo paralelamente al proceso restaurador. Esto supuso, además, un fuerte ejercicio de humildad (¡obviando las divinas y crípticas palabras tales como restitución análoga, diacronía armónica, mimetismo científico, condición documental, restauración objetivada, reintegración de la imagen...!) y de adaptación al visitante, ya se trate de escolares, grupos de minusválidos —a destacar las repetidas visitas de personas con síndrome de Down—, trabajadores, universitarios, profesionales de diferente cualificación... nacionales y extranjeros, exigiendo cada uno de ellos cierto tipo de información. Muchos volvían cada semana, en cualquier momento a lo largo de las doce horas diarias de trabajo.

El Emperador Heraclio en hábito de penitente (título tradicional, simple descriptor de la escena, después revisado en su iconografía proponiéndose el de La exaltación de

La obra se encontraba desde 1970 enrollada en una caja de pequeñas dimensiones con la cara policromada hacia dentro.

la Santa Cruz), óleo sobre lienzo realizado por Juan Niño de Guevara (1632-1698) en el último cuarto del siglo XVII para la iglesia del Hospital de San Julián de Málaga, completa el programa iconográfico de las obras conservadas en la actualidad en este espacio. En aquella se representa un episodio que tuvo lugar en la primavera del año 630, cuando el emperador Heraclio devolvió a Jerusalén la Santa Cruz, guardada allí desde que santa Elena, madre de Constantino, la descubriese el 14 de septiembre de 326. La Cruz había sido sustraída por el rey de Persia, Coroes II, en el año 614 y enviada a sus dominios junto con el obispo Zacarías, patriarca de la ciudad.

La importancia de su recuperación estriba, por un lado, en el hecho de ser una

pintura que durante mucho tiempo ha estado guardada en condiciones poco adecuadas para su correcta preservación y, por otro, en la posibilidad de profundizar en la técnica de ejecución y recursos estilísticos del autor toda vez que no ha sufrido de intervenciones ni modificaciones anteriores que tergiversen el estudio de sus características más singulares, corroboradas asimismo a través de las comparaciones críticas y materiales con las restantes obras de este artista realizadas para el mismo espacio y en la misma época.

Cabe afirmar que en las operaciones de restauración propiamente dichas el criterio estético que prevalecía hasta no hace mucho tiempo ha sido sustituido por el concepto de “restauración crítica” adquiriendo otra



dimensión el valor histórico y documental como dualidad en su condición de obra de arte y testimonio de la historia y portador de intrínsecos valores documentales. De ello se deduce que el programa de conservación, junto a los objetivos de tratamiento, es al mismo tiempo una oportunidad única e irrepetible para estudiar la estructura de la obra de arte y aquellos elementos que en gran parte explican su naturaleza, génesis, cronología, etc.

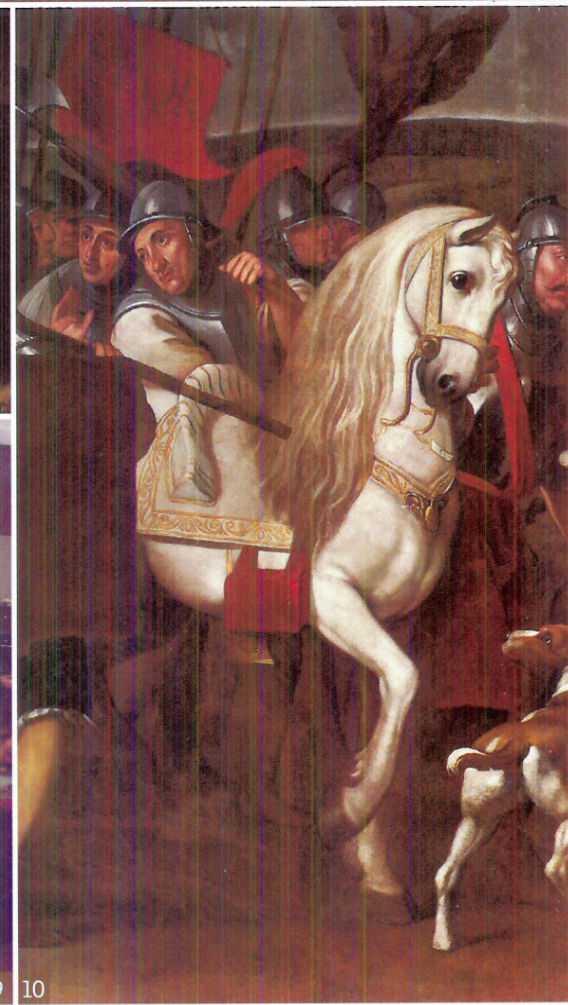
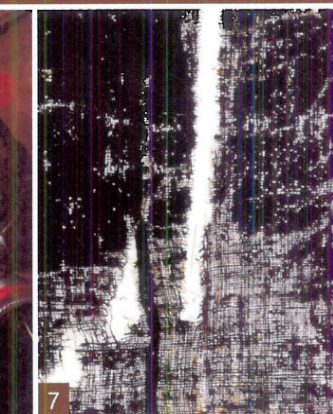
En este lienzo se pueden apreciar sobre Niño de Guevara las influencias de sus maestros Miguel Manrique y Alonso Cano, aunque el estilo del autor queda patente en su preferencia por la temática religiosa, las composiciones recargadas cuando la escena lo exige, el predominio de los tonos cálidos en las figuras (destacando su constante fidelidad al bermellón, ocres, grises y blancos) y tierras en los fondos y, en ocasiones, cierto descuido en la exactitud del dibujo paliado por el efecto cromático citado. Si bien el autor nunca firmó ni fechó sus obras, es fácilmente identificable por

el empleo de pinceladas muy definidas y matéricas, sólo en ocasiones matizadas con veladuras, aplicadas sobre una preparación de yeso y cola orgánica que entona en rojo oscuro o gris. Del mismo modo mantiene una constancia en la elección del lienzo de lino de trama muy abierta, de escasa calidad, aunque ello pueda venir obligado por una situación económica difícil.

Las diferentes técnicas fotográficas empleadas y la analítica obtenida han sido fundamentales no sólo para establecer una diagnosis más ajustada del estado de conservación (y, por tanto, una propuesta de intervención más adecuada) sino también para profundizar en esta faceta material del autor y de esta obra concreta. Es obvio que el conocimiento de la técnica artística aporta datos imprescindibles para definir el proceso creativo. Hay que destacar en cualquier caso que, según se deduce de la observación directa (composición, técnica de aplicación del color, recursos estilísticos) y de las circunstancias que rodearon la creación de esta obra y

las restantes del conjunto ornamental de San Julián (tiempo muy reducido), puede afirmarse también la presencia de una segunda mano para poder llevar a cabo con éxito la resolución de la misma. El empleo de pigmentos y aglutinantes similares en todas las zonas confirma, además, la concurrencia en el tiempo, descartando modificaciones o añadidos posteriores.

La conservación comienza por la valoración de todos los aspectos –formales, estilísticos, funcionales, iconográficos, estructurales, técnicos y materiales– intrínsecos a su carácter específico como bien cultural. Sólo desde su profundo conocimiento y, obviamente, desde la identificación de los daños y alteraciones que presenta, se puede abordar su conservación con unos más amplios objetivos encaminados a la salvaguarda, preservación y puesta en valor del bien patrimonial. Por ello, la colaboración entre restauradores, historiadores del arte y científicos tiene un fruto indudable en la calidad de los resultados.



6. Reintegración del color con técnica de puntillismo y abstracción cromática.

7. Detalle de la obra con luz trasversante

8. Limpieza de la suciedad superficial.

9. Estucado de lagunas pictóricas

10. Aspecto de la obra una vez finalizada la intervención.

Las dificultades de la intervención llevada a cabo estaban directamente relacionadas tanto por su nefasto estado de conservación y los materiales de calidad muy irregular empleados por el autor, como por las grandes dimensiones de la obra (615 x 251 cm., incompleta). Por otro lado, la circunstancia de que el equipo restaurador ya había intervenido en los restantes lienzos del mismo autor en la iglesia de San Julián supuso una ayuda inestimable para la elección de los métodos más adecuados en el proceso.

La obra, guardada en las dependencias de la ya citada Agrupación de Cofradías de Málaga, se encontraba al menos desde 1970 enrollada en una caja de pequeñas dimensiones con la cara policroma hacia adentro. Esta circunstancia era el origen de los principales daños que presentaba, con abundantes pérdidas en las líneas transversales que se habían producido sumándose, además, a las marcas de la línea longitudinal de una doblez anterior. La pintura presentaba, por tanto, falta de

El lienzo, que era de dimensiones mayores, está mutilado

adhesión entre los estratos y una pulverulencia generalizada, así como deformaciones permanentes por la inexistencia de un bastidor adecuado. Del mismo modo, dos fragmentos estaban totalmente separados del conjunto, con los bordes muy deshilachados y con unas pérdidas entre ellos y el resto de la obra entre 3 y 5 centímetros, siendo aquí las lagunas más abundantes que la pintura remanente. Cabe destacar, asimismo, los cortes efectuados en el lateral derecho (donde las figuras y motivos mutilados demuestran que la obra era de dimensiones aún mayores) y el espacio cuadrangular del lado izquierdo también desaparecido. Por otro lado, se ha confirmado la total ausencia de una capa de protección que la hubiera preservado de la incidencia de los agentes degradantes externos. En


cuanto al soporte, tela de lino de trama muy abierta e irregular, presentaba un alto índice de acidez, abundantes depósitos de suciedad y papeles adheridos, contaminación fúngica y una importante debilidad estructural.

