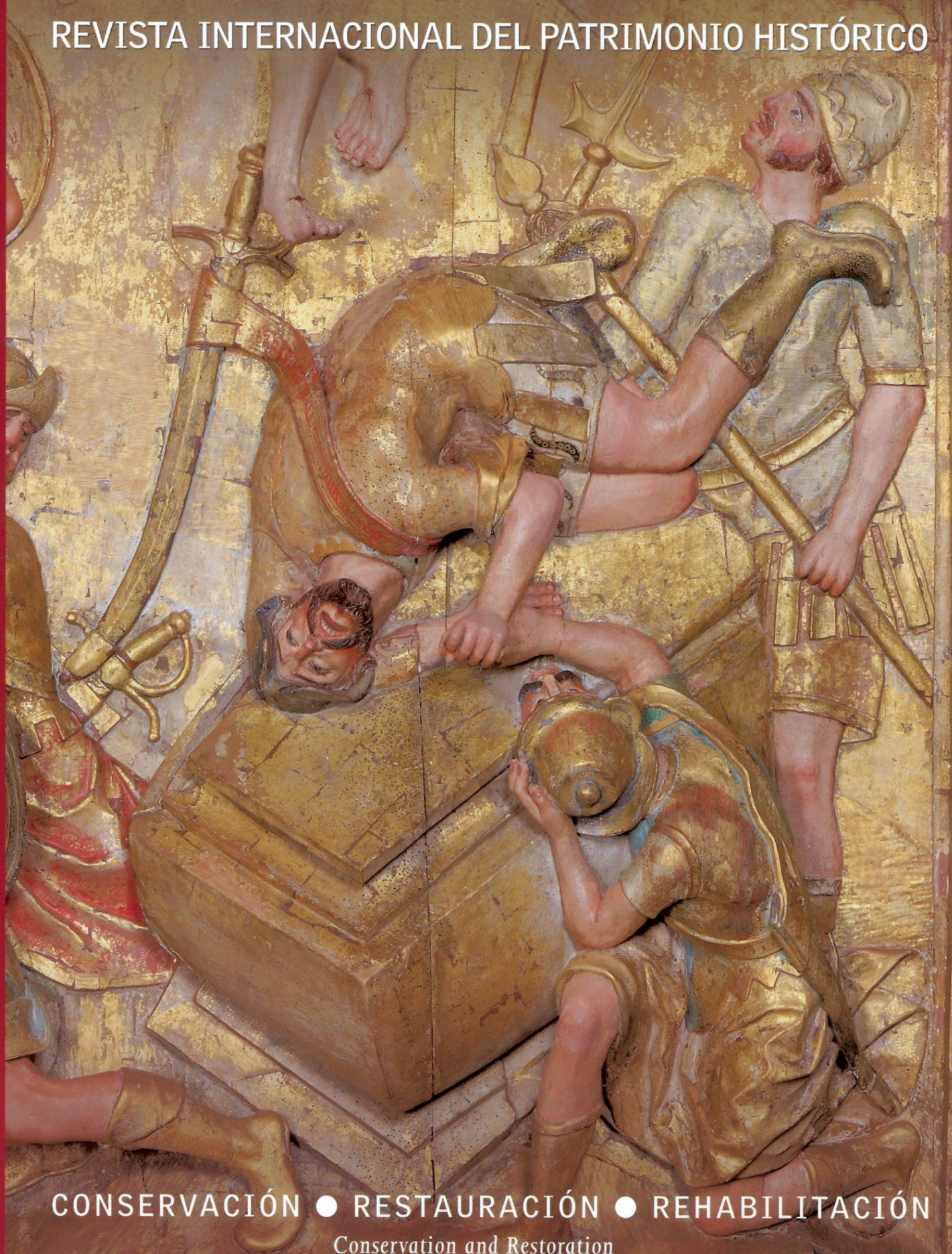


RestauRO

REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

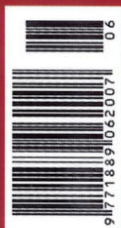


RECUPERACIÓN DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE MONTEDERRAMO

- La Villa Romana La Olmeda • El Fundidor de Campanas • Castillo de Torija
- Reparación del puente sobre el río Pisuerga (s. XVI)

P.V.P.: 12€
17\$

2010



Nº 06

CONSERVACIÓN ● RESTAURACIÓN ● REHABILITACIÓN

Conservation and Restoration



“Porque nos lo merecemos”.

Ahora es cuándo,
Galicia es dónde.

Camino de Santiago
Primer Itinerario Cultural Europeo.
xacobeos.es

Todos tenemos una razón para celebrar
un año que no se repetirá en once años.
¿Cuál es la tuya?



Telefónica



SOCIOS



PATROCINADORES

COLABORADORES

Director

Juan M^a García Otero
oterojm@revistarestauro.com

Coordinador general

Alfredo Erias Martínez
eriasrestauro@gmail.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, 2^o
15300 Betanzos, A Coruña
Tel: +34 981775966

Publicidad

Diana Núñez
Tfno.: 981 775 966
publicidad@revistarestauro.com

Dirección de Arte

avdesign
av@avdesign.es

En este número colaboran

José María Abad Licerias,
Miguel Rodríguez Blanco, Manuel Quintana,
Milagros Buendía Ortuño, Begoña Fernández
Rodríguez, Dirección General de Patrimonio de la
Xunta de Galicia, Rafael Martínez y José-Antonio
Abásolo, José Luis Condado Ayuso, Trabajos
Especiales Zut, S.A., Patronat de Turismo de la
Costa Brava (Girona) y Gonzalo Rey.

Consejo editorial

Juan M^a García Otero, Alfredo Erias Martínez, María
Heredia Mundet, José M^a Abad Licerias, Gonzalo Rey
Lama, Leopoldo Durán Merino, Iciar Cabrinetti, Lucas,
Gonzalo Gil, José Manuel Gil y Alfonso Vínuesa.

Imprenta

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

Depósito Legal M-33381-2008

ISSN 1889-0628

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





Desde Restauo apoyamos la candidatura de Ferrol como Patrimonio de la Humanidad.

About 20 years ago I heard something from a good friend now deceased: "When money comes suddenly for an intervention in the urban heritage, it is likely to be destroyed or misused" (D. Fernando Chueca Goitia).

The huge and crazy shower of billion which are trying to alleviate the economic recession and unemployment in Spain, are changing, modifying and sometimes undermining, much of the DNA in our towns and cities. Since there are no plans or preliminary studies properly assessed many impulsive projects come out, streets are raised, squares sidewalks and streets are modified, which shortly before had been uncovered, because, for example, the manager in that moment had not taken into consideration gas pipeline, the telephone cables, or optical fiber.


Pensar el presente para crear el futuro

En el número anterior hablaba de la cultura enfocada en el patrimonio cultural como fuente generadora de recursos y, en este mismo sentido, ponía el ejemplo de Francia como país que ha sabido aprovechar su patrimonio histórico como modelo a seguir en todo aquello que significa generación de empleo, de riquezas, en definitiva, de cultura. Nosotros, que poseemos uno de los patrimonios más rico y variado del mundo, estamos desaprovechando este convulso y difícil momento, en el que los planes Ñ de nuestro Gobierno central, invaden, cuando no socavan y transforman, el tejido urbano de nuestras ciudades, intentando, y no siempre logrando, sus objetivos. Hace unos 20 años escuché una frase a un buen amigo ya fallecido: "Cuando el dinero llega de golpe para una intervención en el patrimonio urbano, lo más probable es que éste (el patrimonio) se destruya o se utilice mal" (D. Fernando Chueca Goitia).

La ingente y alocada lluvia de miles de millones que están intentando paliar la recesión económica y el paro en España, están transformando, modificando y, en ocasiones, desvirtuando, una buena parte del ADN de nuestros pueblos y ciudades. Sin planes ni estudios previos debidamente valorados y consensuados con expertos experimentados, se llevan a cabo en impetuosos proyectos que levantan las calles, modifican las plazas, aceras y calles, que poco tiempo antes se habían destapado, entre otras cosas, porque el técnico de turno no había tenido en consideración la tubería del gas, de las pluviales, de telefónica, o de la fibra óptica. Mientras esto sucede, los cascos históricos se desmoronan y se pierden en el olvido de la más perversa de las incurias: la indeferencia. ¿Qué futuro queremos para nuestras ciudades? ¿Por qué no se pone en entredicho la globalización económica y sí la cultural? ¿Hasta dónde queremos crecer en esta carrera alocada a ninguna parte, de consumo desenfrenado e irracional y de modernidad mal entendida? Estas y otras muchas preguntas similares y, posiblemente, más complejas deberían guiar a partir de ya nuestro futuro más próximo porque, en muchos casos, ya no será tiempo de recuperar a un cadáver.

Para los que no lo sepan, yo vivo en una pequeña y bella ciudad histórica próxima a una gran ciudad. Mi viejo, fatigado y mellado pueblo, vive uno de los peores momentos de su larga historia, en lo que a su casco histórico se refiere; o se actúa de inmediato o este se perderá irremisiblemente. A la despoblación del mismo, se une el cierre de pequeños y tradicionales negocios que antaño le dieron prosperidad y fama, posiblemente consecuencia de la actual crisis, pero también de años y años de abandono y de falta de una adecuada previsión y programación revitalizadora, imprescindible en toda sociedad y, sobre todo, a la incuria progresiva y dañina que el localismo mal entendido y los enfrentamientos políticos han acarreado durante muchos años.

Hace tiempo, prometí que no mezclaría nunca mis sentimientos con mi profesión en el ámbito local donde habito y, en los más de 15 años que dirigí y edité R&R, nunca antes había tomado partido por esta ciudad que me vio nacer. Hoy creo que es tiempo de que lo haga. Mi ciudad, posee todos los ingredientes necesarios para "condimentar" una ciudad turística y cultural de primer orden: historia, patrimonio, ubicación, entorno, gastronomía, comunicaciones y bellas tradiciones. ¿Qué futuro, qué cultura y qué arquitectura queremos para nuestros pueblos y ciudades? ¿La basada en la cultura del esfuerzo, el conocimiento, la excelencia y la sensibilidad, o la otra del "progreso" a ultranza que desemboca en el desarrollismo irracional y en el consumismo irresponsable, en definitiva; en el empleo precario, la especulación y el dinero rápido? Tenemos que elegir ya, tenemos que recuperar el tiempo perdido antes de que muchas ciudades y pueblos de nuestra España desaparezcan devorados por la incuria y la mediocridad que no reconoce nada superior a sí misma. Y, sobre todo, deberíamos reflexionar más sobre la importancia de la cultura como papel revitalizador del tejido social y económico.

Ah, se me olvidaba, mi ciudad es Betanzos. 

JUAN MARIA GARCIA OTERO
Director de Restauo.

oterojm@revistarestauo.com



22



60



78

06. Noticias del sector*News on the sector*

Redacción Restaurol Restaurol staff

18. Inversión, empleo, empresa, restauración*Investment, employment, company, restoration*

ARESPEA

20. El Real Convento de San Francisco de la Inmaculada Concepción en Atienza (Guadalajara)*The Royal Convent of San Francisco de la Inmaculada Concepción in Atienza (Guadalajara)*

José María Abad Licerias

22. Las murallas de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)*The walls of Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)*

José María Abad Licerias

26. El Culto frente al Arte: pautas para resolver los conflictos entre el uso eclesiástico y la protección histórico-artística*Worship facing Art: guidelines to solve conflicts between the ecclesiastical use and historical-artistic protection*

Miguel Rodríguez Blanco

32. Quintana, fundidores de campanas desde 1637: Un oficio en peligro de extinción*Quintana, bells smelters since 1637: an endangered profession*

Manuel Quintana

42. Proceso de restauración del Ataífor de la Nave (s. XI) procedente de Escombreras*Restoration process of the Ataífor de la Nave (s. XI) from Escombreras*

Milagros Buendía Ortuño

48. El Monasterio de Santa María de Montederramo: un ejemplo de recuperación*The Monastery of Santa María de Montederramo : an example of recovery*

Begoña Fernández Rodríguez

60. La villa romana La Olmeda: esplendor bajoimperial y arquitectura contemporánea*The Roman villa at La Olmeda: splendour of the low empire and contemporary architecture.*

Rafael Martínez y José-Antonio Abásolo

68. Castillo de Torija: Intervención en el Castillo de Torija para Centro de Recursos Turísticos de la provincia de Guadalajara.*Torija Castle: Intervention at Torija Castle for the Centre of Touristic resources in Guadalajara*

José Luis Condado Ayuso

78. Reparación del puente sobre el río Pisuerga (P-627 Herrera de Pisuerga) En Palencia: una obra emblemática del s. XVI*Repair of the bridge over the river Pisuerga (p- 627 Herrera De Pisuerga) in Palencia: an emblematic work of the XVI century*

Trabajos Especiales Zut, S.A.

84. Centenario de la Costa Brava (Girona)*Centenary of Costa Brava (Girona)*

Patronat de Turismo de la Costa Brava (Girona)

*Tourism Patronat of Costa Brava (Girona)***90.** Directorio de empresas*Firms Directory*

Redacción Restaurol Restaurol staff

93. Libros*Books*

Gonzalo Rey

96. Próximo número*Next issue*

FERIAS

Texto: REDACCIÓN



1. Inauguración de la Feria FIRPA, en Granada, el 12 de noviembre de 2009.

2. Corte de cinta en la inauguración de la Feria FIRPA, en Granada.

3. Stand de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

En el último trimestre del 2009 se celebraron dos nuevas Ferias dentro del mundo del Patrimonio, una en Florencia, Italia, y otra en Granada, España.

Entre el 29 y el 31 de octubre tuvo lugar el “Salone dell’Arte e del Restauro di Firenze”, celebrado en la estación “Leopolda” de Florencia (Italia), con 6.800 m. de espacio expositivo.

Nunca antes se había celebrado en Florencia un salón, por lo que los trabajos previos comenzaron dos años antes, con el objetivo de organizar un evento de relevancia internacional, con un alto contenido científico-cultural y de comercio al mismo tiempo.

En cuanto al valor cultural del evento el objetivo principal fue la creación de un Comité Directivo para actuar como un observatorio y analizar las ferias comerciales, exposiciones, manifestaciones culturales, etc. Los invitados a participar fueron las principales instituciones de Florencia y profesionales de renombre internacional.

En cuanto a la acción comercial, el análisis de las ferias, la realidad competitiva del país, el flujo de los usuarios, de la masa, los profesionales, y la búsqueda de potenciales expositores, les ha llevado al estudio de cada sector: la restauración, la preservación artístico-histórica, el apartado arqueológico, la consolidación de los productos y materiales para la restauración de maquinaria, equipos y servicios para la restauración,

el diagnóstico, restauración virtual, multimedia y software, escuelas y centros de formación, las asociaciones y las instituciones públicas y privadas, las fundaciones de arte, investigación y catalogación, museos, galerías, bibliotecas, editoriales...

En comparación con la experiencia de otras ferias como la de Ferrara, Italia (Salone del Restauro), Venecia (restauración) y Nápoles (Foro de Restauración), Florencia ya tiene una predisposición innata y, a pesar del margen de riesgo debido a la novedad del evento y a las dificultades que han surgido como consecuencia de la grave crisis económica de 2009 y las reformas legislativas que han tenido lugar en el sector, la ciudad ha demostrado, en la realización del proyecto, ser capaz de fuertes sinergias para desarrollar la dinámica innovadora del “sistema”.

Ciertamente se puede decir que la primera edición de esta Exposición de Arte y Restauración en Florencia se ha situado en el ranking de los grandes acontecimientos culturales de actualidad. Han expuesto 141 expositores en 72 stands y han pasado 413 especialistas durante los 120 eventos culturales que se han desarrollado en los tres días de la feria: conferencias, mesas redondas, reuniones, comunicaciones, etc.

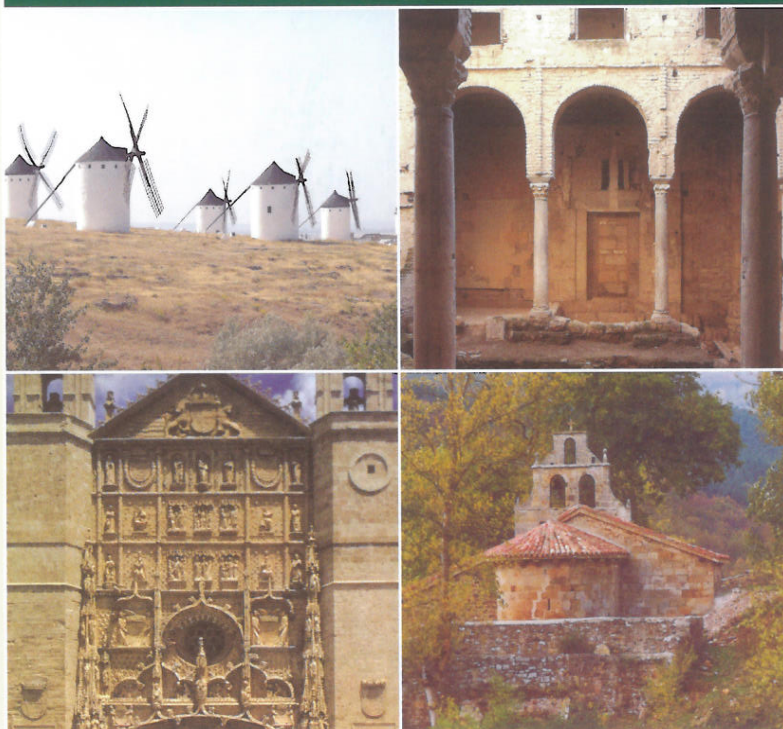
La próxima feria que prepara la ciudad de Florencia tendrá lugar este año, 2010, concretamente entre los días 11 y 13 de noviembre.

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 2008 más de **158 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.



Plaza San Martín, 1. 28013 MADRID
ppatrimonio@cajamadrid.es
www.fundacioncajamadrid.es





4. Premiados FIRPA.

5. Salone dell'Arte e del Restauro di Firenze.

Representantes de este Salone del Restauro de Firenze acudieron a Granada, a la Feria Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio, FIRPA (del 12 al 14 de noviembre de 2009), para la firma de un acuerdo de colaboración entre ambas.

Entre los principales objetivos de FIRPA se encontraban el dar a conocer los productos más adecuados y los nuevos adelantos para intervenir y divulgar la oferta formativa existente en el ámbito de la Conservación y Restauración del Patrimonio, fomentando el intercambio de profesiones y alumnado; es decir, crear un espacio de difusión pública de la política cultural en gestión y conservación del patrimonio y establecer canales de diálogo entre los agentes involucrados en las intervenciones.

Con este objetivo, a las instalaciones de la Feria General de Muestras de Armilla (FERMASA) acudieron un total de 60 expositores de diferentes empresas relacionadas con el sector de la restauración, industrias culturales e instituciones administrativas, culturales y académicas, así como un centenar de empresarios.

Restauro también estuvo presente con todos sus números y la presentación de su último número, el 5, que tuvo una gran acogida.

Además de la intensa actividad en el área de exposición, el extenso programa de jornadas formativas y conferencias registró una excelente ocupación, debida a la participación de reconocidos profesionales.

Firpa se reveló como un nuevo referente para el sector y un importante generador de contactos entre especialistas procedentes de distintos puntos de España y otros países asistentes.

Por otro lado, la cita sirvió para resaltar la importancia del sector como fuente de creación de empleo con amplias posibilidades de crecimiento en todo el territorio nacional.

La feria se clausuró con la entrega de premios FIRPA. Uno de los premios fue para la otra gran feria que se celebra en España, AR&PA, por ser la primera iniciativa ferial en nuestro país en el ámbito de la Restauración y Patrimonio y por haber conseguido mantenerse de forma estable y consolidada. Recogió el premio el Director General de Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León, D. Enrique Saiz, de manos de la Directora General de Bienes Culturales de Andalucía. El Director General aprovechó para presentar la próxima edición de la feria, que se celebrará en Valladolid del 11 al 14 de noviembre de 2010.