Los análisis químicos de las micromuestras recogidas de diferentes puntos de la obra ofrecen conclusiones que han redundado en el mayor conocimiento del autor, su técnica y los materiales utilizados. Así, se confirma que sólo puntualmente hace uso de veladuras para matizar el color subyacente, prefiriendo la aplicación de una sola capa de color donde mezcla los pigmentos molidos manualmente hasta obtener el tono deseado. Junto con el blanco de plomo, negro de huesos, óxidos de hierro, tierras y sienas, destaca el uso de pigmentos orgá-



nicos (cochinilla e índigo), bermellón, amarillo de estaño y plomo, azul esmalte y verdigrís. Estos dos últimos merecen una consideración especial puesto que son responsables de una parte del aspecto actual de la obra: mientras el primero, utilizado al óleo, se altera agrisándose (como ocurre en el celaje) el segundo, procedente del cobre, tiene la peculiaridad que ennegrece al transformarse en oxiclورو, por lo que paisajes y vestimentas de algunos personajes apenas conservan el tono inicial.

En cuanto a la restauración, el análisis de la información recogida es la que posibilita la formulación de los criterios bajo los cuales se sustenta cada uno de los procesos de intervención. La justificación del tratamiento debe basarse, en gran parte, en la lógica científica, pero también hay que recurrir a la argumentación teórica. Habitualmente el restaurador se ampara en las Cartas Internacionales pero a veces son poco precisas o ambiguas. La Carta italiana del Restauero de 1972, ampliada

en 1987, inspirada en las ideas de Brandi, sentó unos claros principios: renuncia a toda intervención creativa o modificación de la integridad de la obra, reconocimiento y diferenciación de añadidos o reintegraciones, mínima intervención, compatibilidad de materiales, reversibilidad de nuevos materiales y documentación de las diferentes fases de intervención. Siguiendo estos principios, las actuaciones realizadas acometieron todas las fases habituales para un proceso completo: protección de la capa pictórica, limpieza del reverso del lienzo, desacidificación, eliminación de la contaminación fúngica, reentelado, colocación sobre un bastidor de nueva factura, incorporación de injertos, limpieza química de la película pictórica, estucado de lagunas, reintegración del color y protección final, terminando con el traslado desde el Museo Municipal hasta la iglesia de San Julián en un transporte especial haciendo el recorrido a pie dado que había que pasar por una mayoría de calles peatonales. 

Within the activities of cultural management promoted by Málaga Foundation raised in due time the possibility of recovering one of the works by Juan Niño de Guevara, belonging to the church of San Julián and whose guardianship is entitled to the Agrupación de Cofradías (brotherhood association).

The different photographic techniques and the analysis obtained have been highly relevant to study in depth this material aspect of the author and this specific work. The chemical analysis of the small samples taken from different points of the work show conclusions which have resulted in a better understanding of the author, his techniques and the materials employed.

So it is proved that he rarely blurs to blend the underlying colour, he would rather apply only one coat of colour mixing pigments grinded by hand until he obtains the wishing shade.





RECUPERACION Y RESTAURACION DE LAS PINTURAS MURALES DE LA SALA CAPITULAR DEL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Se han recuperado pinturas originales ocultas tras varias capas de pintura. La restauración de las pinturas nos ha permitido estudiar la técnica pictórica ejecutada e identificar las intervenciones posteriores.

Texto: Esperanza Rodríguez-Arana. Coordinadora de pintura de Patrimonio Nacional.
Fotos: Empresa de restauración AB57

Tras varios años de estar cerrada al público, la Sala Capitular abre sus puertas para mostrar, además de la restauración de las pinturas, murales y lienzos que cubren sus paredes, las mejores esculturas de este Monasterio. Su exposición se ha modificado y ahora se muestran sin vitrinas y con unas peanas especialmente diseñadas para esta sala.

La Sala Capitular es una de las estancias principales del Monasterio. Obras de gran valor solían decorar esta sala, que junto con el coro y el refectorio eran las zonas claves para la vida comunitaria, y en donde Fig 1 la novicia se despojaba de sus ropas para vestir el hábito bendecido y donde se le cortaba el pelo.

Se desconoce la fecha exacta de la construcción pero podría tratarse de una estancia construida a finales del s. XVI aprovechada de los grandes salones del antiguo palacio, como otras salas del Monasterio.

En un espacio rectangular, juegos de volúmenes y relieves alternan en el plano de las paredes realizados con la técnica del trampantojo, intentando prolongar la perspectiva de la sala. La introducción de este nuevo estilo en España, se debe al interés de Felipe V por decorar las nuevas estancias del Alcázar de Madrid.

De las paredes de la Sala Capitular cuelgan 14 lienzos de la serie de la Vida de San Francisco, con escenas que van desde el

nacimiento hasta la muerte del Santo. Son parte muy importante de la decoración de la estancia y se encuentran completamente integrados en la decoración mural, de hecho sus marcos están pintados en la pared, también en trampantojo. Fig 2, 2.1

En la parte central del altar, un moldura dorada pintada debía enmarcar un cuadro que hoy día ya no se conserva y que según el Inventario de 1900 era el Cristo de la Misericordia¹. En la pared sur, sobre la puerta de acceso, se sitúa una escena mural que representa a una religiosa crucificada y, en filacterias, con textos en latín, los preceptos de debía seguir una buena monja.

DESCRIPCION Y TECNICA DE EJECUCION

La Sala Capitular está enteramente decorada con pinturas murales al fresco que representan elementos arquitectónicos clásicos fingidos, y que ocupan una superficie total de 144,5 m². Fig 3

Una vez efectuados los análisis químicos de los materiales, parece evidente que se trata de una pintura con base al fresco o a la cal con retoques finales en seco, de temple al huevo, aplicados en luces y sombras. No ha sido posible diferenciar mediante el análisis la técnica de fresco y la de pintura a la cal, por lo que han sido los propios restauradores los que han constatado, después



del proceso de limpieza, que se trata de un verdadero fresco.

Sabemos que a medida que avanza el siglo XVII los pintores van a emplear cada vez con más frecuencia en sus frescos retoques en seco. Con ellos reproducen en el muro efectos y tonalidades determinadas que no se podían conseguir con el fresco, como la gama de colorido y también el tiempo de ejecución, haciendo el trabajo menos fatigoso.²

Para constatar que efectivamente se trata de un fresco, observando las paredes con luz rasante o tangencial se puede apreciar fácilmente el sistema de trabajo o “giornate” propias de esta técnica.

El soporte de las pinturas es un muro mixto muy tradicional en la arquitectura madrileña barroca, compuesta de cal, canto y verdugadas de ladrillo.

Los resultados aportados por el laboratorio químico, han puesto en evidencia un primer repinte con presencia de sulfato de bario, que podría indicar una cronología en torno al s.XVIII, un segundo repinte de azul cobalto, pigmento usado a comienzos del s.XIX, y un tercer repinte compuesto de blanco de zinc. Tanto su presencia como la fina molienda de los

granos, podría indicarnos una cronología de finales del s.XIX o posterior.

Por tanto podemos llegar a la conclusión de que al menos estas pinturas en el pasado han sufrido tres intervenciones: una primera en el s.XVIII, otra segunda en el s.XIX y una última en el s.XX.

Los análisis han identificado diferentes aglutinantes en los repintes que se corresponden con estas tres intervenciones: el primer repinte de sulfato de bario es un temple a la caseína, en el segundo repinte nos encontramos el azul de cobalto aglutinado con aceite y el tercero es una pintura acrílica.

Los recubrimientos analizados han determinado la presencia de aceite de linaza, resina conífera y aglutinantes proteicos (colas animales).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Además del envejecimiento natural de los materiales constitutivos de la obra y de la suciedad acumulada, la sala se encontraba con deterioros importantes que condicionaban su aspecto externo y, sin duda alguna, su existencia material. Se puede decir que el estado de conservación en el que se encontraba la estancia era bastante malo. Fig 4

Numerosas grietas estructurales se habían producido en los muros por los movimientos propios del edificio, formando oquedades a lo largo de sus bordes, desprendimientos y desplazamiento de placas. Había clavos y chapas, procedentes seguramente de antiguas instalaciones de luz. Fig 5

Las humedades, al parecer ya reparadas, habían provocado problemas de cohesión en los revocos originales y también habían afectado a la capa pictórica en forma de pérdidas, descamaciones, manchas y efloroscencias salinas.

Ejemplo de las consecuencias de antiguas intervenciones son las reparaciones de grietas con repellados de yeso o con morteros bastos de cal, que además se superponían al original, repintes de diferente naturaleza que intentaban disimular desperfectos, impregnaciones amarillentas de cola o barniz, etc.

El zócalo, que recorre la parte baja de todo el perímetro de la sala, se encontraba totalmente repintado, hasta una altura de 50 cm., con cuatro capas superpuestas de pintura. Hay que destacar la aplicación de un recubrimiento o barniz de aceite y resina muy oxidado, de apariencia muy ama-



rillante, que se había aplicado de manera general y hasta una altura de metro y medio, de forma más densa. No se descarta la posibilidad de que se hubiera aplicado como fijativo.

De importante consideración es la gran pérdida de pintura que se observa en las paredes norte y oeste, producida por un obús en la Guerra Civil.

La pared norte merece un interés especial ya que este muro ha sido el que más ha sufrido. Se encontraba totalmente repintada de un color gris claro, ocultando parte de la pintura original. Fig. 6, 7 y 8

RESTAURACIÓN

Los trabajos de restauración encargados a la empresa AB57 fueron supervisados por el Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional³. La Dirección Facultativa determinó que los tratamientos aplicados debían ser estables, reversibles y que no alterasen el estado original, es decir, la propia naturaleza de la obra, garantizando la evolución futura de los materiales elegidos.

La primera y fundamental aproximación a la obra la constituyó el examen organoléptico. Los datos obtenidos tanto de

la técnica de ejecución como del estado de conservación de la obra fueron sumamente esclarecedores y determinaron la dirección a seguir.

Se tomaron muestras para ser analizadas químicamente en el laboratorio de Enrique Parra⁴ con el objetivo de identificar, por un lado, la técnica de ejecución de la pintura original y, por otro lado, clarificar

Se trata de pinturas al fresco con retoques finales en seco, de la escuela madrileña del siglo XVII

la naturaleza de los repintes, barnices y fijativos utilizados en intervenciones de restauración anteriores con el fin de aplicar el tratamiento más idóneo para su eliminación.