Esta feria bianual ha organizado dos foros durante el año 2009: el Foro de Bruselas, cuyas conclusiones ya han aparecido en nuestro ejemplar nº 5, y el Foro sobre la Economía del Patrimonio Cultural Europeo, celebrado en Lisboa el pasado mes de octubre.

Además de dar continuidad a las acciones iniciadas en Bruselas, este segundo foro ha querido profundizar en la gestión y conservación de los bienes culturales.

La Consejera de Cultura y Turismo, María José Salgueiro, defendió la necesidad de alternativas que refuercen el papel de la cultura en la dinamización y el impulso económico de los territorios.

Entre las propuestas realizadas en este II Foro destacan:

- La necesidad de transmitir los principios y propuestas contenidos en la Carta de Bruselas relativos a la trascendencia del papel que la inversión en la gestión del Patrimonio Cultural ejerce hoy día sobre el desarrollo económico de la sociedad.

- La necesidad de elaborar criterios comunes de medición de factores que cuantifiquen la influencia del Patrimonio Cultural en la economía y establecer indicadores para poder comparar la evolución de los mismos.

- Desarrollar los contenidos de la Carta de Bruselas, estableciendo indicadores que deberán tener en cuenta los criterios de sostenibilidad en el ámbito económico, en el social y en el ambiental.

1. Determinar el concepto de patrimonio a medir, así como el ámbito territorial de estudio.

2. Crear una estrategia de comunicación que contemple la difusión de los valores del Patrimonio Cultural, de las intervenciones realizadas sobre el mismo, y de los indicadores de su influencia en la economía.

3. Fomentar la implicación en la gestión del Patrimonio Cultural de aquellos sectores beneficiados de forma indirecta por el mismo.


4. Cuantificar la repercusión de la inversión en Patrimonio Cultural en términos de Producto Interior Bruto y empleo generado, tanto directo como indirecto.

5. Determinar el grado de cualificación de empresas y trabajadores implicados en las intervenciones que se realizan en el Patrimonio Cultural.

6. Cuantificar el valor agregado a los territorios gracias a la puesta en marcha de programas de intervención en el Patrimonio Cultural.

Igualmente, los asistentes se comprometen a avanzar, poniendo a disposición de la Red de Economía del Patrimonio en Europa datos relativos a los aspectos reflejados anteriormente, dentro de sus ámbitos de competencia, así como a proponer casos de estudio y ejemplos de Buenas Prácticas que ejemplifiquen los resultados obtenidos.

Por último, atendiendo a la oferta del representante de Assorestauro, se propone convocar un nuevo foro en la ciudad de Ferrara con motivo de la Feria Restauro en marzo de 2010.

Como cierre al Foro de Lisboa y aprovechando la presencia en el mismo de destacadas personalidades del mundo del Patrimonio Cultural Europeo, la Junta ha presentado la próxima edición de la Feria AR&PA que se celebrará en 2010 en Valladolid y ha invitado a las principales instituciones y asociaciones de los países de origen de los allí asistentes a participar en la Feria y al Congreso AR&PA 2010 en el que se debatirá precisamente sobre la Economía del Patrimonio Cultural. 



La Clave del Éxito reside en nuestra Capacidad de Superación

Adaptarnos a las nuevas exigencias del mercado, a las tecnologías constructivas más actuales, a la dimensión y complejidad de cada proyecto... nos permite superar los más exigentes requisitos de calidad, seguridad y respeto medioambiental. Manteniendo nuestra responsabilidad con cada uno de nuestros clientes y cumpliendo más allá de nuestros compromisos. Es así como ALDESA se sitúa hoy entre los diez mayores grupos de construcción de España, consolidándose y proyectándose con éxito hacia el futuro.

OBRA CIVIL - EDIFICACIÓN - REHABILITACIONES Y REFORMAS



C/ Bahía de Pollensa, 13 - 28042 Madrid - Tel.: 91 381 92 20 - Fax: 91 381 78 03

www.aldesa.es

La Asociación de Conservadores-Restauradores de Castilla-La Mancha ha conseguido un recurso a su favor que insta a que se dote a los museos provinciales de personal cualificado.

En Castilla-La Mancha hay cinco Museos provinciales que dependen de La Consejería de Cultura Turismo y Artesanía de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y en ninguno de ellos existen plazas de técnico en Conservación-Restauración.

Por ese motivo, la Asociación de Conservadores-Restauradores de Castilla-La Mancha presentó un recurso al Defensor del Pueblo, el cual, solicitó a la Junta de Comunidades un exhaustivo informe de las necesidades de Conservación-Restauración de piezas, analizando el incremento anual del número de obras. De este informe, el Defensor ha considerado el concepto de conservación preventiva, asignada a dichos técnicos, como "una intervención continua e integral", y las labores encomendadas actualmente, tales como "Registrar informes de conservación, describir análisis y tratamientos de restauración de las colecciones, asociados a imágenes digitales de dichos procesos" como permanentes e imprescindibles.

Por ello, el Defensor del Pueblo de Castilla-La Mancha, ha sugerido a la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla-La Mancha que

"adopte medidas precisas para garantizar que las tareas de conservación y restauración de bienes muebles depositados en los Museos se realicen de forma continuada mediante la asignación permanente de personal cualificado", valorando "la posibilidad de equilibrar la asignación de estos recursos humanos con las necesidades actuales de conservación de las piezas depositadas en los museos".

Se acaba de conseguir un recurso a favor de los profesionales dedicados a la Conservación-Restauración en Castilla-La Mancha, aunque hay que recalcar que la administración regional puede hacer caso o no a estas importantes consideraciones; ya que el Defensor es un órgano cuya finalidad última consiste en supervisar la actividad de los poderes democráticamente configurados, pero sus acciones -desgraciadamente en este caso para el Patrimonio- no son vinculantes pero como han aceptado la resolución, ahora el Defensor es competente para revisar periódicamente que se cumplen las mejoras prometidas.

Desde Restauro seguiremos informándoos en torno a éste tema.

3ª CONVOCATORIA ABIERTA DEL 1 DE ENERO AL 28 DE FEBRERO DE 2010.

Ayudas a la investigación y estancias para artistas e investigadores en Arte en Noruega, Islandia, Liechtenstein y España.

MUNCH Standard Grant: Ayuda consistente en asignación mensual entre 4.500 € y 6.500 €, y hasta 2.500 € para desplazamientos. Las estancias inferiores a 1 mes tendrán una asignación semanal máxima de 1.800 €, incluyendo los gastos de desplazamiento.

MUNCH Junior Grant: Ayuda consistente en asignación mensual de 3.595 €, y hasta 2.500 € para desplazamientos. Las estancias inferiores a 1 mes tendrán una asignación semanal máxima de 1.120 €, incluyendo gastos de desplazamiento.

Los destinatarios de estas ayudas son estudiantes postgraduados, artistas e investigadores de instituciones de Noruega, Islandia, Liechtenstein o España. Las estancias se realizarán entre mayo de 2010 y marzo de 2011. Podrán tener una duración de hasta 6 meses, sin duración mínima.

Más información en www.nilsmobilityproject.es o solicitándola en imi@mat.ucm.es.

EDITADO POR EL MUSEO OTEIZA. Un libro recupera el proyecto inédito de Jorge Oteiza para el Edificio Beatriz de Madrid

El Museo Oteiza recupera la memoria de un proyecto escultórico inédito proyectado por Jorge Oteiza para un espacio céntrico de Madrid, con la edición de la obra "Artropodos y omatidios. El proyecto de Jorge Oteiza para el edificio Beatriz, una historia inconclusa", escrito por el arquitecto Eduardo Delgado Orusco.

La publicación, patrocinada por Kutxa, relata la historia de este proyecto desde que, mediada la década de los 70, al filo de la conclusión de las obras del Edificio Beatriz, en el corazón del madrileño Barrio de Salamanca, el arquitecto Eleuterio Población convocó un concurso restringido entre escultores para resolver el esquinazo de las calles José Ortega y Gasset con Velázquez. El ganador del concurso fue el Jorge de Oteiza con una propuesta que más allá de su valor plástico, procuraba una interpretación particularmente lúcida del propio edificio. En efecto, la peculiar configuración del conjunto arquitectónico, derivada directamente de su sofisticada estructura constructiva -un núcleo central resistente y una fachada portante de piezas prefabricadas de hormigón armado- confería a la piel exterior, en palabras del propio escultor, una apariencia de "organismo celoso guardador de algo en su interior" que el mismo Oteiza identificó como razón de su propuesta.

La publicación profundiza ahora en los pormenores del proyecto, del que se conserva en la Fundación una serie de piezas, algunas en tiza y otras más definitivas en madera, junto con algunos fotomontajes que ilustran el proyecto, así como una serie de memorias que explican igualmente las intenciones y el trabajo de Oteiza. El autor de esta monografía es también el responsable de la reforma integral del inmueble lo que le indujo a investigar lo sucedido en torno al concurso y al desarrollo del proyecto. El espacio reservado para la escultura en la calle José Ortega y Gasset semiesquina con Velázquez, que hoy se ha transformado en un vacío urbano -una pequeña plaza- utilizado como lugar de encuentro y de juego por los usuarios del edificio y los vecinos del barrio, circunstancia que probablemente apreciaría el escultor en cuanto presencia de una ausencia.

Desde 1986

HACEMOS DEL ARTE NUESTRO OFICIO

Técnicas de Arquitectura Monumental, S.A. (ARTEMON) somos una empresa dedicada exclusivamente a la Restauración de Patrimonio Histórico, tanto en bienes muebles como inmuebles.

Nuestros inicios en esta actividad parten de los años 60 hasta el año 1995 en que agrupamos varias empresas formando ARTEMON, dando de esta forma el salto definitivo, aprovechando las experiencias adquiridas en este tiempo.



RESTAURACIÓN DE BIENES INMUEBLES HISTÓRICO ARTÍSTICOS
RESTAURACIÓN DE BIENES MUEBLES HISTÓRICO ARTÍSTICOS
CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO DE MONUMENTOS Y EDIFICIOS SINGULARES

ARTEMON

TÉCNICAS DE ARQUITECTURA MONUMENTAL, S.A.

visite nuestra
nueva web
www.artemon.es

EXPOSICIÓN TEMPORAL EN EL MARCO DE LA PRESIDENCIA ESPAÑOLA DE LA UNIÓN EUROPEA. Tapices flamencos de Pastrana se exhiben en los Reales Museos de Arte e Historia de Bruselas

Por iniciativa de la Fundación Carlos de Amberes, cuatro tapices flamencos que forman una de las series más hermosas del final del siglo XV, normalmente expuestos en lo que fuera la Sala Capitular de la Colegiata (diócesis Sigüenza-Guadalajara) y que sufrían serios deterioros por el paso del tiempo y por la polilla, han sido restaurados por las manufacturas reales DEWIT en Malinas a lo largo del 2009.

La restauración ha contado con el patrocinio del Fondo InBev-Baillet Latour y de la Fundación Caja Madrid. Una vez completada, el Museo del Cincuentenario, en la primera exposición que tiene lugar en el marco de la Presidencia Española de la Unión Europea, ofrece al público belga del 13 de enero al 14 de marzo de 2010 la oportunidad de admirar estos excepcionales tapices. Posteriormente, regresarán a España, a Toledo y a Madrid, gracias al patrocinio del Gobierno de Castilla-La Mancha, a través de la Sociedad Don Quijote de Commemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha S.A y de la Diputación Provincial de Guadalajara, desde finales de marzo hasta mediados de mayo y en Madrid, en la sede de la Fundación Carlos de Amberes durante el mes de julio, en donde coincidirá con el inicio de la Presidencia Belga de la Unión Europea, con una posible escala intermedia en Lisboa en junio, para volver después a su sitio en Pastrana.

Condecoradas 9 instituciones que salvaron tesoros artísticos españoles en la Guerra Civil

El Consejo de Ministros, a propuesta de la ministra de Cultura Ángeles González-Sinde, ha concedido la Orden de las Artes y las Letras de España a nueve instituciones por la labor que desarrollaron en el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, que intervino en febrero de 1939 para proteger el patrimonio artístico español.

Las instituciones condecoradas son: Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Museo de Arte e Historia de Ginebra, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Museo del Louvre, National Gallery de Londres, Direction des Musées de France, Rijksmuseum de Amsterdam, Tate Gallery de Londres y Wallace Collection de Londres.

Estas instituciones formaron parte del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, que se creó para proteger el patrimonio artístico español durante la Guerra Civil Española. Tras las negociaciones del Comité con el Gobierno republicano de España para la evacuación de las obras, que desembocaron en la firma del llamado Acuerdo de Figueras, setenta y un camiones atravesaron la frontera francesa con las obras. Las operaciones fueron dirigidas por los responsables de la Junta Central del Tesoro Artístico con la colaboración de los miembros del Comité Internacional. Una vez finalizada la Guerra Civil se produjo la vuelta a España de las obras de arte, ya en los inicios de la II Guerra Mundial.

CONVOCADOS POR LA FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN. Premios Patrimonio de Periodismo

La Fundación del Patrimonio Histórico convoca la novena edición de los "Premios Patrimonio de Periodismo". La iniciativa pretende implicar a los medios de comunicación en la tarea de dar a conocer el Patrimonio histórico de nuestra Comunidad y sensibilizar a la población sobre la necesidad de su conservación, restauración y promoción.

La Fundación contempla tres categorías en las que se puede optar a estos premios: prensa, radio y televisión.

Cada categoría cuenta con un premio de 6.000 euros para el trabajo periodístico que el jurado determine como el que más aporta a los fines de difusión del Patrimonio Histórico de Castilla y León y creación de una conciencia social proclive a su conservación. Además, el jurado, integrado por periodistas y miembros del patronato de la Fundación considerará la calidad de los trabajos, el carácter periodístico de la técnica y la documentación como condiciones para premiarlos.

El plazo de presentación se cierra el día 1 de junio y pueden concurrir los trabajos emitidos o publicados entre el 1 de julio de 2009 y el 1 de junio de 2010.

Las bases de la convocatoria 2010 de los "Premios Patrimonio de Periodismo" pueden consultarse en la página web de la Fundación www.fundacionpatrimoniocyl.es.

ENCUENTRO TÉCNICO. Nanotecnología aplicada a los tratamientos de conservación y restauración

El Grupo Español del IIC, en colaboración con el Museo Nacional-Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y C.T.S. España, organizan un encuentro técnico sobre "Nanotecnología aplicada a los tratamientos de conservación y restauración". El encuentro tendrá lugar el próximo 5 de marzo en el MNCARS. Abrirá la jornada Luigi Dei con las conferencias tituladas de "Nanotecnología para la conservación de bienes culturales. Fun-

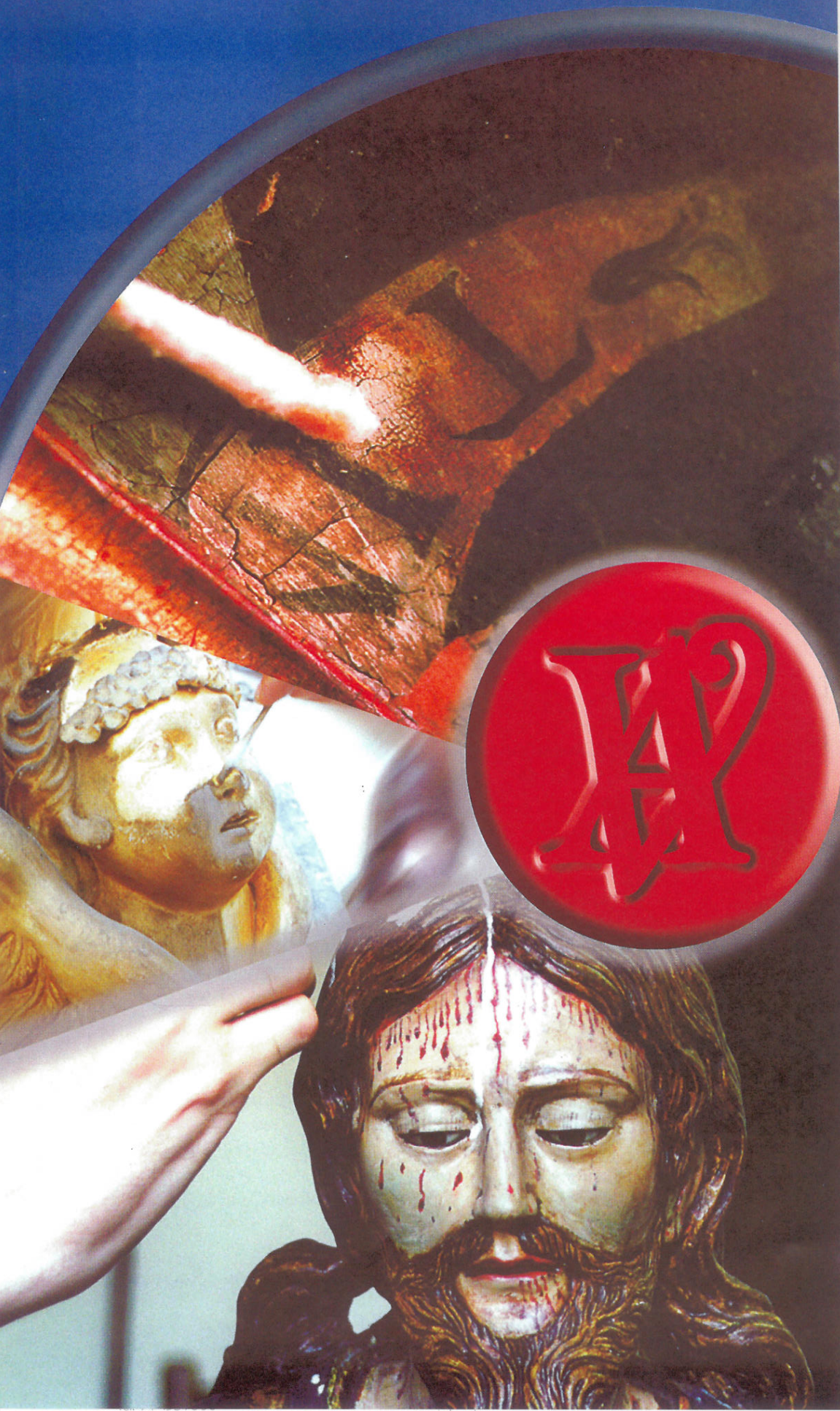
damentos" y "Aplicaciones de la nanocal para la consolidación de pinturas murales y superficies pétreas. Le seguirá la intervención de Rodorico Giorgi bajo el epígrafe "Aplicaciones de nanopartículas de hidróxidos de elementos alcalinotérreos: Mg(OH)₂, Ca(OH)₂. Desacidificación de documentos gráficos y maderas arqueológicas". A continuación tomará la palabra Mariarosa Lanfranchi, quién hablará sobre

"La restauración de las pinturas murales de la Iglesia de "Santa Croce" en Florencia (Italia)". Y por último, Thierry Lalot, realizará una "Visión crítica del seminario sobre "Nanopartículas y arte" (París, 17 de Noviembre 2009)".

Más información contactando a través del correo electrónico [cursos@ge-iic.org](mailto: cursos@ge-iic.org), llamando al teléfono 618279279, en la web www.ge-iic.com.