Aunque aparentemente en el momento de la restauración no había humedades activas, las pinturas han estado en continua

observación o control durante el tiempo que ha durado la restauración⁵, realizando para ello mediciones termohigrométricas ambientales de la sala y más concretamente de humedad en los muros.

El examen de la superficie de las pinturas con luz tangencial o rasante resultó muy importante a la hora de detectar deterioros que con luz normal no se aprecian bien o pasan desapercibidos.

Antes de iniciar la limpieza general se efectuaron numerosas pruebas y catas de limpieza, comprobando la dificultad que conllevaba la eliminación de barnices, repintes y otras materias Fig. 9, 10, 11 y 12

Antes de la restauración, el paramento norte a excepción de la pintura del altar, se encontraba sin decorar, simplemente pintado de color gris. Después de un trabajo muy meticuloso se consiguió recuperar un importante fragmento de 4 m², situado en el lateral inferior derecho del altar, que reproduce en trampantojo una puerta idéntica y simétrica a la auténtica, situada en el lateral izquierdo. La sensación de perspectiva y profundidad de esta puerta pintada es muy efectiva y ayuda a equilibrar las masas y la disposición de los vanos en la composición de la sala.



Se procedió a la primera limpieza superficial, que consistió en la eliminación de polvo y otras materias con brochas suaves y esponjas de latex, siempre que el estado de conservación de la pintura lo permitía.

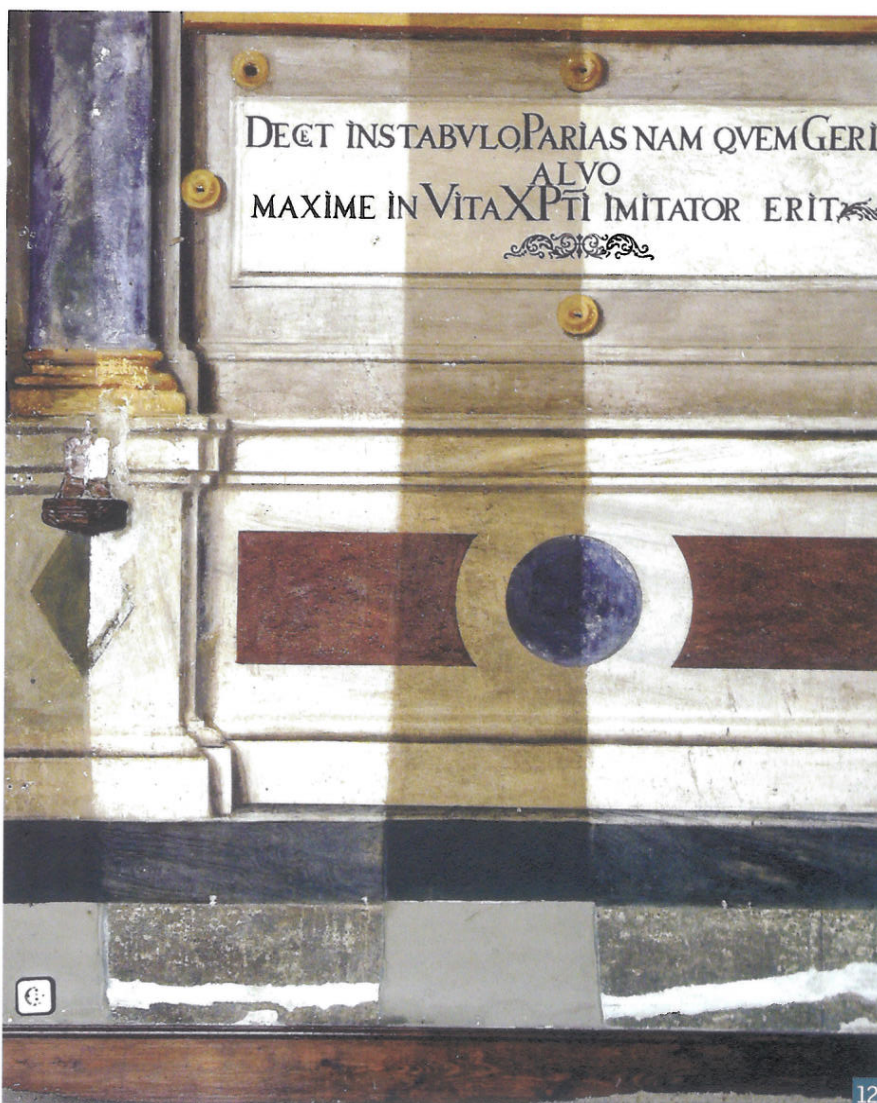
A continuación se protegió la superficie pictórica mediante una gasa en aquellas zonas delicadas con peligro de desprendimientos, facilitando también, el relleno de oquedades. Para ello se utilizaron gasas de algodón adheridas con un adhesivo celulósico, que en este caso fue pegamento Medio banda azul disuelto en acetona, que posteriormente fueron eliminadas con el mismo disolvente. Se vaciaron los rellenos de yeso de las grietas que habían sido aplicados en intervenciones anteriores hasta una profundidad de 5 cm. aproximadamente. Después se rellenaron con una primera capa de mortero de cal y arena (1:3) y una segunda capa de mortero en una proporción (1:2) de granulometría mas fina.

Las oquedades, es decir, los ahuecamientos detectados en el revoco base se rellenaron mediante inyección de cales hidráulicas exentas de sales: PLM-1 y PLM-A⁶.

Las descamaciones de pintura y placas desprendidas de las diferentes capas del soporte se fijaron y consolidaron con PrimalAC33⁷ disuelto en agua en una proporción de 7:1

A pesar de la solidez de la técnica original, el proceso de limpieza fue bastante complejo debido a la variedad de materias que había que eliminar. Este proceso comprendió la eliminación de repintes, barnices, manchas de humedad, sales, entre otras materias ajenas a la obra. Fig. 13

Toda la superficie pictórica realizada al fresco exceptuando la pintura del altar, la escena de la religiosa crucificada y el intradós de las ventanas, que han tenido otro tratamiento, se ha limpiado con el GEL AB-57⁸. Este gel es una conocida mezcla tixotrópica que actúa sobre la carbonatación superficial, removiendo la suciedad y otras sustancias que se han ido fijando sobre la pintura por la acción de la condensación de la humedad ambiental a lo largo del tiempo. La aplicación de este gel se ha hecho de forma controlada, retirándola a los 3-4 minutos y com-



Han sufrido tres intervenciones importantes, en los siglos XVIII, XIX y XX

probando bien que se eliminaban los residuos con agua destilada, secando la superficie con papel celulosa-

Los repintes y barnices óleo- resinosos se consiguieron disolver con el gel nº 4 de Richard Wolbers⁹. Con esta mezcla también tixotrópica se limpiaron las pinturas del altar, la escena de la religiosa crucificada y buena parte de los repintes, así como los barnices y la pintura sintética aplicados en el zócalo, también a modo de repinte.

Las manchas de cera de las velas se han levantado aplicando calor a través de papel absorbente. Los repintes realizados en seco al temple se eliminaron bien de forma mecánica, con brochas y cepillos, o bien con agua caliente.

Los restos de yeso, localizados en los contornos de las grietas y faltas repelladas, se eliminaron con mucha dificultad y fue necesario utilizar barras de fibra de vidrio, pinceles recortados y cepillos.

El intradós de las tres ventanas realizadas al temple, además de la fragilidad del temple estaban repintados, por lo que hubo que limpiarlos con humedad muy controlada.

Las sales solubles y algunas manchas amarillentas, consecuencias de la humedad, se eliminaron con agua destilada mediante la aplicación de compresas de celulosa.

No fue posible eliminar el repinte marrón aplicado por todo el perímetro de la sala, pues según nos confirmaron los análisis del laboratorio, estaba realizado con caseína

5, 6 y 7. Estado de las pinturas del lateral derecho de la pared norte antes de la restauración. - Catas y descubrimiento de restos de pintura mural

8. Estado de las pinturas después de la restauración

9, 10 y 11. Estado de las pinturas de la pared este antes de la restauración. - Proceso de limpieza - Proceso de reconstrucción y reintegración

12. Testigo de limpieza



La luminosidad que irradian las pinturas y los juegos de claro-oscuro consiguen con gran acierto la ficción.

Como capítulo aparte hay que mencionar el trabajo minucioso realizado en toda la pared norte con el fin de recuperar la pintura original que estaba oculta tras varias capas de temple y pintura sintética. Esta pared se encontraba totalmente repintada de gris claro y debajo aparecieron los frescos originales. Su estado de conservación era bueno en general, si bien existía un nivel de pérdidas del 30% aproximadamente, sobre todo en la parte alta y alrededor de la puerta de acceso. Después de la recuperación de los restos de pintura, se consolidaron y se limpiaron. Fig. 14, 14.1

La reintegración matérica de faltas en los revocos se hizo con materiales análogos al original. Primero se impregnó la su-

perficie con Primal AC33 diluido en agua al 1:8 con el fin de proporcionar mayor adherencia a la pared. A continuación se procedió a la reposición de los morteros de cal y arena. Para las faltas más pequeñas se utilizó cal grasa apagada y polvo de mármol en una proporción de 1:2, para las faltas de tamaño mediano y grande, con cal grasa apagada y arena de sílice, lavada, tamizada y de una granulometría de 0,1 mm. en una proporción de 1:2.

Para la reintegración cromática de las lagunas se utilizaron pigmentos y materiales estables, afines a la obra y reversibles:

Las lagunas de capa pictórica se reintegraron con aguadas de acuarela (Winsor & Newton). Las lagunas de revoco y capa pictórica, una vez rellenas

de mortero de cal y arena, se nivelaron y para completar la decoración perdida primero se aplicó una veladura de color con acuarela y a continuación se reintegraron, utilizando la técnica del "reglatino" con lápices acuarelables de alta calidad.