ARTE VECCHIO

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO



ARTE VECCHIO SL

Barrio de la Agüera 85
39694 - LLOREDA - CANTABRIA
Tel: 942 555 747 . Fax: 961 125 854
WEB: www.artavecchio.com
Email: artavecchio@artavecchio.com

UNIDOS CONSERVAMOS EL

 <p>GOTICO GOTICO, Construcciones y Rehabilitaciones. Restauración integral de fachadas y cubiertas de la Iglesia de Santiago el Mayor de Zaragoza, S. XVII.</p>	 <p>IN SITU Conservación y Restauración, S.L. Restablecimiento de la mayor parte del Monasterio de Noya. La Rioja.</p>	 <p>bellido J.B.A. Construcciones BELLIDO, S.A. Proyecto de Restauración del Jardín del Príncipe, del Real Alcázar de Sevilla.</p>	 <p>EHR, Estudio Métodos de la Restauración S.L. Restauración de la Lonja de Mercaderes de Valencia, patrimonio de la humanidad.</p>	 <p>TOMOS Conservación y Restauración, S.L. Conservación y restauración de pavimentos arqueológicos para su musealización in situ. La Domus Oceani. Lugo.</p>
 <p>NEOR, S.A. Empresa constructora Monasterio de San Martín Pinario. Santiago de Compostela.</p>	 <p>URCOTEX I.S.L.U. Empresa Constructora Restauración de la Iglesia de la Corona Castell de Sant Coloma de Cervelló, del arquitecto Antoni Gaudí, de Barcelona.</p>	 <p>REFOART, S.L. Restauración del pórtico barroco. Iglesia de Monseñor, Palma.</p>	 <p>REHABILITADOR S.A. Edificio Gallardo.</p>	 <p>Restauraciones y Rehabilitaciones Especiales, S. L. Restauración del Monasterio de Uclés (Cuenca).</p>
 <p>REARASA Restauración de la catedral de Zamora y de las Acifas de Olivares para centro de interpretación del Museo (Zamora).</p>	 <p>RESTAURARTE S.L. Altar del Colegio de Notarios. Zaragoza.</p>	 <p>RESTAURDEGEA, S.L. Restauración de fachada y torre. Circunvalación de alabastro. "Centro De Historia de Zaragoza".</p>	 <p>RESTAURDTEC Técnicas de Restauración S.L. Vila Ordega (Isla de Mallorca, Castellón). A. Cronología: 1920-1932.</p>	 <p>SOPSA Restauración Arquitectónica Obras del Plan Director de la Catedral de Pienza.</p>
 <p>J. QUIJANO S.L. Restauración de terrazas y cubiertas en torres del Palacio Real de Aranjuez.</p>	 <p>TALLERES DE ARTE GRANDA S.A. Restauración del retablo mayor. Iglesia de San. Fº la Mayor en Tivoli (Cáceres).</p>	 <p>TEKNE Conservación y Restauración. Pintura mural de la cúpula. Iglesia de El Salvador de Liberta.</p>	 <p>TEUSA TÉCNICAS DE RESTAURACIÓN S.A. Huertas del Cuadro de La Hota, en el Monje Urgel de San Sebastián. Guipúzcoa.</p>	 <p>TORREMAN Restauración de Fachada TORREMAN, S.L. Recuperación de la bóveda del ábside de la Catedral de Viena.</p>

PASADO PARA CONSTRUIR EL FUTURO

ABREU ABREU Construcciones, S.A. Templo Virgen Monasterio de Guadalupe, Cáceres.	ALBERTO DOMÍNGUEZ BLANCO Restauración Monumentos, S.A. Restauración de la Chancillería de Granada.	ARTEVECCHIO Armadora Platería de la Nave Central de la Iglesia de Santiago, Ciudad Real.	CAM IUM S.L. CAMBIUM RESTAURACIÓN S.L. Restauración de la Capilla del Palacio Real de Madrid.	CONSTRUCCIONES ARANGUREN, S.A. Iglesia Sta. María La Real de Sargales, Navarra.
leache CONSTRUCCIONES LEACHE S.L. Hotel En Torre Medieval, Uztiz, Navarra.	CONSTRUCCIONES LIBÉRÉS FELLU, S.A. Restauración de Murallas y Construcción del Plano de Artes Moderno y Contemporáneo, Palma de Mallorca.	MARROBA CONSTRUCCIONES MARROBA S.L. Reconstrucción de los presbiteros de la catedral de San Pedro de la Redonda de Logroño (La Rioja).	RAFAEL VEGA, S.L. CONSTRUCCIONES Y RESTAURACIONES RAFAEL VEGA, S.L. Monasterio de San Domingo de Silos, adecuación de la Biblioteca.	CONSTRUCCIONES RUBIO MORTE, S.A. CONSTRUCCIONES RUBIO MORTE S.A. Restauración del monasterio cisterciense de Santa María de Ruveda, Sastago, Zaragoza.
CONSTRUCCIONES ZUBILLAGA, S.A. Restauración del interior de la Catedral de Pamplona, 1992-1994.	CPA C.P.A. S.L. Restauración de estereos y capillas de la Catedral de Burgos.	CUSA CONSTRUCCIONES URGAYO S.A. Restauración de la Iglesia de San Pedro de Teruel.	CYM YARÉZ C.Y.M. YÁNEZ, S.A. Catedral de Valladolid.	DAMARIN, S.L. DAMARIN, S.L. Restauración del Palacio Abacial del Monasterio de las Glorias de Casbas - Casbas (Huesca).
EDYCON EDYCON, S.A. Iglesia San Vito, Capilla Honda. Restauración Integral de azulejos, yesería y dorados.	FACTUM FACTUM Rehabilitación Restauración de la Cian Torre del Dean, Talavera de la Reina.	GARES, S.L. GARES, S.L. Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra, Córdoba.	GEOCISA GEOCISA Restauración de la Catedral de Cádiz.	GOITU GOITU ERAIKUNTZAK, S.A. Edificio Arrese, Berriena Monumento provincial. Balcón de esquina y fachada.



Asociación Española de Empresas de Restauración del Patrimonio Histórico

Gran Vía, 6 - 4ª planta · 28013 Madrid · Tel.: 91 524 75 02 · Fax: 91 524 75 08

Correo electrónico: arespaph@arespaph.com · Página Web: www.arespaph.com

INVERSIÓN, EMPLEO, EMPRESA, RESTAURACIÓN

Texto: ARESPA

Cuando salen los presupuestos de las Administraciones Públicas buscamos entre sus farragosas páginas un ascua que arrimar a nuestra particular sardina. En tiempos de crisis, esta búsqueda despierta aromas dramáticos y cuando el drama se confirma, borrando toda duda esperanzada, la tragedia (griega) asoma.

Nuestra sardina es la Restauración y nuestro Esquilo particular un alto cargo del Ministerio de Cultura, que afirmó no hace mucho que la inversión en restauración del Patrimonio se había reducido, para el 2010, en un 32%; tendencia que se refleja también en los presupuestos de Consejerías autónomas, ayuntamientos, consorcios, etc.; confirmando aquel pensamiento fatalista que dice que la cenicienta de los

presupuestos oficiales es la cultura y, más concretamente, la restauración. ¿Por qué? ¿Por qué se ve menos...? Sería una larga discusión; recurrente, por otra parte.

La Junta de Castilla y León, siempre en cabeza de la gestión del patrimonio cultural, promueve unas jornadas (en Bruselas y Lisboa) para analizar el papel de dinamizador económico del Patrimonio Cultural, reivindicando así una atención especial a su conservación. En recuadro adjunto se recogen algunos puntos de la Carta de Bruselas (publicada en el anterior número de RESTAURO).

Estos puntos señalan a las empresas de restauración y al empleo que gestionan; y en ellos se apoya la iniciativa de ARESPA de escribir a los Presidentes de las distintas

Comunidades Autónomas para reivindicar esa atención singular a la conservación del Patrimonio Cultural.

Es evidente que de esta atención depende la supervivencia de estas empresas y de todos los colaboradores que ellas articulan para conservar, restaurar, rehabilitar el Patrimonio. Aunque parezca demagógico, estas empresas ponen por delante de su propia estabilidad la del monumento porque ese es un sentimiento heredado de sus predecesores y que tiene mucho de vocacional; sentimiento que les dice que sin la experiencia y la sensibilidad ahorradas en muy numerosas intervenciones y sin la labor formativa que realizan con sus trabajadores, el buen uso de las inversiones en el Patrimonio estaría en peligro. **R**

El Patrimonio Cultural ha de dejar de percibirse como una carga abordable exclusivamente en época de excelencia económica, pues tiene un valor esencial e intrínseco, y ha de ser considerado como activo no renovable que tanto las administraciones como los ciudadanos deben concebir como un Servicio Público básico y de atención obligatoria, un derecho fundamental para su bienestar y desarrollo, y necesario siempre para la cohesión social en un entorno multicultural.

Las actividades destinadas a la conservación, restauración y gestión de los bienes que integran el Patrimonio Cultural constituyen una red de elementos capaces de dinamizar la economía de nuestros países en ventaja competitiva con otras actividades sujetas en mayor medida a los ciclos y coyunturas que se producen periódicamente. Se trata además de un sector integrado mayoritariamente por Pequeñas y Medianas Empresas, que constituyen un fuerte tejido económico y social.

Ha resultado evidente que este sector económico alternativo a otros modelos preponderantes es capaz de crear empleo estable, especializado, de calidad y no deslocalizable; estas políticas económicas se configuran por lo tanto como una inversión pública y privada de elevado índice de rentabilidad social.

De la "Carta de Bruselas sobre el papel del Patrimonio Cultural en la economía, y para la creación de una red europea de su reconocimiento y difusión". Junio, 2009

El recorte presupuestario sufrido en algunas Consejerías para el año 2010 supone que estas no podrán afrontar intervenciones en las actividades destinadas a la conservación y restauración de los Bienes que integran el Patrimonio Cultural de esta región.

Las empresas que integramos ARESPA, se trata, en la mayoría de los casos, de empresas responsables, con experiencia y conocimientos especializados, empresas familiares, con una larga tradición en restauración, con personal estable, cualificado, sensibilizado y motivado, tanto a nivel de dirección, jefes de obra y encargados, como en oficios tradicionales, con un objetivo común al de la empresa, la responsabilidad en nuestras intervenciones sobre los bienes que constituyen el patrimonio cultural, actuando como centros de formación de oficios.

Si analizamos la incidencia media de la mano de obra, en las empresas de ARESPA, por cada millón de euros de ejecución material invertido en obras de conservación y restauración, sobre el patrimonio cultural, la mano de obra representa entre un 60% y un 70% de la ejecución material, generando más de 17 empleos a tiempo completo.

De la carta de ARESPA a los Presidentes de las Comunidades Autónomas- Diciembre, 2009

The announce fall of public investment in conservation of Spanish Cultural Heritage has made Spanish associated companies (ARESPA) react. They have addressed to the presidents of autonomous communities claiming their role with experience and sensibility trained along many interventions and a continued educational work in traditional occupations at risk of disappearing. This makes these enterprises essential to face the responsibility of the successful implementation of these works of heritage conservation. Companies endorse the conclusions of the Brussels Charter which show the role of economic driver of investment in heritage, noting that for every million euros invested seventeen full-time jobs are generated.

toda **GUADALAJARA** empieza aquí

CASTILLO DE TORIJA

A-2 Km. 73

Salida 71



TE ESPERAMOS EN LA PUERTA

citug

CENTRO DE INTERPRETACIÓN TURÍSTICA
DE LA PROVINCIA DE **GUADALAJARA**

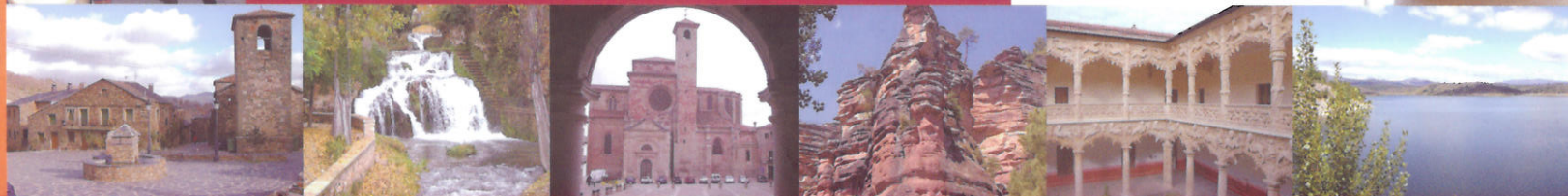


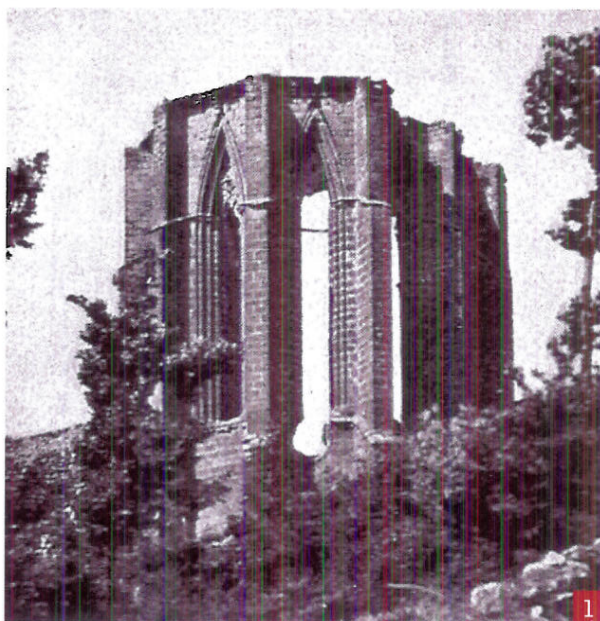
DISTINCIÓN DE HONOR 2009
Demarcación de Guadalajara del Colegio
Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha

LA DIPUTACIÓN DE GUADALAJARA HA REHABILITADO EL CASTILLO DE TORIJA PARA CONVERTIRLO EN CENTRO DE INTERPRETACIÓN TURÍSTICA DE GUADALAJARA (CITUG) ■ UN ESPACIO DE INFORMACIÓN Y RECEPCIÓN DE VISITANTES CON UN DISEÑO ARQUITECTÓNICO FUNCIONAL E INNOVADOR, INTEGRADO EN LOS MUROS DE LA ANTIGUA FORTALEZA ■ UN LUGAR ÚNICO DONDE CONOCER DE PRIMERA MANO TODA LA OFERTA TURÍSTICA QUE OFRECEN LAS COMARCAS Y PUEBLOS DE LA PROVINCIA: SUS FIESTAS, TRADICIONES, MONUMENTOS Y ESPACIOS NATURALES ■ VEN A CONOCERLO Y PREPARA TU RUTA ■ HAY MUCHO DONDE ELEGIR.



DIPUTACIÓN
DE GUADALAJARA





EL REAL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN ATIENZA

(Guadalajara)

Texto y fotos: PROF. DR. JOSÉ MARÍA ABAD LICERAS (*Universidad Pontificia Comillas -ICADE-*)

La bella localidad alcarreña de Atienza albergó uno de los escasos testimonios que en España han existido del denominado como estilo gótico inglés. Se trataba del Real Convento de San Francisco de la Inmaculada Concepción, perteneciente a la Orden franciscana y del que ya se tienen datos en 1264. La modesta construcción original sería sustituida por un cenobio en el que sobresalía la iglesia edificada a finales del siglo XIV por impulso de la señora de la villa, Doña Catalina de Lancaster, esposa del Rey Enrique III, siguiendo el modelo arquitectónico del gótico anglosajón. Los daños ocasionados al edificio y a la villa por el asedio de 1446, protagonizado por D. Álvaro de Luna frente a huestes del Rey Juan II de Navarra, no impidieron que el esplendor del templo se reforzase por los Reyes Católicos y por otras familias nobles que a lo largo del siglo XVI crearon varios patronatos con los que le dotaron de capillas pa-

ra enterramientos en alabastro, rejas, altares, esculturas, tapices, orfebrería y otros bienes muebles. La singularidad de la construcción gótico-renacentista y su rica ornamentación constituyeron el marco ideal para alojar en su cripta una importante reliquia constituida por dos espinas de la Corona de Cristo, que hoy se encuentran en el Museo de la iglesia de la Santísima Trinidad de la propia localidad. La tradición señala que en la madrugada del Viernes Santo las espinas cambian su color pardo por otro rojizo a modo de sangre, sobre todo en sus puntas, permaneciendo este fenómeno durante toda esa jornada.

La reliquia de las Santas Espinas fue traída a España por D. Pedro de Rojas en 1402 y atrajo la devoción y la adoración de algunos reyes de España. Así, Felipe II se alojó en el convento en 1592 e intentó infructuosamente llevarse una espina al Monasterio del Escorial. Coincidiendo con una visita de Felipe III se declaró un

incendio en el arrabal de San Lorenzo. El Rey ordenó sacar las espinas y exhibirlas ante el fuego, que milagrosamente se extinguió. Impresionado por el acontecimiento, el monarca pagó la construcción de unas puertas de hierro con su escudo en la capilla donde estaba depositada la reliquia. En 1626, Felipe IV, de camino a Atienza, enfermó en Jadraque, pidiendo que le llevaran la reliquia a cuyo contacto recuperó la salud. Posteriormente, el convento también recibiría la visita de Felipe V en 1706. El esplendor del cenobio desapareció bruscamente el 7 de enero de 1811, con ocasión de la devastación y expolio que sufrió la villa y sus edificios religiosos por parte del ejército napoleónico mandado por el General Duvernet. El convento de San Francisco no fue ajeno a ese hecho y quedaría en una permanente situación de ruina. La desamortización de Mendizábal marcaría su ocaso definitivo.

En la actualidad y resistiéndose con osadía a desaparecer, sólo subsisten unos

restos puntuales del convento que se encuentran localizados a la derecha de la carretera de entrada al pueblo, pasada la casa-cuartel de la Guardia Civil. Destaca una parte del ábside de la iglesia, de planta semicircular, que está integrado por cuatro estilizados arcos góticos de estilo inglés, que tanta fama dieron a la construcción, y que se encuentran cegados y unidos entre sí por una antiestética pared de cemento que sustenta un inestable tejado. Los venerables arcos de piedra labrada constan de sendas arquivoltas que se asientan sobre pequeños capiteles de decoración vegetal, muchos de ellos erosionados, descansando en delgadas columnas con sillares también erosionados o gravemente deteriorados, como también sucede con algunas

ménsulas de la zona superior del ábside. La mayoría de los arcos tienen riesgo de derrumbe por presentar graves deficiencias estructurales al estar separadas del paramento sobre el que se sustentan. Esta situación es particularmente sensible en los tres orientados principalmente hacia el este. En el situado hacia el sur existe también un paño abierto al exterior en el que hay una pequeña construcción, destinada aparentemente a palomar, a la que se accede por una frágil escalera que transmite una innegable imagen de peligro. Por último, el paño orientado hacia el norte tiene una preocupante invasión de vegetación que lo cubre en su totalidad. Flanqueando cada arco se mantienen unos robustos contrafuertes de sillares.

Adosada al ábside, en la zona de la antigua cabecera de la iglesia, hay una moderna casa pequeña, de una planta de altura, que en su momento sirvió de almacén de trigo. Junto a ella, y en lo que sería la antigua planta principal del templo, destaca un amplio edificio de tres plantas cuyo destino hace años era el de empresa eléctrica. Colindante a la misma hay otro pequeño inmueble de una planta de altura.

Delimitando el ábside hay una pequeña barbacana de sillarejo, a modo de muralla exterior, que discurre de este a sur delimitando la zona del antiguo claustro del convento, en el que todavía se mantiene en pie algún pequeño arco de medio punto, y donde se sitúan una serie de edificios modernos destinados a viviendas... **R**



2



4



5



3



6

1. Restos del ábside del convento a comienzos del siglo XX.

2. Pared moderna que une los arcos del ábside.

3. Ábside y construcciones modernas donde estaba situada la iglesia del convento.

4. Estado de los arcos ojivales del ábside (lados norte y este).

5. Palomar construido junto a un arco del ábside (lado sur).


6. Iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza.

The real convent of San Francisco de la Inmaculada Concepción in Atienza (Guadalajara)

The church in the Convento f San Francisco de la Inmaculada Concepción de Atienza (XVI century) was endowed by the Catholic king and queen as well as many other nobles with chapels, tombs made of alabaster, railings, altars, sculptures, tapestries, jewellery. . . It also saved a relic with two thorns from Christ Crown which, according to tradition, change their brown colour to blood-red on Good Friday.