En el intradós de las ventanas, una vez eliminados los repintes, la superficie pictórica parecía desgastada. Estas zonas de mortero original con faltas de pintura se reintegraron con veladuras de acuarela en un tono más bajo que el color original. Fig. 15, 15.1

Las pinturas del altar y la religiosa crucificada se han reintegrado con colores al barniz (Maimeri). Las faltas pequeñas se reintegraron con técnica invisible y las grandes con "rigatino"

Las faltas de dorado de las pinturas murales del altar se reintegraron aplicando una base de color rojo inglés simulando el bol de base original, y a continuación se doraron con polvo de

13 y 14. Estado de las pinturas del lateral izquierdo de la pared norte antes y después de la restauración.

15. Detalle del mal estado de la pared.

NOTAS

1. El inventario de 1900 que se custodia en el Archivo del Área de Conservación menciona la descripción de la Sala Capitular: El altar estaba decorado con un gran cuadro del Cristo de la Misericordia en el centro. En las pilastras laterales se encontraban ocho tablas "de muy poco mérito" con escenas de la Pasión. En el centro del altar estaba una escultura de Santa Clara. Del resto de la sala se mencionan los 14 lienzos de la Vida de San Francisco de los que se dice que eran de "escaso mérito". Cita un marco con reliquias de Sor M^ª Jesús de Agreda entre las que se encuentra la firma de la Santa Rocio Bruquetas Galán, en su libro "Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro" Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid 2002. pag. 401 profundiza sobre los retoques en seco y dice "...los colores que se retocaban habitualmente a seco eran los verdes y los azules (malaquita, esmalte, ultramar). En las tonalidades claras trabajaban al fresco mezclando los pigmentos con la cal, pero si se quería un tono de más fuerza, era mejor retocarlo al día siguiente

con huevo o leche de cabra. El propio Pacheco reconoce que retocar al temple era una práctica común en muchos importantes muralistas cuando se quería ampliar o dar mayor relieve al cromatismo"

3. El equipo de restauradores: Elena Arias Riera, Claudio Carbonell Soriano y Belón Topete Reguera han estado coordinados por Laura Valero Nuño. Esperanza Rodríguez-Arana, coordinadora de pintura de Patrimonio Nacional ha supervisado esta intervención

4. Los análisis químicos han sido realizados por el laboratorio de Enrique Parra Crego, LARCO S.A. Universidad Alfonso X el Sabio. Para este estudio se han empleado las técnicas habituales de análisis de pintura artística: Microscopía óptica por reflexión y por transmisión con luz polarizada. Esta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Espectroscopía IR por transformada de Fourier.

Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos x se emplea para el análisis elemental de granos de pigmento, con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos. Cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masa, para la determinación de sustancias lipófilas como aceites secantes, resinas y ceras y de sustancias hidrófilas, como la goma laca y productos afines.

5. Los datos de las mediciones termohigrométricas ambientales de la sala y de la humedad de los muros se registraron para elaborar los gráficos correspondientes. Para estas mediciones puntuales in situ se utilizó un termohigrómetro portátil con microprocesador modelo HD8901. También se inspeccionó la presencia de humedad relativa en los muros con la ayuda de un aparato digital específico Protimeter Mini C.

6. El PLM-A es un mortero de inyección a base de sales naturales exentas de sales eflorescentes, combinada con una selección de materiales inertes y aditivos que modifican las propiedades reológicas. Se usa para consolidar frescos y

otras pinturas murales separadas del soporte mural, a los cuales se desea conferir nuevas características de agarre. El PLM-I es un mortero de inyección que se utiliza para la consolidación de intónacos separados del soporte

7. El Primal AC33 es una resina acrílica pura al 100% en dispersión acuosa, muy resistente al hinchamiento, la abrasión y suciedad. Particularmente indicado como un eficaz adhesivo para los morteros

8. El gel AB57 está compuesto por un grupo de sales: bicarbonato de amonio, bicarbonato de sodio y sal bisódica del EDTA que se aplica en disoluciones acuosas, mezcladas con un material inerte bajo la forma de pastas o papetas y eventualmente con jabones neutros. Se desarrolló en el ICR de Roma y está comprobado que es un excelente agente de limpieza de suciedad variada y particularmente de costras negras. Actúa muy eficazmente sobre pinturas carbonatadas

9. El gel nº 4 de Richard Wolbers está compuesto por 200 ml. de acetona, 200 ml. de agua destilada, 50 cl. de alcohol

benílico, 20 cl. de trietanolamina y 6 gr. de Carbopol 934 o 94L

Es un producto de limpieza que utiliza la polaridad del agua en conjunción con las otras propiedades de disolventes menos polares o no polares y una serie de detergentes. El uso de detergentes iónicos orgánicos y no iónicos sobre superficies pictóricas según Richard Wolbers son seguros y están siendo muy usados en Estados Unidos. Conservation News nº 38, Marzo 1989

10. El Iriodin es la marca registrada de una clase muy especial de pigmentos de la compañía Merck. Basados en el mineral natural mica, se envuelven en una capa muy fina de óxido metálico, por ejemplo, óxido de titanio y/o óxido de hierro. Gracias a la armonización de la transparencia, índice de refracción, revestimiento y reflexión múltiple, se pueden obtener efectos cromáticos como el dorado o el brillo metálico. Son adecuados para su aplicación en medios que contienen disolventes y también en medios acuosos. No son combustibles, no conducen la electricidad, son estables y no suscitan problemas de eliminación, o sea que son reversibles.



mica pigmentada (Iriodin 351-303¹⁰) mezclado con Paraloid B72 previamente disuelto en disolvente orgánico.

Los roces, desconchones, barridos, etc. no se cubrieron ya que el propio sustrato ofrecía una base correcta y una textura conveniente para que el resultado final, tras la reintegración, compartiese la vibración de la superficie común el resto de la obra, dejando ver parte del trazado original.

El objetivo final de la restauración ha sido frenar el deterioro existente, devolver la estabilidad a los materiales que

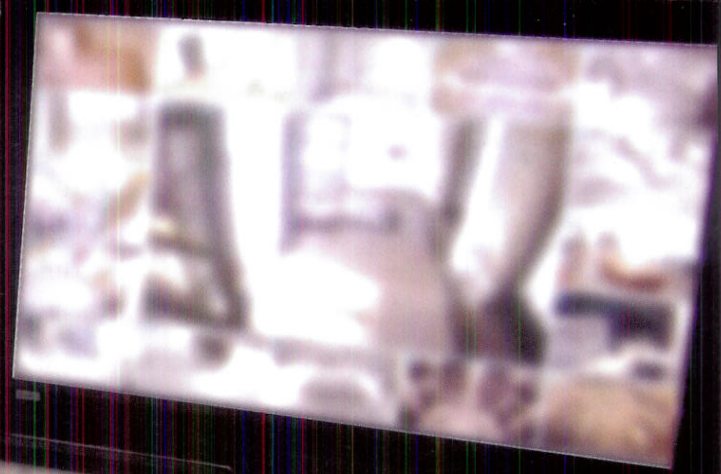
constituyen la obra y restituir en la medida de lo posible su legibilidad como documento histórico y estético.

Después de la restauración queda remarcado el valor y la calidad de las pinturas murales de la Sala Capitular tanto técnica como estéticamente. La luminosidad que irradian las pinturas y los juegos de claro-oscuro consiguen perfectamente la ficción de relieve, la solidez con que aparece la pintura original debajo de tantos repintes, recubrimientos y suciedad, nos hace valorar la ardua tarea que ha significado su recuperación. **R**

Great number of the interventions carried out in last years by the National Patrimony have become really attractive and interesting not only from an aesthetic point of view but also from a historical one.

The recovery of the wall paintings in the chapter house at the convent of Descalzas Reales is a clear example. It is the result of a work which had as main object the identification of the different pictorial coats. A very exhaustive study was executed to try to distinguish what was original and what was not. During the works of retrieval of the paint, which was

sometimes hidden and some times masked because of so many repainting, it was discovered, at the frontal part of the room behind a coat, a trompe loeil from the same historical time of the rest of the wall paintings in the room. It has not been the first and will not be either the last opportunity we will have to recover original paintings hidden behind a coat or some plaster. This intervention has also allowed us to study the pictorial techniques carried out on the walls of the Chapter house by the Seventeenth century school of Madrid, as well as the different actions taken later



LA SEGURIDAD EN EL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID: NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA LA SALVAGUARDA DE NUESTRO PATRIMONIO

1

Texto: JAIME GÓMEZ, Director de Seguridad del Museo de América, de Madrid.
Entrevista: MACARENA SANZ LUCAS, Licenciada en Bellas Artes, especialidad Restauración y Magister en Restauración de Patrimonio Etnográfico.

El patrimonio es muy valioso desde muchos puntos de vista, artístico e histórico, y su exposición y conservación entraña riesgos que es imprescindible prever, ya que existen bienes que son irremplazables, como lo es la vida de los profesionales que dedican todo su esfuerzo a su conservación y custodia.

De cara a conseguir soluciones concretas de protección y prevención, hoy en día necesitamos el apoyo de la tecnología, con la implantación de las medidas de protección idóneas.

Para conocer más a fondo este sector que envuelve a nuestro Patrimonio, nos hemos acercado al Museo de América, de Madrid,

donde entrevistamos a su Director de Seguridad, D. Jaime Gómez.

¿Cree que en los últimos años han variado los riesgos y amenazas con los que se encuentra un director/jefe de Seguridad en instalaciones del tipo de las del Museo de América?

Sí. Antes el ataque más repetido y temido y, por lo tanto, contra el que se protegían más los museos, era la intrusión nocturna. Los últimos robos a museos en Europa han sido de día, en horario de público y a mano armada. La prevención contra este modus operandi exige que el museo cuente con un centro de control de seguridad inexpugnable, independiente y atendido 24 horas por un vigilante de Seguridad Privada, así como con un sistema de cierre centralizado de todos los accesos





1
EL
CONOCIMIENTO

LOS INSTRUMENTOS
DEL CONOCIMIENTO DE AMÉRICA

Los primeros itinerarios sobre el mundo americano fueron diseñados a partir de la publicación, en 1493, de los descubrimientos realizados por Cristóbal Colón al regresar de su primer viaje. Con el paso de los siglos se fue haciendo un patrimonio escrito, diseñado o promovido por los navegantes, exploradores y geógrafos del momento, que recibía los nombres de Atlas, Planteo, Globeo y América.