Napoleonic war and the sale of church lands marked its decline. At present there remains a part of the apse, semicircular and with four blinded English Gothic style arches. The arches have archivolt over capitals with vegetal decorations and slim columns. Everything is severely damaged and shows serious structural weakness. The north side is covered with vegetation. There is a small barbican of ashlar delimiting the former cloister which still keeps some small arch.

1



LAS MURALLAS DE SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

(LA RIOJA)

Texto y fotos: Prof. DR. JOSÉ MARÍA ABAD LICERAS (*Universidad Pontificia Comillas -ICADE-*)

La localidad de Santo Domingo de la Calzada atesora, junto a otros singulares monumentos, las murallas más extensas que se conservan en la actualidad en La Rioja. La construcción de la mayor parte de las murallas fue impulsada por el Rey Pedro I, tras vencer a Enrique de Trastámara en la segunda batalla de Nájera, el 3 de abril de 1367. Cuenta la leyenda que dirigiéndose el Rey a Santo Domingo de la Calzada para tomar represalias contra sus habitantes por haber jurado fidelidad a su hermanastro, el pueblo se encomendó a la protección de su santo patrón quien obró el prodigio de originar y extender una intensa niebla que llegó a cegar al ejército real y al propio mo-

narca. Tomando el hecho como una señal divina y arrepentido, el Rey promete erigir las murallas, recobrando al momento la visión. Se consolida así una plaza fuerte en una zona fronteriza entre los reinos castellano, navarro y aragonés y se refuerza la protección de los peregrinos del Camino de Santiago.

Tradicionalmente se pensaba que las murallas fueron construidas entre los años 1367 y 1369, reforzando así las rudimentarias defensas con que contaba la localidad desde 1264, consistentes en dos torres fuertes. Sin embargo, recientes estudios realizados por la historiadora María Teresa Álvarez Clavijo cuestionan esa teoría, señalando

que aunque el núcleo fundamental de las murallas data de esa época, su ampliación, consolidación y reconstrucción se realizaría escalonadamente en siglos posteriores, dada la mala cimentación y los deficientes materiales utilizados originariamente.

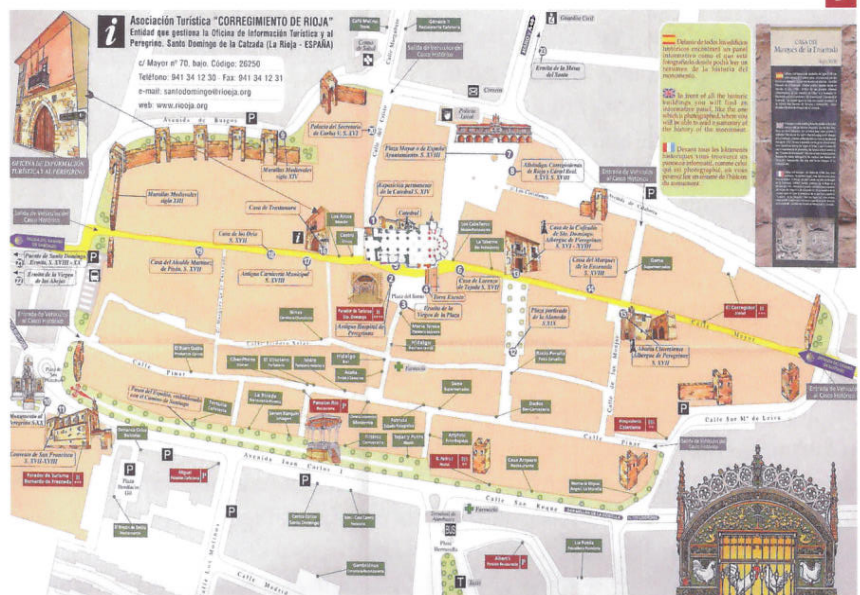
En su momento de máximo esplendor, las murallas debieron presentar un aspecto colosal: tenían 1.670 metros de perímetro; estaban defendidas por treinta y ocho torreones rectangulares (de unos doce metros de altura cada uno de ellos); y contaban con siete puertas de acceso a la ciudad en forma de arcos ojivales, precedidas por puentes con los que salvar el foso que las circunvalaba (y que algunos autores



2

señalan que estaba provisto de agua proveniente de distintas canalizaciones). Exteriormente las murallas estaban construidas con sillares de piedra arenisca, unidos por una argamasa de cal y canto, mientras que interiormente se reforzaban con ripio que alcanza una media de dos metros y medio de grosor. En muchos sillares (sobre todos los situados en lo alto de las torres), todavía se conservan los agujeros donde se clavaron las agujas de las grúas de la época que sirvieron para alzarlas en su construcción. Al margen de diversos episodios históricos, la conservación de las murallas de Santo Domingo de la Calzada y del resto de las existentes en España han sufrido serios avatares provenientes del ensanche de las poblaciones y de normas jurídicas ignominiosas (como un Decreto revolucionario de 1868 en el que se ordenaba la demolición de las murallas de nuestras ciudades, “por representar testimonios del viejo régimen”). Otros factores humanos y ambientales también han contribuido a que la visión actual de las murallas difiera notablemente de lo que fueron.

Las murallas datan de finales del siglo XIV y son las más extensas que se conservan en la actualidad en La Rioja.



3



1. Vegetación en una torre y en el adarve de la muralla.

2 Lienzo de la muralla y torre reconstruida.

3. Plano de situación de la muralla.

4. Puertas de acceso a viviendas y locales en el exterior de la muralla.

5. Primera torre del lado norte.

6. Garajes construidos en la muralla.

7. Edificios adosados a la zona interior de la muralla.

8. Detalle de la ruina de una de las torres.

9. Torre desmochada y lienzo de la muralla.

10. Interior de la torre reconstruida.

El lienzo más extenso que se conserva de la muralla se encuentra localizado en la Avenida de Burgos y está orientado hacia el norte. Carece de adarve visible y de cualquier elemento defensivo en forma de almenas, siendo ocupado por una vegetación que en algún punto alcanza a ser un frondoso árbol (entre la segunda y tercera torre).

Los diversos paños que conforman el lienzo de la muralla presentan una altura irregular y están jalonados por cinco torres, la última de las cuales ha sido reconstruida de una manera cuestionable por su forma, tipo de material utilizado y su cromatismo. Las cuatro torres originales están desmochadas y presentan una serie de grietas

Al deterioro general de las murallas contribuyen los nidos de cigüeñas y su uso como paramento de viviendas y locales.

que las recorren desde la zona superior hasta su base. Este problema se agudiza en el caso de los arcos que comunican a las torres entre sí a través del paseo de ronda, en donde el riesgo de derrumbe es evidente. A este deterioro general contribuye tanto la existencia de numerosos nidos de cigüeñas (cuyas deyecciones son visibles en los paramentos de las torres), como que el

interior de éstas está hueco, lo que ha contribuido a que algunas personas las hayan utilizado para adosar en ellas construcciones privadas. Idéntica situación se percibe en el interior de la muralla. La mayor parte de ella ha sido usada como paramento de casas, naves y otros locales. Por eso en el exterior de la muralla existen ventanas y puertas de acceso al interior de viviendas



8



9



10

o de garajes, que siguen siendo utilizados por particulares. A este desolador panorama se unen algunos graffitis realizados por desaprensivos y la utilización del tramo final de la muralla como improvisado aparcamiento de vehículos.

La rehabilitación de las murallas de Santo Domingo de la Calzada es necesaria para garantizar su supervivencia. No obstante, no puede desconocerse que a la carencia de los recursos económicos necesarios para esa finalidad, se suman otros problemas de carácter social y humano, si se pretendiera utilizar la vía expropiatoria o cualquier otra de carácter administrativo para erradicar todos los inmuebles adosados a la muralla. **R**

The walls of Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) date from the XIV century and they were built to feel protected from the Moors and the Pilgrims Way. They had a perimeter of 1670 metres, 38 towers of 12 metres, seven gates with pointed arches and moat. The city enlargement and the wrong laws have caused their present spoilt state. Battlements have disappeared and only five tower are preserved, one of them is being restored in a quite matter of opinion way. The arches between towers are close to collapse. The storks' nests and vegetation are causing damage. Some private houses have been attached to the walls and windows have been opened. There are lots of graffiti and a parking has been set inside.

The rehabilitation of walls is essential if one wants to preserve the walls but there are many difficulties such as the lack of money or the compulsory expropriation to eradicate any building attached to them.

EL CULTO FRENTE AL ARTE

PAUTAS PARA RESOLVER LOS CONFLICTOS ENTRE EL USO ECLESIAÍSTICO Y LA PROTECCIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Texto: PROF. DR. MIGUEL RODRÍGUEZ BLANCO
Catedrático de Derecho Eclesiástico del Estado (Universidad de Alcalá)
Fotos: REDACCIÓN

La Sentencia del Tribunal Supremo de 10 de febrero de 2009 (Sala de lo Contencioso-Administrativo, Sección Cuarta; Ponente: Antonio Martí García) afronta un conflicto entre la finalidad litúrgica consustancial a toda catedral y el valor histórico-artístico que poseen los templos catedrales. El pronunciamiento desestima el recurso de casación interpuesto por la Diócesis de Ávila contra la Sentencia de 28 de enero de 2006 del Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León (Sala de lo Contencioso-Administrativo de Burgos), cuyo fallo ordenaba al Cabildo de la Catedral y a su Obispado el levantamiento de una serie de obras realizadas en el altar y en el ambón de la Catedral de Ávila.

Las obras llevadas a cabo por la Diócesis, que habían sido autorizadas por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, tenían la finalidad de remodelar el Presbiterio de la Capilla Mayor para adaptarlo a las prescripciones litúrgicas del Concilio Vaticano II. La Real Academia de la Historia, que fue quien interpuso el recurso contencioso-administrativo que dio lugar a la mencionada Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León, entendía que tales obras eran contrarias a los valores histórico-artísticos del inmueble porque habían tapado

unas laudas y las habían sometido a un peso excesivo al colocar sobre ellas las losas de piedra.

Desde una perspectiva jurídica, en las catedrales concurre una doble condición: son lugares de culto y, a su vez, son bienes culturales. Ello hace que exista la obligación legal de tutelar tanto su destino al culto –la significación religiosa– como su importancia histórico-artística. Partiendo de este presupuesto, el Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León considera necesario encontrar una solución que permita compaginar la conservación del carácter cultural de la Catedral con su finalidad litúrgica, pero no entra a dilucidar qué es lo procedente en los casos de conflicto entre el valor religioso y el valor cultural, pues llega a la conclusión, sobre la base de los informes periciales, de que existen medios técnicos que permiten compatibilizar ambos fines: “Indudablemente sería cuestión de estudiar si es más importante proteger el derecho de los ciudadanos a contemplar este monumento funerario o el derecho a realizar la función social religiosa de la Catedral; pero esto se produciría si no hubiese unos medios técnicos adecuados para permitir el cumplimiento de las dos funciones, la religiosa y la histórico-artística”.



La Sentencia del Tribunal Supremo desestima el recurso de casación interpuesto por la Diócesis, entre otros motivos, por entender que en la Sentencia de instancia no se ha marginado o minusvalorado el fin religioso de la Catedral, ya que no se advierte incompatibilidad entre el cumplimiento de las dos funciones propias del templo, la litúrgica o religiosa y la histórico-artística. Por ello, el Alto Tribunal sostiene que “no se puede válidamente admitir como refiere la parte recurrente en apoyo de su tesis que la sentencia haya debido de acoger como preferente uso el litúrgico o religioso, pues el escoger entre uno y otro, y en este caso sería ciertamente el litúrgico o religioso, sólo sería exigible cuando estuviera acreditada la absoluta incompatibilidad entre uno y otro uso, y en el caso de autos la sentencia recurrida por las razones que expone, apoyadas en los informes periciales obrantes, aprecia y valora la compatibilidad ente ambos usos”.

Este párrafo que acabamos de transcribir tiene gran trascendencia, pues, aunque sea en un *obiter dictum*, el Tribunal Supremo afirma expresamente que el uso litúrgico o religioso tendría, en caso de conflicto irresoluble, carácter preferente frente al uso histórico-artístico. ¿Cuál es la base jurídica de esta afirmación del Tribunal Supremo?

El artículo 46 de la Constitución Española establece que los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. Este precepto constitucional se aplica, como es obvio dado su tenor, a las catedrales, pero la protección de su significación histórico-artística ha de hacerse respetando su función propia, la finalidad para la que fueron construidas, pues el destino religioso forma parte del propio valor cultural de estos inmuebles. A ello se añade lo dispuesto en el artículo 16 de la Constitución,

En las catedrales
concorre una
doble condición:
son lugares de
culto y a su
vez son bienes
culturales.

1. Nave central de la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid).

2. Sala de pinturas en los Museos Vaticanos de Roma.

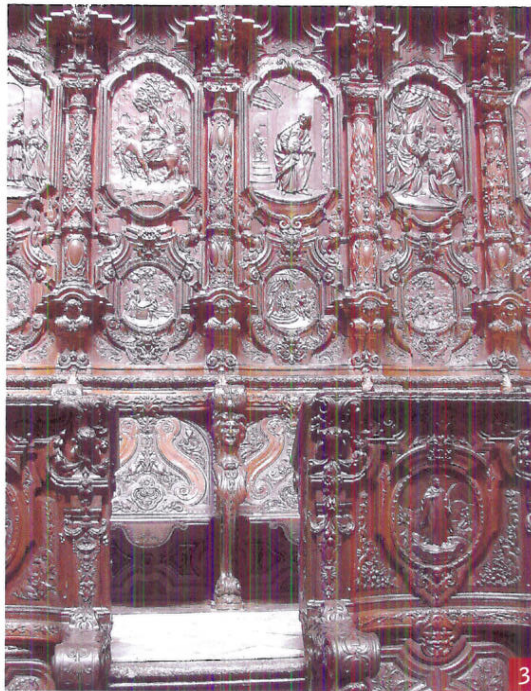




que reconoce el derecho, tanto a los individuos como a las comunidades –incluida por tanto la Iglesia Católica–, a la libertad religiosa y de culto. Una de las principales manifestaciones de la libertad religiosa es, precisamente, el derecho a establecer lugares de culto, tal como se recoge en el artículo 2.2 de la Ley Orgánica 7/1980, de 5 de julio, de Libertad Religiosa. En suma, la protección del valor cultural de un lugar de culto no puede hacerse en detrimento de su significación y función religiosa.

La doble condición jurídica de las catedrales –bien religioso y bien cultural– se traduce, a efectos de su protección y conservación, en un principio de actuación conjunta de las autoridades estatales y eclesiásticas. Este principio, que aparece enunciado en el artículo XV del Acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede de 3 de enero de 1979 sobre Enseñanza y Asuntos Culturales, ha dado lugar a varios convenios de colaboración entre el Estado y la Iglesia. Cabe destacar el Acuerdo de 30 de octubre de 1980, elaborado por la Comisión Mixta Iglesia-Estado, sobre criterios básicos acerca del patrimonio cultural y artístico de la Iglesia. En él el Estado se compromete a respetar la función primordial de culto y la utilización para finalida-

El uso religioso tendría carácter preferente frente al histórico-artístico en caso de conflicto irresoluble.



3. Vista parcial del coro de la catedral de Córdoba.

4. Sepulcros de Alfonso VIII y su esposa en el Monasterio de Las Huelgas (Burgos).

des religiosas de los bienes eclesiásticos. Por su parte, la Iglesia reitera su voluntad de continuar poniéndolos al alcance y servicio del pueblo español y asume el compromiso de cuidarlos y usarlos de acuerdo con su valor artístico e histórico. El Estado, en virtud del mismo interés y para compensar las limitaciones que se establezcan en las normas jurídicas que desarrollen el citado artículo 46 de la Constitución, se obliga a una cooperación eficaz, técnica y económica para la conservación y enriquecimiento del patrimonio cultural de carácter eclesiástico. Fruto también de este principio de actuación conjunta y colaboración es el Acuerdo de 25 de febrero de 1997 entre el Ministerio de Educación y Cultura y la Iglesia Católica sobre el Plan Nacional de Catedrales, en el que el Ministerio de Educación y Cultura “reconoce la función primordial de culto y la utilización con fines religiosos de las catedrales”.

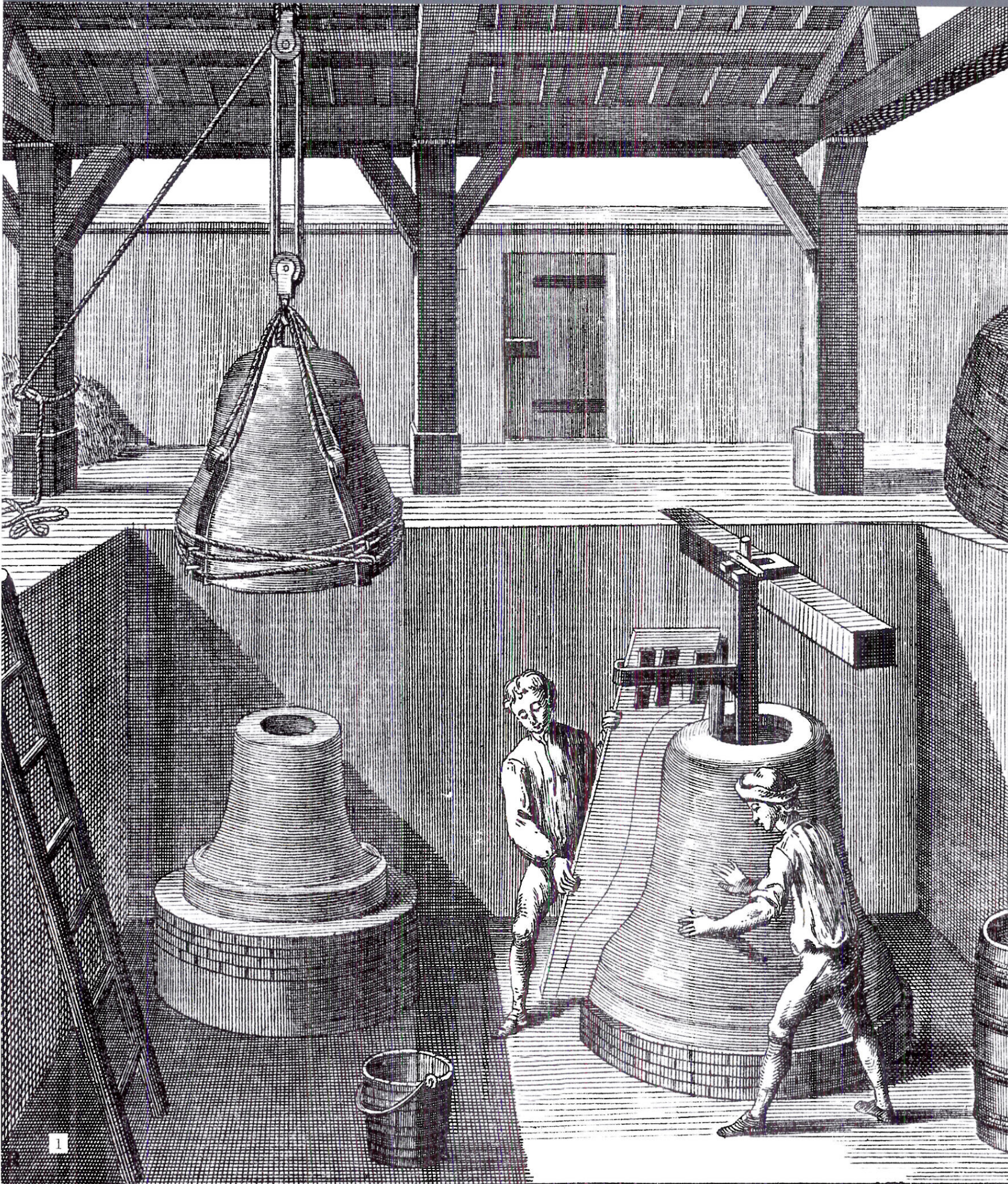
Estas bases jurídicas exigen, en casos como el aquí analizado, una solución armónica entre las autoridades administrativas y las eclesiásticas para que no se impongan a la Iglesia unas soluciones técnicas que ella juzgue contrarias a la función primordial de las catedrales; función que está tutelada por el derecho a la libertad religiosa y de culto. **R**

WORSHIP AND ART FACED. GUIDELINES FOR SOLVING CONFLICTS: ECCLESIASTICAL USEVERSUS HISTORICAL-ARTISTIC PROTECTION.