Esta zona fue realizada por cartógrafos, navegantes, exploradores y científicos, y en ella se reflejan los diferentes grados de conocimiento alcanzados a lo largo de varios siglos.

Los dibujos muestran en estos mapas, no siempre publicados, cómo se fue conociendo el mundo a través de los descubrimientos de los navegantes.

A día hoy que tanto la información que nos facilita los mapas digitales que en Internet podemos encontrar, como los mapas físicos, y los modernos instrumentos cartográficos que hacen del mundo la realidad geográfica.

4



5 6



7



8



Los últimos robos a museos en Europa han sido de día, en horario de público y a mano armada.

del museo y unas comunicaciones seguras y rápidas con el exterior.

¿Cuál es la estructura e infraestructura actual del departamento de Seguridad del Museo de América?

En seguridad contra actos antisociales, los medios humanos son un Director de Seguridad, Vigilantes de Seguridad Privada y personal contratado en las salas de exposición. Entre los medios técnicos contamos con circuito cerrado de televisión con grabación digital permanente de

todas las cámaras y sistemas electrónicos de control de accesos y detección.

Contamos con una central de incendios que dialoga con detectores de incendios 'inteligentes' y nos indica el punto exacto del museo en donde se ha producido la detección. Personalmente soy partidario de ir más allá e instalaría en todos los Museos Estatales detección ultrarrápida por aspiración.

Es de la máxima importancia un diseño correcto de las instalaciones de protección contra incendio, y esto sólo

puede hacerse bien si se realiza en la fase de Proyecto de un edificio nuevo o de un edificio que va a ser rehabilitado o modificado. En el caso de los Museos Estatales esto es mucho más importante en tanto en cuanto no existe la posibilidad de seguro y los bienes custodiados son únicos y, por lo tanto, su pérdida irreparable. Sólo una adecuada prevención es la solución en este caso y es preciso recordar que el riesgo de incendio es el más grave de todos los posibles.

En cuanto a la seguridad contra emergencias, el museo dispone de un Plan de Autoprotección debidamente actualizado e implantado, un sistema de megafonía total con mensaje pregrabado de evacuación en español e inglés, dos trajes completos de bombero y dos equipos autónomos de respi-

1. Centro de control de seguridad. Sistemas centralizados

2. y 3. Museo de América, acceso principal

4. Sala de exposiciones con sistemas integrados

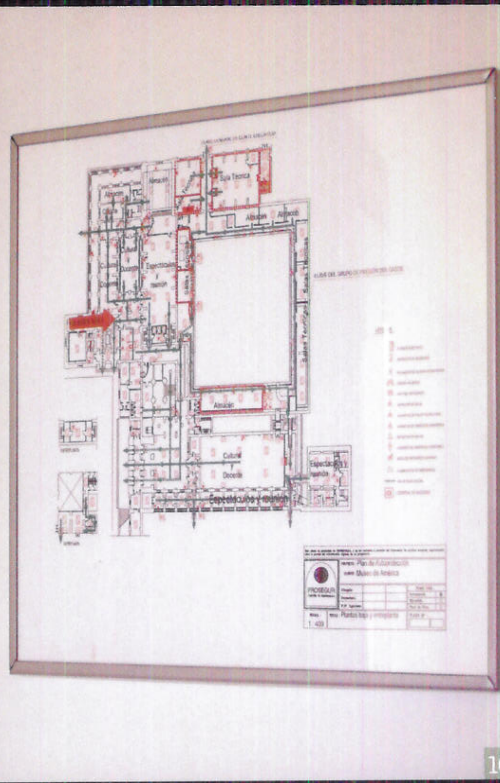
5. Medidas de protección contra incendios integradas.

6. Salidas de emergencia con sistemas de control de acceso.

Continúa en la siguiente página.



9



10 11



7. Medidas de protección contra incendios y vigilancia.

8. Interior del museo.

9. Salidas de emergencia con sistemas de control de acceso.

10. Plan de autoprotección.

11. Sistemas de detección de presencia y megafonía, luz de emergencia.

12. Centro de control de seguridad.

ración. Actualmente se está elaborando el Plan de Salvamento de Obras ante emergencia, siguiendo los criterios elaborados por la Subdirección General de los Museos Estatales.

¿Cuáles considera que han sido los últimos avances tecnológicos que han tenido una mayor e importante aplicación en el ámbito de los museos, centros de arte, etc.?

En primer lugar, la gestión y grabación de todas las cámaras del museo las 24 horas todos los días del año. Los videosensores y los sistemas que alertan del movimiento de la obra y del exceso de proximidad a la misma. La espectacu-

En los museos estatales los bienes custodiados son únicos y su pérdida irreparable.

lar mejora de las centrales de protección contra incendios, así como la detección ultrarrápida por aspiración. La megafonía universal. El software para la gestión de la seguridad. La apertura y cierre centralizados de las puertas de acceso. Y, en relación con la seguridad de la conservación de las obras, el control mediante software de la temperatura y de la humedad de cada uno

de los recintos del museo. Hay que citar la fiabilidad de los controles de acceso de última generación, fundamentales para el control del acceso restringido a las zonas más seguras y menos públicas del museo.

El Museo de América, además de colecciones permanentes, acoge exposiciones temporales, actividades culturales, etc. ¿qué peculiaridades y problemáticas se dan en

12



MANUEL
MONZÓN VIGILA
SEPARAR
EL PLÁSTICO
DEL PAPEL
Y EL PARADOR
NACIONAL
DE EL SALER



Autorizada por la D.G.P. con el nº 112



LOS MEJORES PROFESIONALES SE HACEN CON LAS MEJORES PERSONAS

PROSEGUR



13

13. Sala de exposiciones con sistemas integrados.

aquellas actividades puntuales que tienen lugar en el Museo, en cuanto a seguridad se refiere?

Principalmente, los horarios "anormales" como las actividades nocturnas y las de última hora de la tarde con la consiguiente necesidad de refuerzo del personal de seguridad privada. Cuando el museo acoge una exposición temporal hay que tener muy en cuenta que su diseño no afecte a los medios técnicos de seguridad desplegados con anterioridad (por ejemplo, si el diseño de la exposición anula o limita alguna salida de emergencia) y calcular el aforo máximo que permite la ley.

¿Cree que existe en la sociedad actual concienciación de la necesidad de proteger y conservar el patrimonio cultural?

Más que nunca hasta ahora.

En cuanto a los responsables de museos, dependiendo de la disponibilidad de medios económicos del titular y de su concienciación respecto a la seguridad, encontramos unas variaciones tremendas al respecto. En un país con tantísimo patrimonio cultural queda todavía mucho por hacer y por invertir.

El riesgo de incendio es el más grave, por eso instalaría en todos los museos detección ultrarrápida por aspiración

A grandes rasgos, ¿cuáles son las principales carencias en el ámbito de la seguridad en las instalaciones museísticas?

Las instalaciones de protección contra incendios suelen estar mal diseñadas, mal instaladas y mal mantenidas. Muchos museos ignoran la protección del subsuelo.

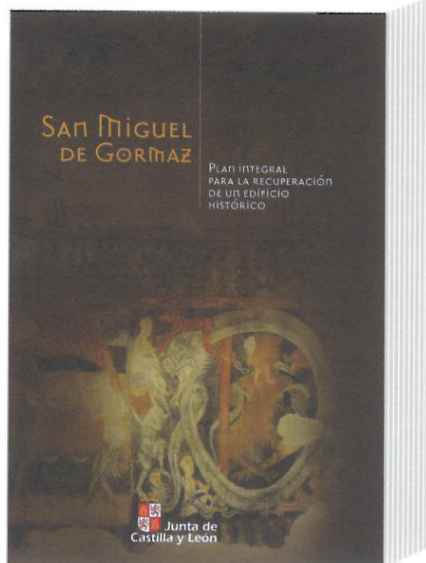
¿Cuál considera que debe ser el perfil de un director/jefe de Seguridad actualmente?

Un profesional que cuente con el curso superior en gestión, planificación y dirección de seguridad, el curso superior de seguridad contra incendios (el mayor de los riesgos) y que tuviese la titulación de Técnico en Prevención de Riesgos Laborales, al menos la de nivel intermedio. En mi opinión, es importante que cuente con un buen nivel en la capacidad intelectual de detección del pequeño detalle. **R**

Night trespassing used to be the most recurrent assault at museums so they looked for protection against it. Lately robberies in Europe have taken place during the day, armed and in visiting hours. That is why museums need now a central locking system for any access as well as safe and quick communication with the outside.

The risk of fire is the most dangerous one, so it becomes essential a system of immediate detection by inhalation.

It is really important to have cameras recording every day of the year and at all times, video sensors, a PA system and temperature and humidity control at any room. Subsoil protection cannot be forgotten.



Una edición de lujo dedicada a una pequeña ermita soriana, abandonada al pie del Castillo de Gormaz; pero aclaremos que el lujo no se refiere a la materialidad del libro, que lo tiene, sino a los contenidos.

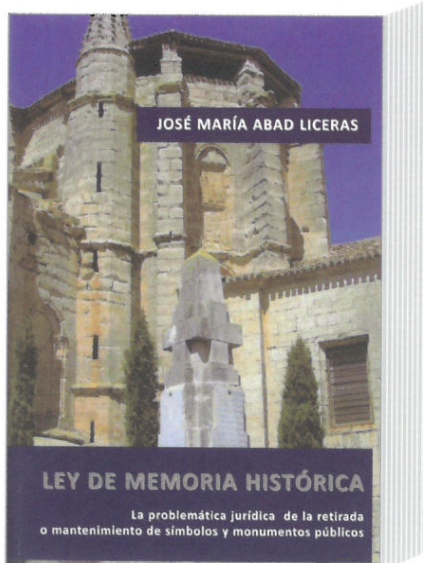
Se recogen doce años de trabajos de estudios históricos del edificio: arqueología, arquitectura, decoración mural, implantación territorial, antropología, arquitectura. Cada uno de estos capítulos se despliega ante el lector desde la primera aproximación hasta las conclusiones finales, pasando por la definición de los criterios básicos de cada trabajo y los detalles del proceso finalmente desarrollado.

Esta exhaustiva recopilación de esfuerzos y entusiasmos se convierte así en un libro que muy bien podría servir de texto en una hipotética aula de restauración, ahora que Bolonia dispara las posibilidades de que esta formación comience a ser considerada académicamente.

Se nota en la edición el amor de la Junta de Castilla y León por esta ermita de origen prerrománico y por el trabajo realizado en ella. Nos dice que la restauración es una emoción además de una profesión y nos demuestra que hasta el más modesto y anónimo edificio puede contener un mundo digno de ser oído.

Twelve years of hard work on historical studies are gathered at the chapel of San Miguel de Gormaz (Soria). It has a pre Romanesque origin: archaeology, architecture, wall decoration, anthropology...

Autores varios
 Edita **Junta de Castilla y León**
 Consejería de Cultura y Turismo

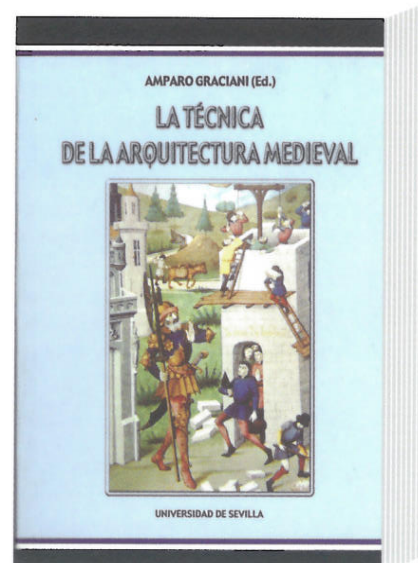


La Ley de la Memoria ha dado lugar a una polémica casi bizantina, porque se instala en los sentimientos de las personas. El profesor Abad Liceras analiza con minuciosidad los contenidos de esta ley, definiendo qué son los símbolos y los monumentos públicos y la exaltación, estableciendo el papel de lo objetivo y lo subjetivo, de las valoraciones históricas, artísticas, religiosas, de la libertad de ideología y expresión, de lo público y lo privado, componiendo un intrincado laberinto de leyes por donde van circulando los diferentes casos que se pueden plantear. Y luego, en casi el 40% del texto, busca en los procedimientos las salidas a los problemas. El libro se convierte en un manual de enorme utilidad para administradores y administrados por donde encaminar actuaciones y reivindicaciones aderezadas por el fuerte aroma de la emotividad.

Muchos de los elementos afectados por la Ley rozan ya la edad crítica para ser considerados Patrimonio lo que añade una nueva dimensión. El autor nos ofrece también en este sentido un imprescindible libro de consulta para evitar las posibles heridas que se puedan causar a nuestro Patrimonio.

Professor Abad Liceras analyzes the law on Historical Memory defining both symbols and public monuments. He lays down the role of historical, artistic and religious evaluations as well as the role of the fee ideology and expression, of public and private. He looks in the procedures for solving problems.

Autor: **José María Abad Liceras**
 Edita **Editorial Dykinson, S.L.**
info@dykinson.es



Los restauradores de la arquitectura medieval suelen echar la vista atrás para saber que procesos se utilizaron en su construcción y qué medios; con la intención acaso de restaurar también, el proceso constructivo para garantizar la calidad de la restauración. Y disfrutan de una melancólica predilección por la figura del aprendiz cuando lamentan la pérdida de aquellos oficios medievales.

En 15 artículos, que recogen las lecciones del curso de arquitectura medieval organizado por la Universidad de Sevilla (1998-99), se hace un recorrido por las circunstancias de esa construcción medieval: fuentes, tratados, organización profesional, maestros constructores, arquitectos; la construcción como espectáculo; la estética del hilo, los arcos, los puentes; la "geometría fabrorum", las fascinantes monteas. Interesante capítulo el de los medios auxiliares, protagonizado por la grúa, representada en tantos manuscritos, tablas y pinturas.

Después de un apresurado recorrido por los procesos constructivos fundamentales, el libro se remata con un apunte sobre la historia de la restauración española.

The fifteen articles gathering the lectures given in the Medieval architecture course at Seville University go over the Medieval construction: sources, professional organization, master builders, architects, construction as an spectacle, the aesthetic thread, arches, bridges, fabrorum geometry...

Autores varios
 Edita: **Universidad de Sevilla**
 Secretariado de Publicaciones
secpub2@us.es

RestauRO

SELECCIÓN DE LIBRERÍAS

BOOKSHOPS

ANDALUCÍA

Librería Picasso

C/ Reyes Católicos, 18
04001 Almería
Tel.: 950235600
Web: www.librerias-picasso.com

Quorum Libros

C/ Ancha, 27
11001 Cádiz
Tel.: 956807026
quorum@grupoqueorum.com

La Luna Nueva

Eguilaz, 1
11403 Jerez de la Frontera (Cádiz)
Tel.: 956331779

Librería Bozano

C/ Rosario, 3 y C/ Real, 115
11100 San Fernando (Cádiz)
Tel.: 956881419
E-mail: libreriabozano@terra.es

Librería L.G. Estudio

Benito Pérez Galdós, 10 Local
14001 Córdoba
Tel.: 957 486 737
lgstudio@terra.es

Librería Papelería Técnica Capitel

Melchor Almagro, 1
18002 Granada
Tel.: 958271655

Papelería-Librería Técnica Nova

Ancha de Gracia, 9
18004 Granada
Tel.: 958256080

Siglo XXI

Plaza de España, 8 - 21003 Huelva
Tel.: 959237333

Metrópolis

C/ Cerón, 17
23004 Jaén
Tel.: 953234793

Prometeo y Proteo

Puerta Buenaventura, 3 y 6
29008 Málaga
Tel.: 952219019

Librería Rayuela / CAC

Centro de Arte Contemporáneo
C/ Alemania s/n - 29001 Málaga
Tel.: 952227662
e-mail: cac@libreriarayuela.com

Coop. Arqtos. Guadalquivir

Plaza Cristo de Burgos, 35
41003 Sevilla
Tel.: 954564095
E-mail: libreria@arquired.es

Librería Reina Mercedes

Avda. Reina Mercedes, 17
41012 Sevilla
Tel./Fax: 954611936

ARAGÓN

Librería Anónima

C/ Cabestany, 19
22005 Huesca
Tel.: 974 244 758
E-mail: info@libreriaanonima.es
Web: www.libreriaanonima.es

AYC Papelerías, s.l.

Ronda Sevilla, 12
44002 Teruel
Tel.: 978622000

Sdad. Coop.

El Rollo Vegetal
San Voto, 7
50003 Zaragoza
Tel.: 976390524

Pórtico Librería

C/ Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza
Tel.: 976557039
Web: www.porticolibrerias.es

Librería Pons

C/ Félix Larassa, 33
50006 Zaragoza
Tel.: 976550105

CANTABRIA

Librería Merienda en el tejado

C/ San José 16 bajo
39003 Santander
Tel.: 942039406
E-mail: info@meriendaeneltejado.com
Web: www.meriendaeneltejado.com

Librería DLibros

C/ Lasaga Larieta, 11
39300 Torrelevega
Tel.: 942835171
E-mail: libreriadlibros@yahoo.es

CASTILLA - LA MANCHA

Librería Biblos

C/ Concepción nº 13
02005 Albacete
Tel.: 967214272
E-mail: biblos@puentelibros.com

Librería Cilsa

C/ Libertad, 3
13004 Ciudad Real
Tel.: 926271692
Fax: 926222774
E-mail: creal@libreriacilsa.com
Web: www.libreriacilsa.com

Librería Almudí

C/ Carretera, 33
16002 Cuenca
Tel.: 969211030

LUA. Librería Universitaria Alcarria, s.l.

C/ Virgen de la Soledad, 14
19003 Guadalajara
Tel.: 949210688
E-mail: contacto@librerialua.es
Web: www.librerialua.es

Librería Rayuela

C/ Medina, 7
19250 Sigüenza (Guadalajara)
Tel.: 949390233
Web: www.libreriarayuela.net

Librería Hojablanca, s.l.

C/ Martín Gamero, 6
45001 Toledo
Tel.: 925254406
E-mail: hojablanca@castillalamancha.es

Librería Páginas

Avda. Pío XII, 4
45600 Talavera de la Reina (Toledo)
Tel.: 925824496

Librería Miguel Hernández

C/ Dos de mayo, 8
45600 Talavera de la Reina
(Toledo)
Tel.: 925805576

CASTILLA Y LEÓN

Librería Del Espolón

Paseo del Espolón nº 30
09003 Burgos
Tel.: 947203135

Librería Mainel

C/ Vitoria, 27
09004 Burgos
Tel.: 947201277
E-mail: libreriamainel@telefonica.net

PapelArq. Coop. De Arquitectos

Conde Luna, 4
24003 León
Tel.: 987070935
E-mail: papelarquleon@papelarq.com

Librería Pastor

Plaza de Santo Domingo, 4
24001 León
Tel.: 987225950
Web: www.libreriapastor.com

Alfar Libros, s.l.

C/ Los Tintes, s/n
34002 Palencia
Tel.: 979726540

Elordi Librería De Viajes, s.l.