In February 2009 Supreme Court ordered the Chapter of the Cathedral of Avila raise some works authorized by the Junta de Castilla y León, held in the Cathedral to suit the liturgical requirements of Vatican II that the Academy of History considered contrary the art-historical value of the property. Furthermore, the Court expressly stated that the religious function would be preferential versus the historical-artistic function. Cathedrals are places for worship but they are also a cultural property. Article 46 of the Spanish Constitution states that public authorities shall guarantee the preservation of the Spanish artistic and historical heritage, whatever their legal status and ownership, respecting its original purpose since the religious destinations is a part of the cultural value of these properties.

This dual status causes the joint action of state and church authorities contained in the agreement between the Spanish State and the Holy See (January 1979) on Education and Cultural Affairs. And in the Agreement of the Joint Commission of Church and State (October 1980) whereby the State undertakes to respect the main worship role of the Church property; and the Church reaffirms its willingness to keep on having their properties accessible to the Spanish people, pledging to take care of them according to their artistic and historical value.







QUINTANA

FUNDIDORES DE CAMPANAS DESDE 1637

Un oficio en peligro de extinción

Texto: MANUEL QUINTANA

ORIGEN DE LAS CAMPANAS

Es difícil determinar con exactitud el origen de las campanas y en qué punto de la Historia éstas se vincularon de manera directa con el culto cristiano y por lo tanto con las más profundas raíces de nuestra propia cultura. Por parte de los arqueólogos e investigadores es comúnmente asumido que su origen primero tuvo mucho que ver con la más primitiva metalurgia y los más antiguos ejemplares de campanas, de tamaño muy reducido, ya aparecen adornando vestiduras y arreos de los animales representados en bajorrelieves que decoran las murallas que protegían las principales ciudades de lo que antaño fue el imperio asirio. En fechas posteriores encontraremos referencia al uso de las campanas en diversos pasajes de libros sagrados, como elementos decorativos en las vestiduras de los sacerdotes. En cualquiera de los casos, se trataba de ejemplares de pocos centímetros de tamaño, usados sobre todo con el fin de producir sonidos tintineantes como si se tratara de cascabeles.

No será hasta el S. VII o tal vez el S. VIII cuando las campanas adquieren las dimensiones más aproximadas a las que hoy en día podemos ver en las torres. Y ya en el S. XII el monje Theophilus Presbyter describe en uno de los capítulos de su obra "Schedula diversarum artium" ("Lista de diversas artes" c.a. 1125) tanto las dimensiones y pesos que han de tener las campanas según su función litúrgica y su ubicación (iglesias, monasterios, catedrales...) como las proporciones correctas de cada campana para obtener la acústica correcta, pasando por una minuciosa relación de cada fase de fabricación de los moldes, hornos, plantillas, incluso las propiedades que ha de tener el metal campanil, todo ello con el fin de obtener un buen resultado a la hora de fabricar una campana. Esta obra más que un resumen de conocimientos teóricos es la muestra de un profundo conocimiento práctico del arte de fabricar campanas, indicativo de que en ese momento ya el oficio de fundidor había adquirido gran complejidad. Del estudio de estas y algunas otras, aunque escasas, fuentes documen-



1. Grabado de la "Encyclopédie de Diderot et d'Alambert", "Fundición de Campanas, Fabricación del molde". Campanas en el foso de colada, el horno a la derecha.

2. Bajorrelieve del imperio persa representando un guerrero escita y su caballo, adornado con una campana (s. V a.C.)

3. Primera parte del molde de una campana. El macho en su estado inicial, con la terraja centrada sobre el plato.

4. La construcción del macho se realiza empleando ladrillo refractario y arcilla de alta plasticidad.

tales podemos deducir sin duda alguna que las campanas acompañaron a la religión cristiana a medida que la misma se difundía por el continente desde Roma hasta los más lejanos confines del mismo, Irlanda y los países nórdicos.

De esta primera etapa de la historia de las campanas nos quedan pocos ejemplares que den testimonio de la destreza de sus autores, y esto por un doble motivo. En primer lugar, la escasez de bronce (aleación de cobre y estaño) hacía obligatoria una suerte de "reciclaje" de las campanas que por su propio uso se quebraban, empleando el material que conformaba las piezas rotas para fabricar las nuevas (lo que aún hoy se conoce como "refundición"), siendo necesario aportar como nuevo el material que se perdía en la merma de fundición. En segundo lugar, como metal escaso que era y de cierta importancia para la fabricación de armas, el bronce con el que las campanas se fabricaban hizo de estas botín de guerra, y con frecuencia eran arrojadas de las torres cada vez que una ciudad o villa era conquistada por el invasor. A modo de ejemplo, una de las campanas más antiguas que ha llegado a nuestros días en buen estado de uso es la que se ubica

El bronce con el que se hacían las campanas las convirtió en botín de guerra para fabricar armas

en la torre del desaparecido monasterio benedictino de la localidad alemana de Lullus. La campana está fechada en torno al año 1100 y se construyó siguiendo con fidelidad las reglas enumeradas por el monje Teophilus en cuanto a dimensiones y proporciones, siendo por este motivo denominada "teophilusglocke". Por lo demás, este es un ejemplar realmente raro, ya que la mayoría de los ejemplares que aún se conservan en mejor o peor estado en toda Europa se datan en torno al S.XIV.

LAS CAMPANAS EN ESPAÑA

Si existe un acontecimiento histórico que marca el devenir de nuestro país diferenciándolo del resto del continente es la invasión musulmana. En el momento en el que ésta da comienzo, es fácil suponer que el uso de las campanas estaba tan difundido aquí como podía estarlo en cualquier otro país de nuestro entorno.

Sin embargo, el mismo carácter religioso que impregnaba las campanas, su uso en los diversos rituales del rito cristiano, hicieron de estas elementos muy codiciados para los invasores, que las veían como un auténtico símbolo cristiano. En las innumerables razzias que sufrieron los reinos cristianos, las campanas fueron objeto particular de expolio y terminaron por servir de adorno, convertidas en lámparas, en las mezquitas.

Determinar el origen de esas primitivas campanas y quiénes fueron sus artífices es tarea complicada precisamente por la falta de ejemplares de esas épocas. A la escasez de piezas con antigüedad se une la costumbre de no realizar ningún tipo de marca de autor o firma por parte de los antiguos maestros fundidores, quizás debido a la poca estima en que tenían su propio trabajo. Esta costumbre, la de identificar cada una de las campanas que el artesano elaboraba a lo largo de su vida,

no empezaría a ponerse en práctica hasta el S. XVI, primero muy ocasionalmente y luego de forma más habitual. Uno de los pocos medios que tenemos para identificar alguna campana presente en nuestros campanarios que no tenga su marca de fundidor es remitirnos a los libros de fábrica de las parroquias en los casos en que éstos existan, donde a veces es posible encontrar los contratos firmados entre el párroco y el maestro fundidor que estipulan las condiciones y plazos bajo los cuales se realizará la obra.

Lo que sí es cierto es que gran parte, por no decir la mayoría, de los fundidores de campanas que actuaron en nuestro país desde el S. XIV proceden de la comarca cántabra de la Trasmiera. Apellidos como Pellón, Vierna, Menezo, Cadelo, Ortiz, pueden identificarse como la marca de autor en muchas campanas y todos ellos tienen en común su procedencia. Desde esa comarca partían a ejercer su oficio por todos los reinos de la Península, volviendo ocasionalmente a sus localidades de origen. El motivo por el cual en esa zona se concentró tal cantidad de artesanos, no sólo fundidores de campanas, sino también canteros, doradores, arquitectos, etc. es aún motivo de estudio.

LOS CONOCIMIENTOS

En aquellos tiempos el oficio de fundidor de campanas, al igual que otros muchos hoy en día ya desaparecidos o en trance de hacerlo, requería el dominio de varias disciplinas: las relativas a la talla y ensamblaje de madera para fabricar por una parte las terrajas sobre las que se construiría el molde en arcilla, las necesarias para elaborar los moldes que se emplearían para fabricar las decoraciones y la epigrafía de las campanas; los conocimientos relativos a los procesos de fusión de los metales, desde el cálculo de las mermas de fundición, pasando por la ubicación de los respiros para evacuar los gases de la pieza colada o los tiempos de enfriamiento, hasta la construcción de los propios hornos de fusión del bronce (los llamados hornos de reverbero); y los no menos importantes conocimientos propios de la alfarería, todos los cuales eran necesarios para construir adecuadamente y con la resistencia necesaria un molde cuyos componentes principales eran (y siguen siendo) la arcilla, el ladrillo refrac-



5



6

5. El macho de la campana ya terminado. La pintura antiadherente facilita la retirada de la camisa durante el desembestido del molde.

6. La camisa del molde en su primera fase, muy tosca. Se aprecia la diferente textura del barro empleado en el macho.

7. Colocación de las inscripciones y elementos decorativos sobre la camisa ya afinada.

8. Camisa ya finalizada, antes de aplicar la pintura refractaria de recubrimiento.

9. Campana histórica junto al molde de su réplica, antes de aplicar la pintura cerámica sobre la camisa.

10. Aplicación de la primera capa de pintura refractaria sobre las inscripciones ya colocadas. La película recubrirá toda la superficie de la camisa.

tario y la arena. El fundidor tenía que ser capaz de llevar consigo todo lo necesario para desarrollar su trabajo en cualquier parte y poder fabricar todo aquello que no pudiera llevar consigo en el viaje; por lo tanto, le eran imprescindibles esa suma de conocimientos si quería tener éxito en su labor. Además, también eran necesarios conocimientos de índole más teórica: algo de geometría para el diseño y cálculo de las dimensiones y proporciones adecuadas de cada campana, algunos conocimientos aún rudimentarios de matemáticas. . . , incluso saber leer y escribir para poder contratar con las parroquias. Hablamos de un tiempo en el cual esos conocimientos no estaban muy difundidos entre el pueblo llano.

LA FORMA DE TRABAJO

En general los fundidores partían de su localidad natal hacia aquellas zonas en las cuales sabían que se demandaban sus servicios, bien fuera por la construcción de un nuevo templo, por la renovación de campanas rotas, etc. Solían tener conocimiento de esta demanda por medio de colegas del gremio que trabajaban en zonas próximas o por contactos con gentes del clero que conocían su trabajo. El fundidor se establecía habitualmente en la cabecera de la comarca por ser ésta la población que concentraba en mayor medida la actividad económica, lo cual hacía más fácil el proveerse de las materias primas de todo tipo. En función de la carga de trabajo el fundidor ocupaba un pequeño espacio que destinaba a taller y comenzaba a levantar de manera simultánea los primeros moldes de campa-



Eran necesarias cinco toneladas de madera de roble o encina para fundir una tonelada de bronce

nas, de acuerdo con las especificaciones de sus clientes, y el horno de reverbero que necesitaría para fundir el bronce. En aquellos tiempos, el proceso de fusión del metal se desarrollaba en hornos que empleaban como combustible madera de roble o encina en cantidades ingentes (se estimaba que el combustible necesario para fundir una tonelada de bronce era de al menos 5 toneladas de madera). El proceso de fabricación de un molde de una campana de aproximadamente 200 Kg. podía llegar a alargarse durante dos meses, incluyendo en ese tiempo la fabricación de la terraja o modelo de la campana, la construcción del molde en

arcilla refractaria y las tareas de preparación de la colada.

Una vez fabricados todos los moldes hasta completar la capacidad de fusión del horno (que por motivos de tamaño y capacidad de combustión no solía superar la tonelada) era necesario realizar un foso de colada en el cual se enterrarían los moldes, a distintas alturas según el tamaño de cada campana, pero siempre de manera que la corona de todas las campanas quedara al mismo nivel y éste un poco por debajo de la altura de la boca del horno, de manera que, una vez fundido el bronce y abierta la boca del horno, el metal fundido corriera en ligera pen-



diente por cada uno de los canales hasta los bebederos de cada campana. Esta fase de la fabricación de una campana era la más espectacular para los habitantes de la localidad, y a la misma asistían casi todos ellos, en un proceso que se prolongaba durante un día entero, desde que se encendía el horno de reverbero. El trasiego de madera a la caldera de combustión era continuo hasta que se lograba alcanzar y mantener durante el tiempo necesario la temperatura suficiente para fundir el metal. Era también el momento crítico para el fundidor, ya que, una vez fundido el bronce en la cámara de horno, había que proceder a romper el tapón que obstruía la salida para que el metal fundido fluyera hacia cada molde en un punto en el que no existía posibilidad de retorno. El trabajo de la temporada se ponía en juego en ese momento y una escoria, una obstrucción inoportuna del canal de colada, cualquier problema, podía culminar en una campana con defectos, o sin terminar de hacerse. Es fácil intuir que el estado de excitación nerviosa del fundidor y sus eventuales ayudantes contagiaban de alguna manera a los asistentes como público al momento de la colada. Los moldes quedarían enterrados en ese foso hasta que se hubiera producido el enfriamiento total de cada pieza, y una vez sucedido esto, se procedía a desenterrar cada campana, extraerla del molde rompiendo el mismo y verificar que la pieza hubiera salido sin defectos y con las dimensiones y pesos deseados. En el caso de que el fundidor se hubiera comprometido a colocar la campana en la torre, ya sólo quedaría esta fase del trabajo.

Como ya hemos indicado, los fundidores de campanas desarrollaron su oficio de manera itinerante hasta comienzos del S. XX, momento a partir del cual empiezan a aparecer los primeros talleres que de forma estable y con continuidad ofrecen sus trabajos a las parroquias mediante anuncios que aparecen en los boletines diocesanos y en las primeras revistas del sector. Los primeros fundidores que comienzan a trabajar de esa manera son José Cabrillo, que se establece en Salamanca, Constantino Linares en la localidad de Carabanchel, Benito Perea en Miranda de Ebro, Ignacio Murúa en Vitoria, Moisés Díez en Palencia... Por regla general, estos



8

9



11. En primer término un molde con varias capas de pintura refractaria, que disimulan su decoración, ya preparado para la última fase.

12. Proceso de desembestido, una vez retirada la camisa. En la parte inferior el macho; sobre él la capa lista para inspección.

13. La preparación para la colada. La capa se vuelve a colocar sobre el macho; éste se ha revisado y pintado con material refractario.

14. La colada marca el final del proceso. El bronce entra a 1200° C en el molde, mientras desaloja e inflama el gas del interior del molde por los respiros.



pequeños establecimientos compatibilizan la fabricación de las campanas con la de los yugos (generalmente en hierro fundido) para esas mismas campanas, y con la construcción o importación de los primeros relojes mecánicos de torre, junto con sus correspondientes bastidores, cuadrantes, minuterías de distribución horaria... Es en este momento cuando podemos decir que la fabricación de las campanas adquiere un aspecto más industrial, aunque la forma de construcción de moldes y terrajas continúa siendo la misma que siglos atrás.

EL APELLIDO QUINTANA

Nuestra familia, como la mayoría de los fundidores de campanas de nuestro país, es originaria de la comarca cántabra de la Trasmiera, y más concretamente de la localidad de Arnúero. Las primeras noticias documentadas y verificadas de un fundidor de campanas con nuestro apellido se remontan al S. XVII, cuando Clemente de Quintana e Isla se encuentra trabajando en la diócesis de Pamplona, fundiendo campanas para varias localidades navarras. En los archivos diocesanos que se encuentran en la ciudad se recogen ano-

Los fundidores de campanas desarrollaron su oficio de manera itinerante hasta comienzos del s. XX

taciones en los Libros de Fábrica de varias parroquias, así como legajos pertenecientes a distintos pleitos que este fundidor mantuvo durante esos años al objeto de cobrar sus trabajos, incluso relaciones de hechos acontecidos durante los trabajos de izado de las nuevas campanas a la torre de la Iglesia Parroquial de Lerga en 1637, cuando una de las maromas se rompió, ocasionando la caída de la campana en ese momento suspendida y matando en el acto a uno de los presentes. En fechas recientes hemos recibido copia de la relación de documentos que aparecen en los Libros de Actas del Cabildo de la Iglesia Colegial de Borja (Zaragoza), denominados Libros de Gestis, en los cuales se menciona el encargo de fundición de una nueva campana a “maestre Joan del Balle y maestre Joan de Quintana campaneros (...) por yacer la campana de Sanct Bartholome por libra a ocho

dineros (...)”, en fechas tan tempranas como el 31 de marzo de 1555. Aún por contrastar, la aparición de estos datos con la relativa proximidad geográfica y temporal a los que se encuentran en Pamplona, nos induce a creer que pueda tratarse de un fundidor ligado familiarmente a Clemente de Quintana.

Durante el restante siglo y hasta mediados del siguiente, la actividad de Clemente de Quintana y de sus descendientes se extiende por esa provincia y por las provincias limítrofes, Zaragoza, Logroño, Álava, llegando incluso hasta tierras de Soria. A partir de esas fechas la actividad familiar se traslada a las tierras de Castilla la Vieja y León, fundiendo campanas para localidades de Palencia, Valladolid, León, Burgos y Zamora, bien sea en solitario o con otros fundidores también de la Trasmiera, pero aún de manera semi-itinerante y con retornos temporales a

Cantabria. El inicio de la Guerra Civil sorprende a Domingo Quintana Iriondo en una pequeña localidad palentina, Villota del Páramo, donde permanece hasta que finaliza el conflicto. Una vez terminada la guerra, Domingo Quintana se traslada a la población cabecera de comarca, Saldaña, donde la familia y la empresa permanecen hoy en día. Durante este período ya se trabaja con un establecimiento permanente, primero de dimensiones reducidas y que se verá ampliado en varias ocasiones hasta el presente. Podemos decir que la Guerra Civil marcó para nuestra familia el abandono de las condiciones de trabajo que fueron habituales durante varios siglos, para adoptar los modos de trabajo de una industria moderna. A partir de ese momento, serán las campanas las que viajen desde el fundidor hasta las torres y no el fundidor el que se desplace en busca de trabajo.

EL PROCESO

El proceso para fabricar una campana es en la actualidad muy similar en técnica y materiales empleados al que se ha seguido durante siglos. La complejidad del mismo radica en dos aspectos fundamentales; por una parte, la forma de la pieza que se ha de fundir (la campana), y por otra, la adición de dos métodos de modelado del molde completamente distintos.

En cuanto a la primera particularidad, la forma de la pieza, conviene señalar que la campana es un cuerpo de revolución con una simetría respecto a un eje vertical, simetría que en la campana terminada es fundamental para la pureza de su sonido. Se puede asimilar la campana con un cilindro que tiene una ligera conicidad, cerrado por la parte superior y con una pared de grosor variable en función de la altura. Por esta razón el molde ha de fabricarse como es lógico respetando esta simetría. Para ello es necesario que la plantilla con la que se fabrica el molde (plantilla que reproduce el perfil de la campana y que se denomina terraja) se sitúe completamente centrada con respecto a ese eje vertical durante todo el proceso de fabricación de las distintas partes que componen el molde de la campana. Esta plantilla, fabricada tradicionalmente sobre una plancha de made-



15. Una vez extraída la campana del molde, sólo resta su limpieza superficial mediante la proyección de microesferas de vidrio.

ra sobre la que el maestro fundidor trazaba cuidadosamente el perfil de la campana con sus distintos gruesos, de acuerdo con las reglas propias fruto de la experiencia transmitida por sus antepasados y con ayuda de escuadra y compás, se realiza en la actualidad primero en soporte digital por medio de programas de diseño CAD. Antes de enviar ese modelo a un equipo de corte por láser que recortará la plantilla sobre una chapa de acero antidesgaste y se realiza una simulación de la campana que genera esa plantilla en un programa de cálculo por elementos finitos con el fin de aproximar las frecuencias acústicas que generará la campana a sus ideales.

Respecto a los distintos métodos para la fabricación del molde de la campana, el procedimiento es el que se conoce como "moldeo en verde", empleándose como elementos básicos el ladrillo refractario y la arcilla con un grado variable de arena (dependiendo de la parte del molde concreta). Para la realización de las decoraciones superficiales de la campana (cenefas, orlas, efigies, etc.), así como para las inscripciones y advocaciones, se emplea el procedimiento denominado "cera perdida", por el cual todos esos elementos se realizan aparte en cera que luego desaparecerá al aplicar el calor necesario para el secado del molde.

Cada molde de una campana se compone de tres partes bien diferenciadas:

-El macho o parte interior conforma el hueco interno de la campana. Se construye en ladrillo refractario y arcilla plástica. Su misión fundamental es conservar la estabilidad dimensional durante el proceso de fabricación del molde, puesto que a la hora de realizar la colada (introducción del bronce fundido en el molde) debe resistir adecuadamente y sin deformaciones las presiones hidrostáticas que van a generar gases y metal dentro del molde. La parte exterior del macho es la que va a estar en contacto con el metal.

-La falsa campana o camisa se levanta inmediatamente encima del macho una vez éste está completamente seco y endurecido. La camisa se elabora retirando la parte intermedia de la terraja, y sus dimensiones y gruesos son los mismos que tendrá la campana en bronce. Para elaborar la falsa campana se emplea una mezcla casi a partes iguales de arcilla y arena, de manera que la mezcla, aun conservando

plasticidad cuando se encuentra húmeda, no se va a endurecer demasiado cuando esté completamente seca. Esta parte del molde es la que se va a retirar antes de la colada, de manera que el espacio vacío que deja es el que ocupa el bronce. Sobre la superficie exterior de la camisa, convenientemente afinada mediante una última película de arcilla de grano muy fino,

Ya sólo restan los pasos previos a la colada. En esta fase se van a separar las tres partes que conforman el molde, levantando la capa y retirando manualmente la falsa campana. En este momento se revisa cuidadosamente el estado superficial, tanto del macho como de la capa, al objeto de detectar cualquier fallo o defecto aparente que pueda quedar reflejado en el metal. Al

El proceso para fabricar una campana es similar en técnica y materiales al seguido durante siglos

se aplicarán las inscripciones, adornos y decoraciones pertinentes que van a personalizar cada campana. Posteriormente se procederá a pintar esa superficie con una pintura refractaria que va a registrar cada uno de los detalles que hemos integrado, reproduciéndolos fielmente. Esta pintura se aplica en varias capas con un secado intermedio al aire, de manera que se alcance un grosor de varios milímetros con la suficiente resistencia como para contener el metal fundido y las turbulencias que se van a producir cuando éste entre en el molde.

retirar la falsa campana y volver a colocar la capa en el molde, obtenemos un espacio vacío intermedio que es el que se va a llenar con el metal fundido. En esta fase se coloca el molde de las asas de la campana, que se fabrica aparte, para dejar el conjunto completamente terminado.

En la actualidad los procedimientos básicos y las materias primas empleadas para fabricar una campana no difieren mucho de aquellas que se empleaban hace tres o cuatro siglos. Los mayores avances, que en este trabajo como en cualquier otro es indudable que se han producido, han tenido

Los cálculos de dimensiones, proporciones y pesos de las campanas ya no se realizan a mano, sino mediante programas informáticos, pero la esencia del trabajo sigue siendo la misma

- La capa es la tercera y última parte de cuantas componen el molde de una campana. El material que se emplea para realizarla es arcilla muy plástica con un contenido intermedio en arcilla y distintas fibras que tienen como misión darle cohesión y resistencia al conjunto.

Una vez terminado el molde se procede al recocido del mismo, con una doble finalidad: evacuar toda la cera con la cual se han conformado los adornos, quedando sólo el espacio vacío que la cera ocupaba, y conferir a todo el molde las características de dureza y resistencia necesarias para resistir la entrada del bronce en estado líquido.

más que ver con los elementos accesorios que con lo esencial del proceso. Los hornos de reverbero, alimentados con leña de roble o encina, han sido sustituidos por hornos de crisol calentados mediante quemadores diesel o de propano. Los cálculos de dimensiones, proporciones y pesos de las campanas ya no se realizan a mano, sino mediante programas informáticos, etc. Pero la esencia del trabajo sigue siendo la misma y por supuesto la excitación del maestro fundidor cada vez que se realiza una colada es idéntica a la que nuestros antecesores en el oficio sintieron en su momento. ■



In the XII century the monk Theophilus Presbyter had already described dimensions and weights of bells according to their function and good sound, taking into account the steps on the casts making, furnaces and patterns. The shortage of bronze provoked the recasting of broken bells so they became a plunder to make weapons. The oldest bells date from the XIV century even though it is not easy to say because the master smelters did not mark them. The identification appears in the XVI century on the accounts books of the parishes.

The job demanded a good domain in carving and assembling wood to make casts, elaboration of cast for decorations and epigraphy, smelting processes and calculation of shrinkage, location of leaks to evacuate gases from the casting, the cooling times, the construction of furnaces to melt bronze, and the workers should also know about pottery to make resistant clay moulds and about geometry to design the dimensions of each bell. . . ; they even had to be able to read and write in order to contract with the parishes.

The smelter used to go from one place to another. They settled at the head of a region in a small workshop where they prepared the moulds and hearth. They used Holm oak or oak wood as fuel. Making a mould could take two months. The casting lasted a whole day and all the villagers used to feel attracted. At the beginning of the XX century the first industrial workshops appear. They used to make yokes and even build or import the first tower clocks. "Quintana", the surname. Even though there is somebody called Quintana smelting bells in Borja (Zaragoza) in 1555, the first smelter in the family is Clemente de Quintana, in the XVII century. He used to work in Pamplona and almost all the northern peninsula. The family kept on with this activity until they settled in Saldaña (Palencia) where they currently run a modern industry where the basic procedures and materials employed are not very different from the ones which used to be employed three or four centuries ago. Most advances are related to accessory elements such as the crucible furnaces or computer designs.

PROCESO DE RESTAURACIÓN DEL ATAIFOR DE LA NAVE (S. XI) PROCEDENTE DE ESCOMBRERAS

Un caso práctico de conservación de materiales de procedencia subacuática

Texto: MILAGROS BUENDÍA ORTUÑO Fotos: MIGUEL ÁNGEL OTERO Y EQUIPO RESTAURACIÓN
Laboratorio de conservación y restauración. Museo Nacional de Arqueología Subacuática.



1

1. INTRODUCCIÓN

La inauguración del Museo Nacional de Arqueología Subacuática en su nueva sede, en Noviembre de 2008, supuso la culminación de un proyecto museológico y museográfico iniciado años antes y en el que intervinieron un gran número de profesionales de distintas áreas y especialidades que trabajaron en coordinación con el objetivo de dar a conocer una parte representativa de la colección que custodia, resultado de la más importante misión del Museo, la protección del patrimonio cultural subacuático.

Dentro del programa de conservación de colecciones se establecieron los trabajos de conservación y restauración que se debían desarrollar sobre los materiales seleccionados para la exposición permanente, trabajos que se llevaron a cabo de forma paralela a las actividades generadas por otros programas y siempre según las particulares necesidades y características de las piezas con las que tuvimos la oportunidad de trabajar.

El ataífor de la nave es una de las piezas seleccionadas dentro de este gran proyecto que por su singularidad hemos querido presentar y dar a conocer su proceso de conservación y restauración como testimonio del trabajo multidisciplinar que desde el centro se realiza.

2. DESCRIPCIÓN Y PROCEDENCIA

Ataífor de la nave

Escombreras-6, Isla de Escombreras, Cartagena, Murcia

Alto 7 cm, ancho 22,5 cm, ø base 9,8 cm, grosor 0,5 cm

Época medieval islámica, Taifa. Siglo XI

Núm. de inv. / Inv. no.: ESC-

I/10.91/2/6329

La pieza procedía del cargamento de Escombreras 6, datado en el s. XI por Rafael Azuar (2008), de la que hace la siguiente descripción: “*Ataífor fragmentado de perfil quebrado, base con repié anular, paredes abiertas y borde quebrado recto, con labio ligeramente moldurado. Al exterior conserva restos de cubierta vítrea de color melado o de plomo y al interior presenta sobre la cubierta blanca de estaño como decoración, en verde y manganeso, una nave con proa y castillete de popa, posiblemente de tres mástiles, aunque son visibles dos, y aparejada con velas latinas, con decoración reticulada.*”

El cargamento de Escombreras 6 forma parte de un importante conjunto de materiales de distinta cronología, que abarcan desde el s. II a.C. al s. XIII d.C., documentados y recuperados durante el desarrollo de la intervención arqueológica de urgencia llevada a cabo por la empresa AGPS s.l., entre 1997 y 2001, sobre la zona de ampliación de la Dársena de Escombreras, proyecto de la Autoridad Portuaria de Cartagena. (Pinedo y Alonso, 2004: 151 y 224)

Haciendo referencia de nuevo a Rafael Azuar: “*Se trata de una pieza excepcional, única en España, por su rareza y por la representación de una nave “islámica”. Su tipología y el excepcional motivo de la nave lo emparentan directamente con los bacini hallados en la iglesia de San Piero a Grado de Pisa (Berti y Tongiorgi, 1981: 193)*”

3. ALTERACIONES DE LA CERÁMICA PROCEDENTE DEL MAR

Los materiales arqueológicos no pueden ser considerados como entidades individuales sino relacionados con un contexto y entorno a los que pertenecen, porque sólo así podemos interpretarlos en su justa medida y entender las causas de su degradación y estado de conservación como paso previo para llegar a un proyecto de conservación coherente, partiendo de las necesidades reales y estableciendo las pautas a seguir.

Los objetos que han permanecido en el mar durante años llegan a alcanzar un equilibrio con el medio en el que se encuentran y al extraerlos alteramos esa situación de “estabilidad”. Los factores que intervienen en los procesos de alteración de los materiales que proceden del mar están directamente relacionados con la naturaleza del medio en el que han permanecido durante años, las nuevas condiciones a las que se enfrentan al ser recuperados y la propia naturaleza de la pieza.

En nuestro caso, las principales causas de alteración que presenta la cerámica de procedencia subacuática son la presencia de sales solubles e insolubles, en gran parte carbonataciones debidas a la colonización biológica, erosión superficial provocada por partículas o arena en suspensión sí como el contacto con otras piezas, deposición de materiales adyacentes, foto-oxidación y saturación, entre otras.

No podemos olvidar la propia naturaleza de la pieza, sus materiales constitutivos y su proceso de elaboración que determinarán, en buena medida, su estado de conservación.

4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los trabajos de conservación y restauración fueron realizados por el equipo de restauración del Museo Nacional de Arqueología Subacuática: Milagros Buendía, Beatriz Blas, Cristina Gómez, Ruth Ors y Ana E. Carcelén, dentro del programa de conservación de la selección de piezas que formarían parte de la colección permanente del Museo en su nueva sede.

La pieza tratada conserva el 70% de superficie original, aunque se presentaba fragmentada y con una importante grieta con peligro de fractura. Observamos suciedad superficial generalizada y concreciones calcáreas puntuales.

La cubierta vítrea externa apenas se conservaba en el fragmento mayor, no ocurre así en el de menor tamaño en el que se ha conservado el color pero ha perdido el vitrificado. En cuanto al interior, la cubierta blanca de estaño, muy deteriorada, se localiza en el fragmento más grande sobre el que la decoración en verde y manganeso muestra una nave que desaparece casi por completo en el fragmento menor.

El estado de conservación de la pasta cerámica en general no era bueno. Además, existían zonas donde la falta de cohesión había ocasionado pérdidas parciales debido, en parte, a los efectos de abrasión que ocasionan almacenajes o manipulaciones incorrectas.

5. DOCUMENTACIÓN PREVIA Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Una vez realizado el estudio previo (documentación sobre su contexto y tipología, campaña de excavación en la que se recuperó, recopilación de la información relativa a la conservación y restauración -en este caso no pudimos encontrar referencia alguna sobre tratamientos previos-), procedimos al reconocimiento de daños y diagnosis, documentamos su estado inicial y el desarrollo del proceso de conservación



2

y restauración, definiendo una propuesta de intervención que consistiría, básicamente, en limpieza, consolidación, adhesión de fragmentos y reintegración volumétrica y cromática.

6. PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

6.1 Limpieza

Antes de abordar los procesos de limpieza fue necesario realizar una pre-consolidación con resina acrílica de la decoración que conservaba y de aquellas zonas que pudieran presentar algún problema de falta de cohesión.

La eliminación de las concreciones calcáreas puntuales se realizó mediante limpieza mecánica, en aquellas zonas en las que la pasta cerámica no presenta problemas de descohesión, mientras que la suciedad superficial fue tratada mediante baños con una solución jabonosa en porcentajes inferiores al 5%.

Tras la limpieza del conjunto se llevaron a cabo los baños de neutralización y eliminación de sales solubles.

6.2 Consolidación

Una vez finalizada la fase de limpieza, se retiró el exceso de consolidante mediante hisopo humedecido en acetona, aplicado sobre la decoración y zonas con peligro de pérdida o desprendimiento. Como el estado de la pasta cerámica no era bueno, puesto que las alteraciones por erosión eran muy significativas, fue necesaria la consolidación del conjunto mediante inmersión en baño con resina acrílica en una concentración inferior al 5%.

Como ya hemos señalado, tanto la limpieza como la consolidación son tratamientos que deben abordarse con sumo cuidado si queremos que se cumplan los criterios que deben estar presentes en cualquier intervención de conservación y restauración: mínima intervención, fácil reconocimiento y reversibilidad, entre otros. A pesar de la continua evolución y mejora de tratamientos y productos, una limpieza mal realizada supone la pérdida irreversible de información o elementos integrantes de la pieza.

De igual modo, las consolidaciones son procesos que deben valorarse en función de la necesidad “real” de supervivencia de la pieza, y no como una acción siste-

1. Estado final. Ataifor después del proceso de restauración.

2. Estado inicial de la pieza cuando ingresa en el Laboratorio, podemos destacar la suciedad superficial, importantes pérdidas tanto de la decoración como de pasta cerámica y la grieta en desarrollo.

3. Pre-consolidación de la decoración. Antes de abordar los procesos de limpieza y reintegración fue necesario proteger la decoración.

4. Después de los procesos de limpieza, sucesivos baños de agua desionizada, cuya evolución era registrada, nos garantizaron la neutralización y eliminación de sales solubles.

5 y 6. Montaje definitivo después de eliminar todos aquellos elementos ajenos a la pieza y de una necesaria consolidación del conjunto.

mática, puesto que una gran cantidad de productos no son reversibles o pierden esta cualidad con el tiempo.

6.3 Adhesión De Fragmentos

Cuando los fragmentos estaban limpios y consolidados realizamos el montaje definitivo de los fragmentos con una resina acrílica, mediante aplicación a pincel, obteniendo una buena unión.

6.4 Reconstrucción Volumétrica

Parte de la consolidación física de la pieza la obtenemos con la reintegración volumétrica; lo ideal, y es nuestro caso puesto que tenemos un 70 % de superficie original, es complementar tanto el desarrollo volumétrico como la lectura formal de la pieza.

El material que empleamos en la reconstrucción volumétrica es una escayola de dureza media, aunque para mejorar sus propiedades físicas y minimizar su higroscopicidad adicionamos un pequeño porcentaje de resina acrílica al agua con la que se preparaba la mezcla.

En cuanto al molde, se ha combinado el uso de láminas de cera de dentista, moldeadas con calor para reproducir los distintos volúmenes, perfectamente selladas sobre la cerámica para evitar manchar la superficie original, con los de naturaleza más maleable aunque más grasos; en ambos casos hemos obtenido buenos resultados.

La escayola se ha trabajado en distintos momentos durante su proceso de secado, permitiéndonos definir la volumetría y mejorar el acabado. Tenemos que destacar que para evidenciar la intervención restauradora la reintegración volumétrica se ha realizado con un ligero bajo-nivel.

6.5 Reintegración cromática y protección final

Para finalizar el proceso de conservación y restauración integramos cromáticamente el estuco, facilitando una lectura unitaria. El estado de conservación del ataífor y sus especiales características determinaron la técnica de aplicación, aunque no el criterio, siempre procurando diferenciarlo del original.

El ataífor presenta una variación de color debido principalmente al proceso de elaboración y estado de conservación, pérdida de materia cerámica por abrasión y exfoliación.





BIBLIOGRAFÍA

• AZUJAR RUIZ, Rafael. "Ataifor de la nave". *En Arqueo-Museo Nacional de Arqueología Subacuática: catálogo*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales (2000), p. 274.

BRANDI, Cesare. *Técnica del Restauro*. Madrid: Alianza Forma, 2003.

Carta del Restaura, (1987).

Convención UNESCO (2001), sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático.

CRONYN, J.M. *The elements of archaeological conservation*. Londres: 1ª ed. Routledge, 1990.

Documento de Pavía, (1997).

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel Mª. *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia: 1ª ed. KR, 1999.

GÓMEZ, Mª Luisa. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: 4ª ed. Calceña, 2004.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de Museología*. Madrid: 1ª ed. Síntesis, 1994.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

PEARSON, Colin. *Conservation of Marine Archaeological Objects*. UK: 1ª ed. Butterworths, 1987.

PINEDO REYES, Juan y ALONSO CAMPOY, Daniel. "El yacimiento submarino de la Isla de Escombreras". *En WAA, Escombreras. La Historia oculta bajo el mar: arqueología submarina en Escombreras*. Cartagena, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Cultura (2004). P.128-151.

La diferencia entre original y restaurado la establecemos de dos maneras, con el bajo-nivel que realizamos en la reintegración volumétrica y con un ligero bajo tono aplicado en un fino punteado fácilmente reconocible a una corta distancia.

La técnica de aplicación se ha realizado con aerógrafo, superponiendo sucesivos estratos de color puro hasta conseguir una abstracción cromática semejante a la superficie original circundante, reservando la superficie cerámica original y con colores al agua.

El uso de materiales reversibles, en el caso de la reintegración cromática los colores al agua, necesitan de una protección final para evitar alteraciones por una manipulación incorrecta u otro tipo de eventualidad. Como protección a los colores que hemos aplicado utilizamos una fina película de barniz acrílico mate.

7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La intervención de restauración es uno de los aspectos que forman parte de un concepto mucho más amplio que es el de la CONSERVACIÓN.

Las piezas reciben una serie de tratamientos de conservación y restauración, siempre determinados por su estado de conservación, con el objetivo de identificar las causas que lo degradan y minimizar sus efectos, pero no las hacemos indestructibles. Los agentes de deterioro continúan actuando por lo que debemos detenerlos en la medida de lo posible, procurando una serie de cuidados a varios niveles, físicos y ambientales, de manipulación, exposición o almacenamiento.

RECOVERY PROCESS OF THE ATAIFOR FOUND IN THE SHIP COMING FROM ESCOMBRERAS (XI century)

The National Museum of Underwater Archaeology shows the Islamic Ataifor (Muslim bowl) from Escombreras (XI century). The balance of this piece with the marine environment was altered when removed from the sea, causing salts, surface erosion, deposition of materials, photo-oxidation, saturation... His condition was not good for storage or improper handling.

The 70% of the original surface survives even though it is fragmented, with a crack, superficial dirt and occasional calcareous concretions. The cover glass is hardly preserved. The tin-coated white interior, damaged, decorated in green and manganese, shows an Islamic ship.

Once the piece was documented and damages examined the following proposal was defined:

-Pre-consolidation with acrylic resin, mechanical removal of the

calcareous concretions, superficial cleaning with soap solutions and baths to neutralize and eliminate soluble salts.