C/ Colón nº 43 - 34002 Palencia
Tel.: 979745293
Web: www.elordi.com

Librería Del Burgo

C/ Marqués de Albaida, 7
34005 Palencia
Tel.: 979745143
Web: www.delburgo.net

Cervantes

C/ Azafranal 11-13
37001 Salamanca
Tel.: 923218602
humanidades@cervantessalamanca.com
Web: www.cervantessalamanca.com

Hydria Salamanca

Plaza de la Fuente, 17-18
37002 Salamanca
Tel.: 923 27 14 85

Librería Nueva Plaza Universitaria

Plaza de Anaya, 9
37008 Salamanca
Tel.: 923212661

Librería Víctor Jara

C/ Meléndez, 21 - 37002 Salamanca
Tel.: 923261228
Web: www.libreria victorjara.com

Librería Antares

C/ Ezequiel González, 31
40002 Segovia
Tel.: 921461609

Librería Santos Ochoa

Plaza del Rosel y San Blas nº 3
42002 Soria
Tel.: 902191500
E-mail: elrosel@santosochoa.es
Web: www.santosochoa.es

Margen Libros

Enrique IV, nº 2 - 47002 Valladolid
Tel.: 983218525

Librería Semuret

C/ Ramón Carrión nº 21
49001 Zamora
Tel.: 980535634
E-mail: semuret@telefonica.net
Web: www.semuret.com

Papelarq

C/ Santa Teresa, 10
49013 Zamora
Tel.: 980671099

CATALUÑA

Alibri Librería

C/ Balmes nº 26 - 08007 Barcelona
Tel.: 933170578

Coop. de arquitectos d

e Jordi Capell
Plaza Nova nº 5
08002 Barcelona
Tel.: 934813564

Díaz de Santos

C/ Balmes, 417-419
08022 Barcelona
Tel.: 932128647
Web: www.diazdesantos.es

Ras Gallery & Bookstore

Doctor Dou, 10
08001 Barcelona
Tel.: 9341271199
E-mail: ras@rasbcn.com
Web: www.rasbcn.com

VIPS

C/ Rambla de Catalunya nº 7-9
08028 Barcelona
Tel.: 934483461

Librería Caselles

C/ Mayor, 46 - 25007 Lleida
Tel.: 973242346

Librería LA CAPONA

C/ Gasómetro
Tarragona
Tel.: 977241233

COMUNIDAD DE MADRID

Díaz de Santos

C/ Maldonado, 6
28006 Madrid
Tel.: 915767382
Web: www.diazdesantos.es

Librería Gaudi

C/ Argensola nº 13
28004 Madrid
Tel./ Fax: 913081829
E-mail: info@libreriaaudi.com
Web: www.libreriaaudi.com

Librería Ingeniería y Arte

C/ Velázquez, 39
28001 Madrid
Tel.: 914317479
Web: www.ingenieriayarte.com

Librería Maireia (COAM)

C/ Barquillo, 12
28004 Madrid
Tel.: 91 595 15 41 - Fax: 91 595 15 44
E-mail: coam@mairia-libros.com

Librería Maireia (ETSAM)

Avda. Juan de Herrera, 4
28040 Madrid
Tel.: 91 549 35 38
Fax: 91 549 25 90
E-mail: etsam@mairia-libros.com

Miraguano, s.a.
Hermosilla, 104
28009 Madrid
Tel.: 914016990 / 914014645

Librería Naos
C/ Quintana, 12
28008 Madrid
Tel.: 915473916

Librería Técnica Bellisco
C/ Luna, 28
28691 Villanueva
de la Cañada - Madrid
Tel.: 918156738
E-mail: info@libreriabellisco.com
Web: www.libreriabellisco.com

COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA

**Librería Área de Arte
y Galería Arte Esp.peq.
formato**
Calle Campana, 13
31001 Pamplona
Tel.: 948 203 911
Fax: 948 213 128
E-mail: libreriarte@wanadoo.es

Librería Gómez Técnica
Avda. Pío XII, 33-35
31008 Pamplona
(Navarra).
Tel.: 948198662

Librería El Parnasio
Castillo de Maya, 45
31003 Pamplona (Navarra)
Tel.: 948237258

Librería Julio Mazo
Avda. de Zaragoza, 30
31500 Tudela (Navarra)
Tel.: 948826103

COMUNIDAD VALENCIANA

Librería Cilsa
C/ Italia, 6
03003 Alicante
Tel.: 965122355
Fax: 965126213
E-mail: info@libreriacilsa.com
Web: www.libreriacilsa.com

Librería Compás
Ed. Centro Servicios Universitarios
03690 San Vicente del Raspeig
(Alicante)
Tel.: 965909390

Plácido Gómez, Libros
Avenida del rey don Jaime, 70
12001 Castellón
Tel.: 964 253 272

ARQCO- Sociedad Cooperativa de Arquitectos de Valencia

C/ Hernán cortés, n 19
46004 Valencia
Tel.: 963525848
E-mail: arqco@telefonica.net

Librería Dadá
MUVIM - Museo Valenciano
de la Ilustración y de la Modernidad
Guillem de Castro, 8
46001 Valencia
Tel.: 963515138

Librería Intertécnica
Camino de Vera s/n
Universidad Politécnica
46022 Valencia

Librería Mara
C/ Cronista Almela y Vives, 5
46010 Valencia
Tel.: 963935527
Web: www.librotecnico.com

Librería Soriano
C/ Xàtiva, 15 - 46002 Valencia
Tel.: 963510378
Web: www.libreriatoriano.com

EXTREMADURA

Librería-papelería Ramos
C/ Jacinto Benavente, 12
06200 Almodóvar del Campo (Badajoz)
Tel.: 924662232
E-mail: ramos@puentelibros.com

Librería Mérida 80
C/ Teniente Torres, 4
06800 Mérida (Badajoz)
Tel. / Fax: 924314046

Librería Bujaco
Virgen de la Montaña, 2
10004 Cáceres
Tel.: 927249558
Web: www.troa.es

El Quijote
C/ Sol, 9
10600 Plasencia (Cáceres)
Tel.: 927415705

GALICIA

Librería ARENAS
C/ Cantón Pequeno nº 25
A Coruña
Tel.: 981222442

Librería Encontros
C/ Riego de Agua, 42 bajo
15001 A Coruña
981207638

Librería Formatos
C/ Fernández Latorre, 5
15006 A Coruña
Tel.: 981255210
E-mail: formatos@
libreriaformatos.com
Web: www.libreriaformatos.com

Librería Nós
Plaza do Libro, 1
15005 A Coruña
www.librerianos.com

Brea. Librería - Papelería
C/ José Fariña, 2
15300 Betanzos
(A Coruña)
Tel.: 981774722
E-mail: libreriabrea@ofibre.com

Librería Donin
Rúa do Rollo, 32
15300 Betanzos (A Coruña)
Tel. / Fax: 981772649
E-mail: libreriadonin@
libreriadonin.com

Central Librería
C/ Dolores, 2
15402 Ferrol (A Coruña)
Tel/fax 981 35 27 19
centrallibreria@telefonica.net
www.centrallibreria.com

Librería Encontros, s.c.
Rúa do Vilar, 68
15705 Santiago de Compostela
(A Coruña)
Tel.: 981572547

Librería Follas Novas
C/ Montero Ríos s/n
Santiago de Compostela (A
Coruña)
Tel.: 981594418

Librería Trama
Av. Da Coruña, 21
27003 Lugo
Tel.: 982 25 40 63

Librería Eixo
C/ Cardenal Quevedo, nº 12
32004 Ourense
Tel.: 988255983
Web: www.libreriaceixo.com

Librería Michelena
Calle de Michelena, 22
36002 Pontevedra
Tel.: 986 858 746-986 863 228

Librería Librouro, s.a.
C/ Eduardo Iglesias nº 12
36202 Vigo (Pontevedra)
Tel.: 986226317

Versus Librería
C/ Venezuela, 80
36204 Vigo
(Pontevedra)
Tel.: 986420223

LA RIOJA

Librería Cerezo
Portales, 23
26001 Logroño
Tel.: 941251762
E-mail: libreria.cerezo@fer.es
Web: www.libreriacerzo.com

Librería Santos Ochoa
C/ Castroviejo, 19
26003 Logroño
Tel.: 902191500
E-mail: buzon@santosochoa.es
Web: www.santosochoa.es

Magaña libros
Huesca, 22
26002 Logroño
Tel.: 941242829

PAÍS VASCO

Librería Cámara
C/ Euskalduna nº 6
48008 Bilbao
Tel.: 944221945
944 101 086
Fax: 944 217 700
E-mail: info@libreriacamara.com
Web: www.libreriacamara.com

Hontza Liburudenda
C/ Okendo nº 4
20004 San Sebastián
Tel.: 943428289

Quaró S. Coop.
C/ Federico García Lorca, 2
20014 San Sebastián
Tel.: 943326800

Librería Bestpress
Calle de la Florida, 28
01005 Vitoria
Tel.: 945 132 614
Fax: 945 231 364
E-mail:
945231364@telefonica.net

PRINCIPADO DE ASTURIAS

Librería Cornión
C/ La Merced, 45
33201 Gijón
Tel. / Fax: 985342507
E-mail: libreria@cornion.com
Web: www.cornion.com

Cervantes Bookshop, s.l.
C/ Doctor Casal nº 9
33001 Oviedo
Tel.: 985207761 - Fax: 985219255
Web: www.cervantes.com

Librería La Palma
C/ Ramón y Cajal nº 2
33003 Oviedo
Tel.: 985212657
E-mail: info@libroshop.com

REGIÓN DE MURCIA

Librería Enrique Escarabajal, s.l.
C/ Mayor, 26
30201 Cartagena
Murcia
Tel.: 968501489
Fax: 968502011
E-mail: libreri@escarabajal.com
Web: www.escarabajal.com

Diego Marín librero editor
C/ Merced 25
30001 Murcia
Tel.: 968242829
Web: www.diegomarín.com

Librería González Palencia
C/ Merced 9 bajo
30001 - Murcia
Tel.: 968242829 - 968201443
Fax: 968239615

Expo Libro
C/ Merced 11
30001 Murcia
Tel.: 968242296

Centro del Libro
Junto a Campus Universitario de
Espinardo
Pol. Ind. El Tiro (parcela 78)
30100 El Puntal
Espinardo (Murcia)
Tel.: 968308229 - 968308426
Fax: 968308362

Antaño Libros
C/ Puerta Nueva 8
30001 Murcia
Tel.: 968232050 - 968232866
Fax: 968200291