-Consolidation, by immersion in a bath with acrylic resin

-Adhesion of fragments with an acrylic resin

-Volumetric Reconstruction plaster containing acrylic resin, showing the intervention with a light low level

-Chromatic Reintegration to provide a whole reading. The difference between original and restored is set with a slight tone applied in a fine pointed airbrush, overlapping layers of pure colour to achieve a chromatic abstraction similar to the original surrounding surface, reserving the original ceramic surface and water colours...

The use of reversible materials needed the protection of a thin layer of matte acrylic varnish.

Para los materiales cerámicos de procedencia subacuática las condiciones de conservación establecidas, bien sean en exposición o durante su almacenamiento, recomiendan proporcionar unos ambientes exentos de contaminantes atmosféricos (CO₂, anhídrido sulfuroso, sulfuro de hidrógeno, hollín, polvo, etc.), con una humedad relativa en torno al 50 % y una temperatura que puede oscilar alrededor de los 20°C. En cuanto al control lumínico necesitan una serie de precauciones aunque no tan minuciosas como en el caso de los textiles o documentos gráficos, fundamentalmente no exponerlos a fuertes intensidades lumínicas, infrarrojas o ultravioletas, o exposiciones directas a la luz natural.

La realización de controles periódicos de los objetos en exposición o almacenados en los fondos es una operación básica dentro del programa de conservación de todo museo.

Por último, la manipulación de las piezas ha de realizarse de forma segura y controlada, tanto si va a ser expuesta, como si se almacena o prepara para transporte. Se seguirán unas pautas que garanticen su integridad y se utilizarán materiales inertes, inocuos y compatibles con los materiales que vayan a contener.

8. CONCLUSIONES

El trabajo sobre los distintos materiales de procedencia subacuática a los que nos enfrentamos nos permite conocer los agentes de deterioro, problemáticas específicas, comportamiento de los materiales, grados de deterioro, etc., para los que diversos tratamientos de conservación y restauración pueden dar respuesta o paliar esos efectos. Aunque los criterios de intervención, metodología y productos se deben ajustar a las pautas que el colectivo de profesionales ha elaborado a lo largo de los años, evolucionando siempre con el objetivo de la óptima conservación de nuestro patrimonio, cada pieza es un caso particular y especial en el que su naturaleza, historia o la forma en la que ha llegado hasta nosotros marcará su posterior conservación, debiendo ser capaces de atender esas necesidades y contribuir a su salvaguarda. **R**

8



7. Aplicación del estuco sobre el contra-molde durante el proceso de reintegración volumétrica que se realizó en dos fases.

8. Reintegración volumétrica acabada y trabajada a bajo nivel.



EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE MONTEDERRAMO (MONTEDERRAMO, OURENSE)

Un ejemplo de recuperación

Texto: BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Fotos: ALBERTO GOITIA PAISA.

ARCHIVO DE LA SUBDIRECCIÓN XERAL DE RESTAURACIÓN
E CONSERVACIÓN DE BENS CULTURAIS.

FOTOS ANTIGUAS COLECCIÓN CHAMOSO LAMAS



La realidad de los valores patrimoniales de la Orden del Císter en la Comunidad Gallega es muy amplia, ya que en ella se concentran un alto número de ejemplos. Uno de estos grandes contenedores culturales es el que se encuentra en el municipio ourensano de Montederramo, donde se levanta una majestuosa fábrica que ha sido y sigue siendo objeto de atención por parte de la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, durante un período de tiempo superior a veinte años, y que, siguiendo un ambicioso programa desarrollado en diversas fases, ha permitido recuperar uno de los conjuntos más destacados del arte cisterciense peninsular.

Al igual que en otros centros cistercienses, su historia nace marcada por un clima de leyenda conformando una realidad que

está presente en el conjunto monástico como parte de su riqueza patrimonial. Así, tradicionalmente, se vincula su fundación con D^a Teresa, madre del primer Rey de Portugal, quien en 1124 concede la donación al monje Arnaldo "del lugar de monte de Ramo en la Rivera Sagrada, en el territorio de Caldelas, para que, en el o en sus contornos, los monjes puedan edificar un monasterio".

Este antiguo Monasterio entra en la órbita de los monjes blancos en la segunda mitad del siglo XII, momento en que también se debió de producir no sólo el traslado del primitivo emplazamiento al lugar en que se encuentra en la actualidad sino también el cambio de advocación del mismo, de San Juan a Santa María, que aparece por vez primera documentado en la Bula de Alejandro III, fechada en 1163, en la que



1. Vista del estado de deterioro de los espacios claustrales del Monasterio. Fotografías del Archivo de Manuel Chamoso Lamas (AMCL).

2. Vista general del Monasterio
Foto nº. 3.- Fachada de la Iglesia.

4. Almacenaje provisional de las figuras de los retablos laterales en la Sacristía del Monasterio.

5. Proceso de recuperación de las dependencias monacales (S:XVIII) anexas al Claustro de la Hospedería.

6. Parte exterior de la nave lateral (lado N) del templo.

7. Puerta del transepto N del templo, tras su restauración.

8. Proceso de restauración de la cubierta y de la chimenea de las dependencias monacales anexas al Claustro de la Hospedería.

9. Nave lateral N del templo durante el proceso de rehabilitación.

10. Sistema de acceso a la linterna del crucero, materializada en el proceso de rehabilitación.

11. Estado de deterioro del piso alto del Claustro de la Hospedería, previo al proceso de intervención.

12. Deterioro del vigamen del piso alto del Claustro de la Hospedería antes de su intervención.



se reconoce su adscripción a la observancia cisterciense.

Pero si en cuanto a su fundación y primeros años, el monasterio siguió pautas de desarrollo similares a las establecidas en otros, lo mismo sucedió con los momentos de decadencia que viven a finales del mundo medieval y de los que tampoco fue ajeno. Así, con el ingreso del Monasterio en 1518 en la Congregación de Castilla, Montederramo inicia una profunda renovación. Si en esta fecha el monasterio, al igual que sucedió en otros, perdió autonomía y reformó su funcionamiento tradicional, hay un acontecimiento que singularizó su historia y es el que se produce a partir de 1590, año en que se convierte en “Colegio de Artes” de la Orden, condición que mantuvo hasta el siglo XIX, centuria en la que se produce, con la aprobación de las medidas desamortizadoras, su declive y posterior desaparición, lo que supuso la transformación del templo monacal en parroquial, el abandono de su fábrica y, en consecuencia, un imparable deterioro que sólo pudo frenarse en la segunda mitad del siglo XX, primero, por las actuaciones de la Administración Central y, a posteriori, ya una vez transferidas las competencias, por las de la Autonómica.

D^a Teresa, madre del primer Rey de Portugal, dona en 1124 al monje Arnoldo el “lugar de monte de Ramo en la Rivera Sagrada”

Si la historia del centro monástico se remonta al período medieval, no sucede lo mismo con su fábrica, deudora, en su totalidad, de un momento posterior a la incorporación del monasterio al movimiento de reforma cisterciense. Así, Montederramo responde a la disposición tipológica tradicional, organizado por dos espacios claustrales, el Reglar o Procesional y el de la Hospedería, a los que se abren una serie de dependencias imprescindibles para su funcionamiento. A este espacio de planta rectangular se adosa un templo, en este caso, de gran monumentalidad, que adopta una disposición canónica dentro de la tipología monástica.

Estos espacios, aunque con un importante grado de degradación consecuencia de las secuelas del proceso de desamortización y del paso del tiempo, son los que llegan al último cuarto del siglo XX, momento en que se decide por parte de la Dirección

Xeral de Patrimonio acometer su restauración y puesta en valor.

Las actuaciones de esta Dirección Xeral en este conjunto monástico tienen su punto de partida en 1988, año en que la atención se centra en el templo. Esta iglesia, relacionada con las trazas del arquitecto Juan de Tolosa (1597), ejecutadas por los hermanos Pedro y Juan de la Sierra (1598-1613), y Simón de Monasterio (1613), responde a un espacio de planta de cruz latina organizada con tres naves y transepto destacado, que se completa con una cabecera organizada con cinco capillas de planta rectangular.

Es en este ámbito donde se acomete la primera de las actuaciones restauradoras que afecta al templo, que aunque parcial y de urgencia, al centrarse básicamente en el transepto y la linterna —renovación de la cubierta y de la carpintería de la linterna, zuncho perimetral, desmontaje y remontaje de la espadaña y limpieza de paramen-



5



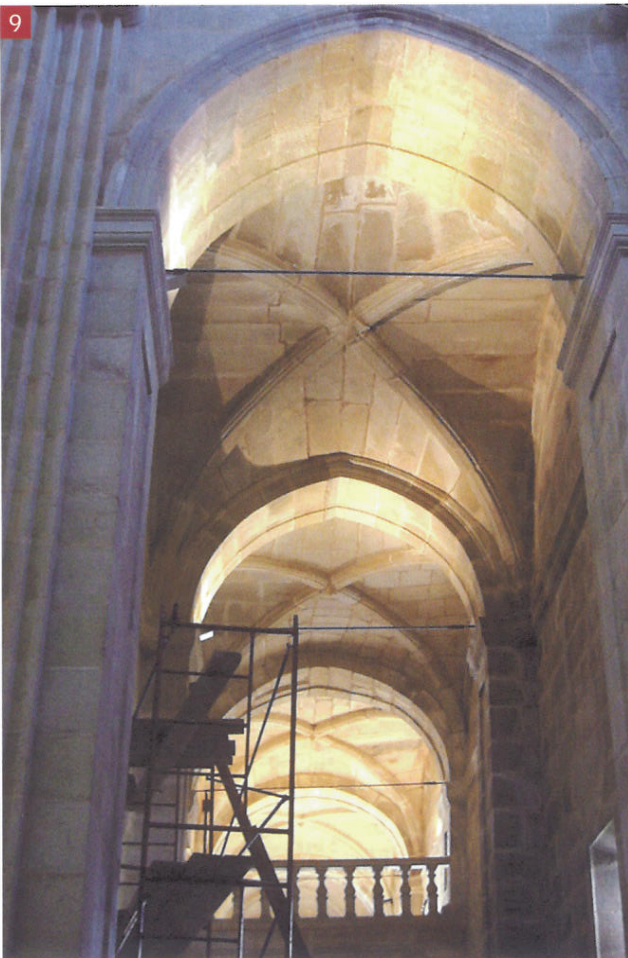
6



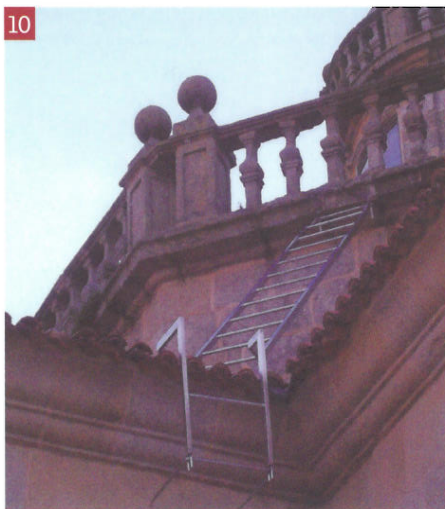
7



8



9



10



11



12

1124

D^a Teresa, madre del primer rey de Portugal dona al monje Arnaldo el lugar de "monte de Ramo" para edificar un monasterio.

1163

Se documenta por primera vez su existencia en la Bula del Papa Alejandro III.

1518

Ingresa en la Congregación de Castilla, perdiendo autonomía e iniciando una profunda renovación.

1590

Se convierte en "Colegio de Artes" de la Orden, condición que mantuvo hasta el siglo XIX.

1597

El arquitecto Juan de Tolosa realiza el proyecto del templo.

1598 - 1613

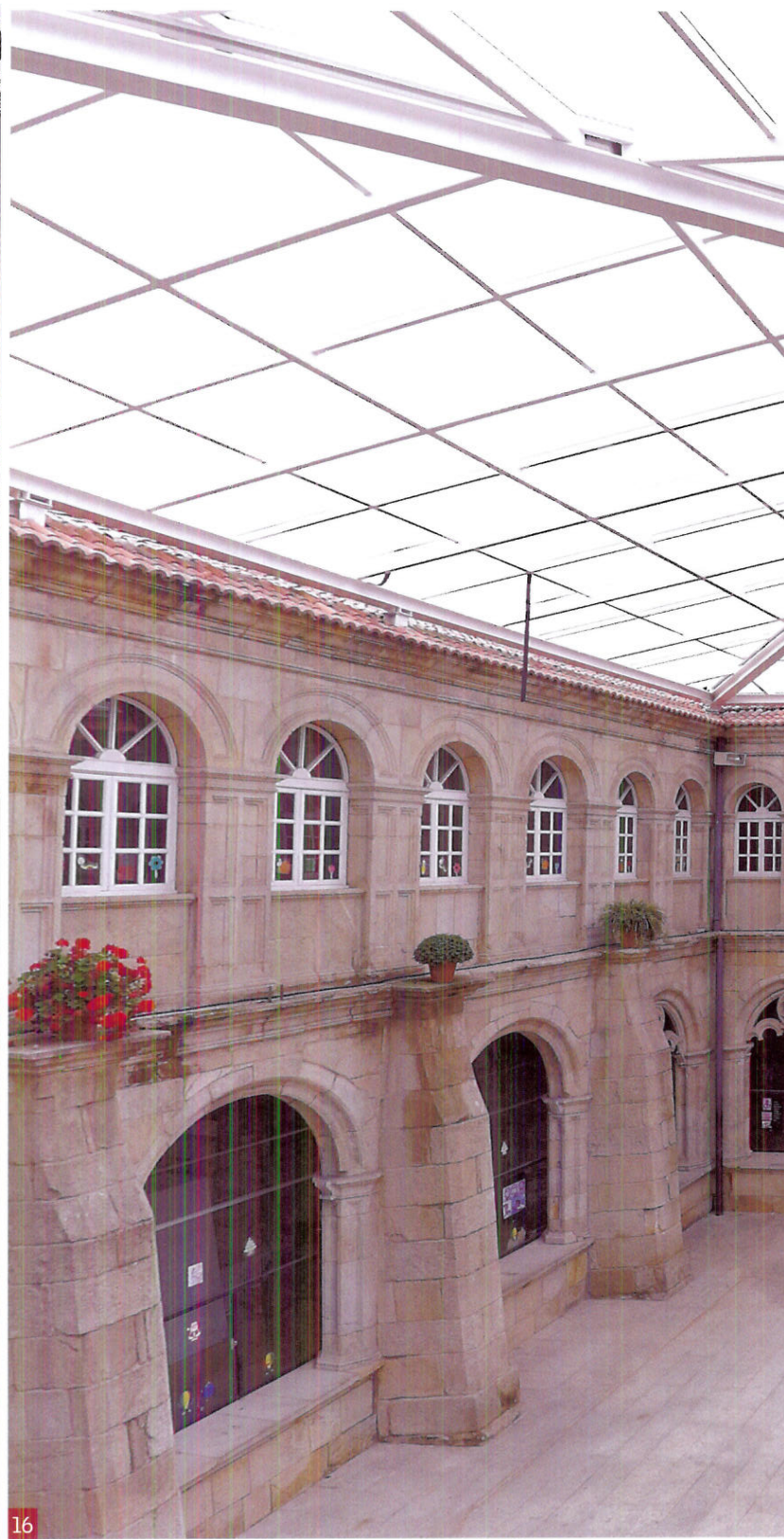
los hermanos Pedro y Juan de la Sierra ejecutan las obras del templo.

1605 - 1608

Se construye la sillería del coro, vinculada a la decoración de Alonso Martínez de Montánchez.

1650 - 1654

Se construyen los retablos del crucero.



13. Estado de deterioro del Claustro de la Hospedería.

14. Proceso de recuperación del Claustro de la Hospedería. Vigas desmontadas y deterioradas.

15. Claustro de la Hospedería. Lado noroccidental.

16. Claustro Reglar o Procesional. Vista general una vez recuperado.

1662 - 1666

Bernardo, Juan de Cabrera y Mateo de Prado realizan el retablo principal de la iglesia.

S. XIX

Las medidas desamortizadoras provocan su declive y desaparición, pasando a ser parroquial su templo y deteriorándose su fábrica.

Segunda mitad del s. XX.

Se frena el deterioro por las actuaciones de las administraciones central y autonómica.

1991.

La Xunta de Galicia evalúa el estado del monumento y evidencia no sólo su alto grado de deterioro, sino también todos los problemas estructurales -grietas en la cúpula, naves, presbiterio...- y de humedades que existen.

1996 - 1998

Se redacta el proyecto de rehabilitación del templo.

1997.

La Xunta de Galicia promueve la restauración de la sillería del coro.

1998-1999

Levantamiento fotogramétrico y desmontaje del coro.

2002, 2006 y 2007

Se interviene en los retablos

2003 - 2004

Se interviene en los espacios claustrales, consolidando la cubierta y cambiando las carpinterías.



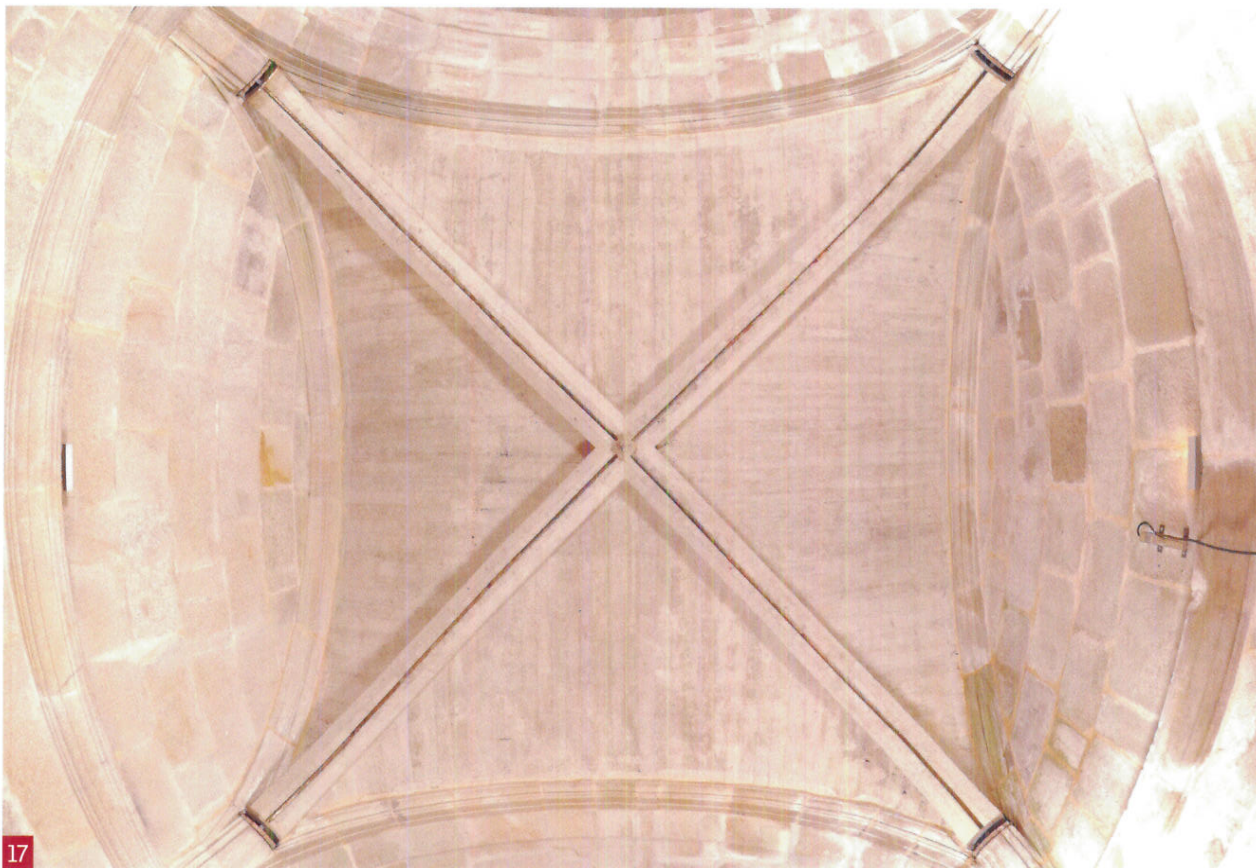
17. Bóveda de la nave lateral del templo, con el sistema de refuerzo incorporado en la restauración.