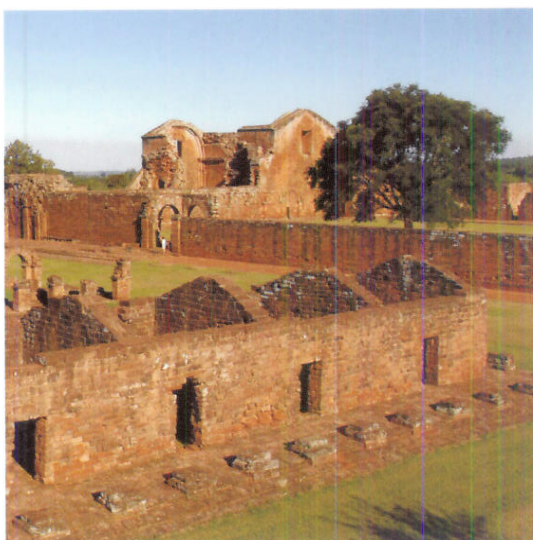
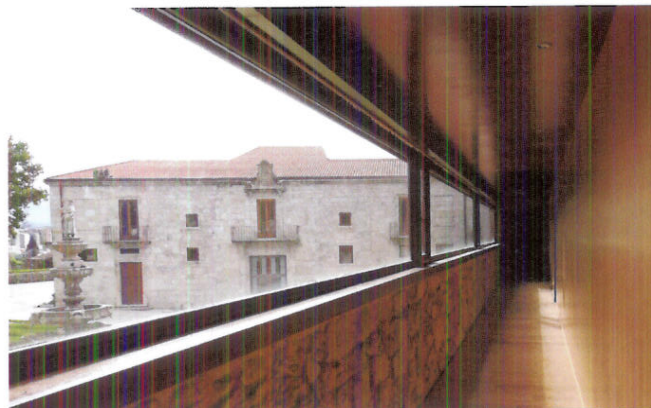
Si está usted interesado en
formar parte de nuestros
lugares de venta contacte
con nosotros en el teléfono
981 775 966
e-mail:
mariagonzalez@
revistarestauro.com

EL PAZO DE LESTROVE

The Palace of Lestrove

Autor: **Antonio Amado Lorenzo**

El Pazo de Lestrove agrupa un conjunto de construcciones históricas en la aldea del mismo nombre, del Ayuntamiento de Dodro, cerca de Padrón (A Coruña). La actuación del arquitecto Antonio Amado Lorenzo consistió en adaptarlo a usos hoteleros, conservando los valores propios de una construcción histórica. Recibió por ello diversos premios.



LAS REDUCCIONES JESUÍTICAS

Jesuitic Settlements of christianized indians

Autores: **Francisco Zamora y Lina Jiménez**

La corta historia de las reducciones jesuíticas entre los indios guaraníes de América del Sur, que en tan sólo 150 años conocieron su nacimiento, esplendor y decadencia, es ampliamente desconocida en España. Sin embargo, se trata de un fenómeno que, por causas diversas (históricas, sociológicas, religiosas, económicas o artísticas), ha despertado un enorme interés casi desde el mismo momento de su creación y, hasta el día de hoy, su existencia y evolución han levantado controversias apasionadas entre partidarios y detractores. Sus restos, parte de los cuales son Patrimonio de la Humanidad, despiertan el asombro al imaginar la portentosa obra que unos pocos hombres, con increíble seguridad en sí mismos, consiguieron llevar a cabo a fuerza de fe, tesón y determinación.

RESTAURACIÓN DE LA MURALLA RENACENTISTA DE IBIZA.

Restoration of the Renaissance wall of Ibiza

Autor: **Fernando Cobos Guerra**

Las primeras obras de restauración programadas en el Plan Director de la Muralla de Ibiza (Premio de Patrimonio Europeo -Europa Nostra- en 2004) recuperan algunos de los más valiosos elementos de este conjunto declarado Patrimonio de la Humanidad en 1999, siguiendo los criterios del Plan con el objetivo de documentar, preservar y recuperar la traza renacentista. Revisamos los primeros resultados de la mano del arquitecto Fernando Cobos Guerra, redactor del Plan.



RESTAUROEGEA, S.L.

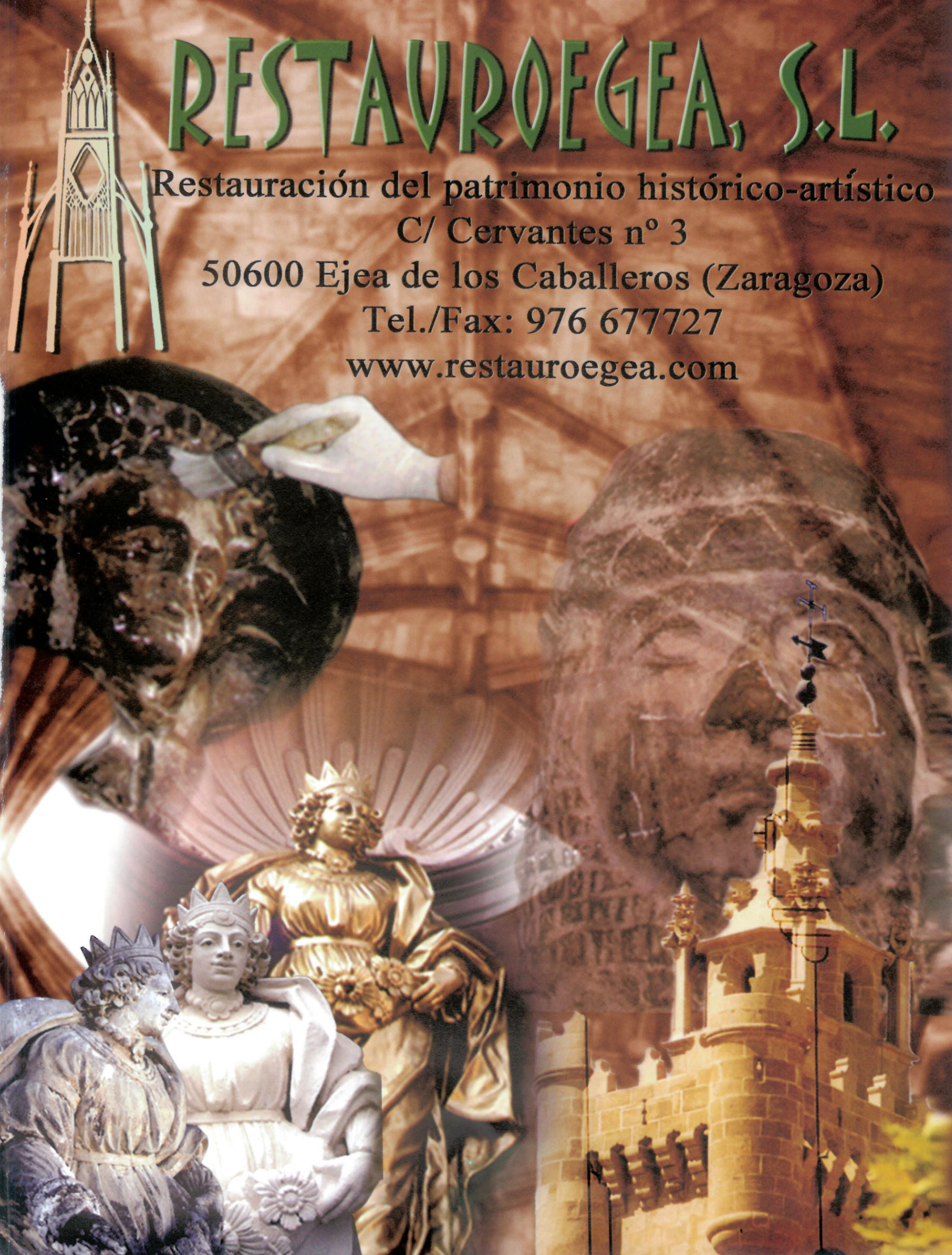
Restauración del patrimonio histórico-artístico

C/ Cervantes nº 3

50600 Ejea de los Caballeros (Zaragoza)

Tel./Fax: 976 677727

www.restauroegea.com



Suscríbese a nuestra revista y benefíciense de un importante descuento

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



Restauero

REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Nombre y apellidos

DNI/CIF

Dirección

Nº.....Piso.....Teléfono

Población.....

Provincia.....C.P.....

País

Firma (para correo ordinario):

Deseo suscribirme a RESTAURO por:

- 6 números - 50 euros (España - península)
- 6 números - 65 euros (Canarias, Baleares, Ceuta y Melilla)
- 6 números - 80 euros (Europa)
- 6 números - 100 euros (resto países)

Deseo recibir los siguientes números:

- números 1, 2 y 3 por 25 € **¡OFERTA ESPECIAL!**
- números sueltos: 10 € unidad

Restauero - Departamento de Suscripciones

Por correo ordinario
c/ Rua da Veiga Nº-6- 2º
13.500 Betanzos (A Coruña)

Teléfono de contacto:

981 775 966

Formas de pago:

Por transferencia a la cuenta
nº nº 0049 5100 31 2716858393

Los datos personales suministrados por cada suscriptor de la Revista "Restauero" serán tratados de forma confidencial y se incorporarán al fichero creado para esa finalidad en la empresa "G 7 Patrimonio y Gestión Siglo XXI, SL", propietaria y editora de aquella publicación, quien se compromete a no realizar ningún tipo de tráfico mercantil con esos datos y a tratarlos de conformidad con las previsiones contenidas en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre y en el resto de legislación que la desarrolla o complementa. El acceso, cancelación, rectificación u oposición de los datos podrá realizarlo cada uno de los suscriptores de la Revista "Restauero", para lo que deberán dirigirse con ese objeto.

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 0,8, 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

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



CENTRO ALBAYZÍN
ESCUELA ANDALUZA DE RESTAURACIÓN • GRANADA

PATROCINADORES



CONSEJERÍA DE EMPLEO



CONSEJERÍA DE CULTURA

COLABORADORES

Diputación de Granada
Ayuntamiento de Granada



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



Universidad de Granada