18. Cancela de acceso a la nave principal del templo una vez restaurada.

19. Detalle del primer tramo del cuerpo de naves del templo.

20. Espacio del coro con sistema de refuerzo de los muros.

21. Sistema de refuerzo estructural de las bóvedas incorporado durante el proceso de restauración.



17

tos-, resulta decisiva para las posteriores. Con su ejecución se trata de frenar el agudo deterioro, tanto por medio de medidas de consolidación como de eliminación de humedades, y de suprimir los problemas estructurales que ponían en peligro la estabilidad del inmueble. Los problemas estructurales detectados llevan a la Administración Autonómica a encargar una serie de estudios previos que permitan evaluar el estado del monumento. Esta necesidad se materializa en el año 1991 con el análisis que evidencia no sólo su alto grado de deterioro, sino también todos los problemas estructurales -grietas en la cúpula, naves, presbiterio...- y de humedades que existen.

Una vez detectados y evaluados los riesgos, y siempre partiendo de un planteamiento de carácter no agresivo y respetuoso, se opta por una intervención determinada con un criterio unificador, marcado por el respeto hacia la percepción del edificio. Ello motiva el desarrollo en fases sucesivas (1996 y 1998) del proyecto de rehabilitación del templo, con el que se corrigen y subsanan, sin alterar la visión del inmueble, los problemas detectados. Para

ello se efectuaron actuaciones de reparación estructural, cosido y atirantado de los paramentos, al tiempo que la renovación de las cubiertas. Junto con estas intervenciones consolidadoras y preventivas se promueven también otras de adecuación del aspecto externo e interno, recurriendo para ello a la limpieza de paramentos o de elementos formales para eliminar la imagen que el

deterioro había acuñado en el templo. Todos estos trabajos determinados por un planteamiento metodológico riguroso que establecía su prioridad en intervenciones no agresivas y respetuosas con la historia de la recepción de bien, se completó con otras que tenían su punto de partida en el proyecto de gestión que preveía, en un primer momento, ya un uso cultural para el conjunto. Ello



18



Proceso de restauración



Estado de una de las piezas antes de la consolidación



Consolidando las columnas en el taller de restauración



Ataque de xilófagos en el capitel de una columna

Los tres momentos de la reconstrucción de la basa de una columna con molde y resina araldit:

a) Saneamiento del soporte de consolidación

b) Relleno de un hueco empleando un molde y resina araldit

c) Resultado final una vez seca la resina.



22. Coro alto de la iglesia del Monasterio antes de su restauración.

23. Coro alto de la iglesia del Monasterio después de su restauración.

motiva que se atendiese, dentro de este proceso de recuperación de la fábrica, a la pavimentación del templo o de la propia dotación de infraestructuras.

El mismo criterio que marca la actuación de la iglesia, determina también las intervenciones en los espacios claustrales renacentistas, obras relacionadas con la autoría de los arquitectos, en el Reglar Juan de Cerecedo y en el de la Hospedería de Juan de la Sierra, en los que se produjo la renovación y consolidación de la cubierta (2003) o el cambio de las carpinterías (2004).

Todos estos proyectos, que partían de un principio conservacionista basado en el principio de estricta reparación de lo dañado, conllevaron dentro de la política de recuperación integral del conjunto la materialización de otros, relacionados con el patrimonio mueble. Así, en 1997, la Direc-

ción Xeral promueve, como consecuencia de la necesidad de la consolidación estructural de la fábrica, la restauración de la sillería del coro, gravemente dañada, para lo que fue necesario desmontar y trasladar sus maltrechos restos. Esta actuación atiende a dos aspectos destacables, por un lado a la mejora física del espacio en la que se situaba y, por otro, a la propia sillería. Para el primero, fue necesario dado la pérdida del pavimento preexistente, efectuar labores de relleno de las bóvedas y crear una nueva pavimentación, recurriendo a la madera de castaño, acorde a la sillería en el espacio principal y al granito en los laterales.

El desmontaje de la sillería marcó la siguiente actuación, centrada en esta obra de la primera década del siglo XVII (1605-08) y vinculada a la decoración de Alonso Martínez de Montánchez. Para ello, y después de efectuar su levantamiento fo-



22



23

REPRODUCCIÓN DE PIEZAS A PARTIR DE LOS ORIGINALES



Reproducción de dos relieves antes de darle la pátina de entonación con el resto de la sillería. Los mismos relieves tras la aplicación de la pátina



Contramolde de ménsulas . Original de una ménsula, reproducción y reproducción patinada

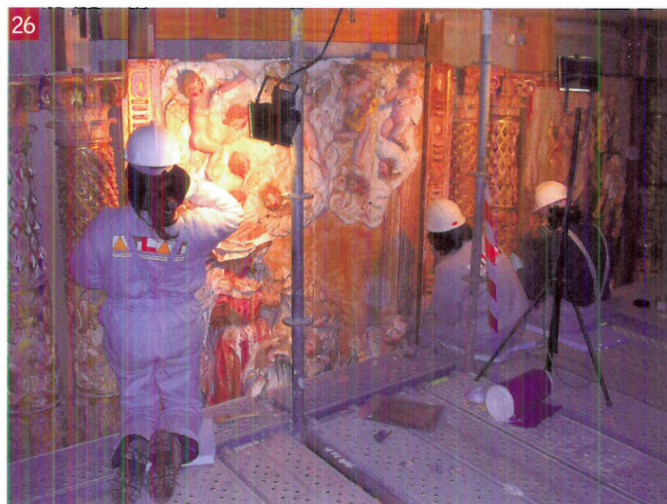
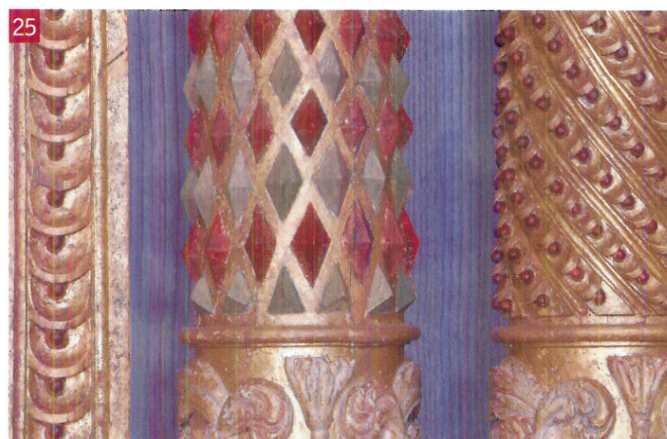
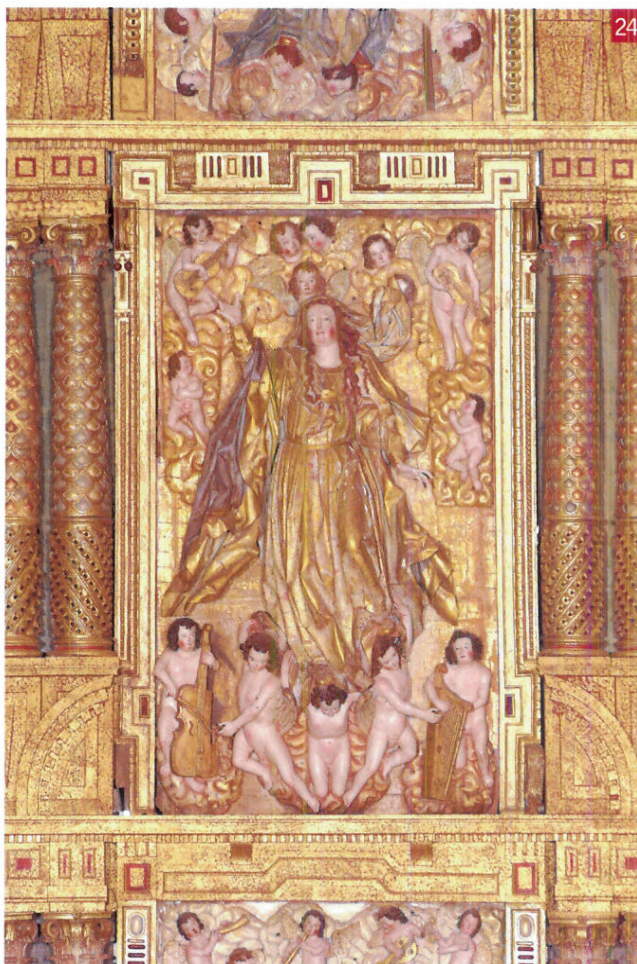


24. Detalle de las columnas del retablo mayor del Monasterio una vez recuperadas.

25. Tabla de la Asunción de María. Cuerpo central del retablo mayor una vez restaurada.

26. Proceso de restauración. Trabajos de recuperación de los paneles del retablo mayor durante su montaje.


27. Retablo mayor remontado una vez restaurado.



togramétrico, se efectuó en dos fases el proyecto (1998 y 1999) que implicaba el desmontaje y almacenamiento de las piezas, procedimientos documentados, al tiempo labores de consolidación, restauración y reposición de aquellos elementos deteriorados, recurriendo para ello a técnicas no agresivas y siempre reversibles, que han permitido recuperar el ambiente que debió de poseer, sólo

alterado por la moderna iluminación (2003) que denota la conjugación de los principios de la contemporaneidad y la tradición.

Pero si a esta recuperación contribuyó la actuación en el coro, también lo hizo, sin ninguna duda, la intervención en los retablos (2002, 2006 y 2007). Con ello se pusieron en valor los bienes muebles que se conservaban, tanto en el espacio

del crucero, dados en los años centrales del siglo XVII (1650-54), como en el retablo principal de la iglesia, obra vinculada a Bernardo, Juan de Cabrera y Mateo de Prado (1662-66), efectuando una serie de proyectos que parten de una misma metodología: limpieza, desinsectación, consolidación, factura de nuevas piezas, montaje y, por último, reintegración de policromías y dorados. 

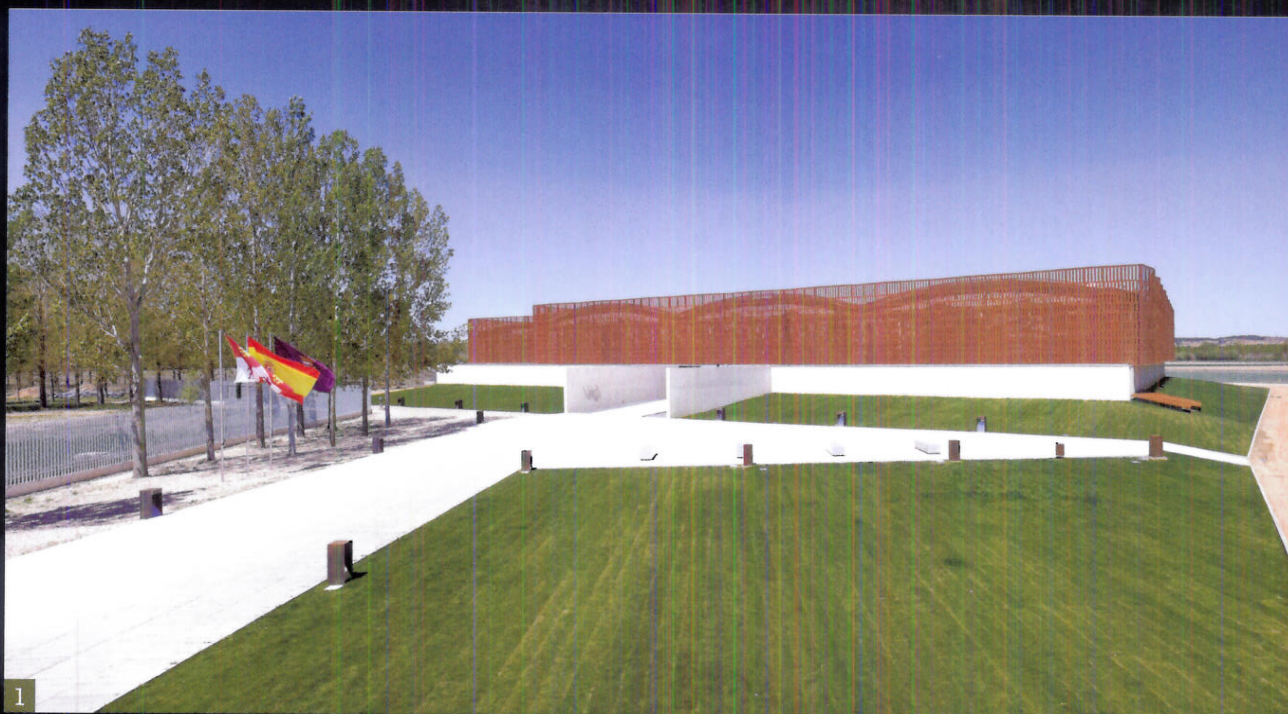
Montederramo Monastery is one of the most important monumental sets of the Spanish Cistercian art. It was founded in the twelfth century and reaches its peak in the seventeenth. Its arrangement, (two cloistered spaces with outbuildings and a detached temple) is the canonical within the monastic type. The consequences of the confiscation and the passage of time meant the transformation of the monastic church into a parish one, the abandonment of the masonry and, consequently, an unstoppable decline. Since 1988 the General Directorate for Cultural Heritage of the Galician regional government undertakes its restoration. Structural problems in the temple (a Latin cross plan with three naves and transept, and a header with five rectangular chapels) make early interventions to be of fabric consolidation (sewing and stretching ornamental covers), solution of humidity problems (renewal of roofs) and cleaning with the fundamental criterion of not altering the appearance of the monument. These works were established through a rigorous methodological approach that gave priority to non-aggressive intervention at the time they were respectful with the history of

the building, completing a management project which provided a cultural use for the set. The pavement was later restored and the temple was given infrastructure. The same rigor was operated in the Renaissance cloisters, where the cover was renewed and strengthened and the woodwork replaced.

At the same time the choir stalls, which were severely damaged, were restored. A photogrammetric study was carried out, and then they were dismantled and moved to the workshop. There the choir stalls were consolidated and repaired. Some damaged items were replaced with non-invasive techniques and always reversible. Meanwhile the choir loft space (where the stalls stood consolidating vaults and renewing surfaces) was improved, reconstituting the original environment. Finally the choir loft was given a modern lighting, combining tradition and modernity.

Subsequently, the presbytery and transept altarpieces (XVII century) were valued following the same methodology: cleaning, fumigation, consolidation, bill of new parts, assembly and finally, reintegration of polychrome and gilding.





LA VILLA ROMANA LA OLMEDA

Esplendor bajoimperial y arquitectura contemporánea

Texto: RAFAEL MARTÍNEZ Y JOSÉ-ANTONIO ABÁSULO • Fotos: ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LA DIPUTACIÓN DE PALENCIA (MAS)

El 4 de noviembre del pasado 2009, S. M. la Reina Doña Sofía inauguró oficialmente las modernas instalaciones que permiten visitar la Villa Romana La Olmeda, situada en el término municipal de la pequeña localidad de Pedrosa de la Vega, en la provincia de Palencia.

La Diputación de Palencia es la propietaria del yacimiento arqueológico y del edificio contemporáneo que lo cubre, así como su gestora. El esfuerzo de la Diputación, impulsado y dirigido

por su actual presidente Enrique Martín, ha contado con la colaboración del Estado y la Junta de Castilla y León, así como de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, y ha posibilitado de esta manera la creación de un moderno espacio cultural sobre un yacimiento romano de primera importancia.

ALGO DE HISTORIA

La villa fue descubierta el 5 de julio de 1968 por Javier Cortes Álvarez de

Miranda (fallecido el 3 de marzo de 2009), entonces alcalde de Saldaña, en una de sus fincas. Cortes decidió, tras conversaciones con el Director del Museo Arqueológico Nacional, acometer a su costa la excavación de la villa y la restauración de los mosaicos, evitando así su salida hacia Madrid y la imposibilidad de poder contemplar *in situ* pavimentos tan suntuosos.

Los trabajos arqueológicos continuaron durante casi 12 años, en que se excavaron varias habitaciones, y la



1. Un moderno edificio (Paredes-Pedrosa, 2009) acoge la villa. Pág. 61

2. El mosaico del *oecus* (175 metros cuadrados), uno de los mejores de Hispania.

3. Interior desde el SO.

4. Escenas de cacería en el *oecus*.

5. Detalle de un mosaico geométrico con peltas.

6. Detalle del mosaico del peristilo E.

7. Detalle de la cacería.

mayor parte del peristilo, así como el *oecus*. También en este tiempo se realizaron los trabajos de levantamiento y conservación de los primeros mosaicos encontrados, la construcción de unas estructuras (casetas) que, además de cubrir una pequeña parte el suelo arqueológico excavado, servían de almacén a las planchas de los mosaicos en curso de restauración. Así mismo se hizo una prospección general y se delimitó la *pars urbana*, de la que se pudo aventurar buena parte de su perímetro sin necesidad de excavar.

En junio de 1980 el Sr. Cortes hizo ofrecimiento a la Diputación de Palencia del yacimiento, a cambio de garantizar su excavación y conservación in situ. La entonces Jefa del Servicio de Cultura de la Diputación, Maritina Calleja, y el entonces presidente de la Diputación Emilio Polo fueron decisivos para llevar a cabo la operación. Durante los 20 años siguientes la Diputación corrió con todos los gastos de excavación, consolidación y visita al público de la villa.

En 1984 se abrió al público la primera parte de la villa. Pero los trabajos de excavación y consolidación de mosaicos y muros continuaron y el edi-

La Diputación de Palencia es la propietaria de esta magnífica villa bajoimperial.

ficio se fue completando. A Pedro de Palol, primer director de las excavaciones de la villa, le sucedió José-Antonio Abásolo, catedrático de Arqueología de la Universidad de Valladolid.

El 3 de abril de 1996, La Olmeda fue declarada Bien de Interés Cultural y un nuevo impulso permitió abrir al público los baños en 2004.

Así, tras 36 años de trabajos, la *pars urbana*, es decir, el complejo residencial de la villa romana La Olmeda, quedaba completamente excavado y abierto al público. Simultáneamente se habían excavado 2 necrópolis y una primera campaña en la *pars rustica*; además fue localizado el asentamiento de la primitiva villa altoimperial.

Tras un concurso organizado por la Delegación de Palencia del Colegio de Arquitectos de León, para la adecuación del yacimiento arqueológico de la Villa Romana La Olmeda y la construcción de un edificio que lo cubriera completamente y permitiera su visita con el

equipamiento y las comodidades de una moderna instalación museística, en 2004 la Diputación de Palencia, convocó un concurso restringido de ideas, entre los ganadores ex aequo del anterior.

El estudio Paredes-Pedrosa obtuvo el premio y la consiguiente realización del proyecto. Los arquitectos Ignacio García Pedrosa y Ángela García de Paredes han construido el actual edificio de 7.040 metros cuadrados que posibilita la visita del conjunto arqueológico con un recorrido muy completo por las distintas habitaciones y zonas. Está cubierto por cuatro grandes bóvedas tendidas de 22 metros de luz y 14 de altura máxima (6.083 metros cuadrados en total), lo que permite ver el conjunto de los restos del edificio romano de una forma diáfana.

UNA VILLA ROMANA DEL SIGLO IV

La *pars urbana* o residencia del *dominus* de la villa La Olmeda cuenta con dos sec-





tores o ámbitos: la vivienda y la zona de los baños. La primera se caracteriza por estar organizada en torno a un gran patio a cuyos cuatro lados se disponen sendos pasillos que, a su vez, organizan las habitaciones; es por ello un claro ejemplo de lo que se conoce como “villa articulada en torno a un peristilo”.

Tomando como referencia los puntos cardinales, el “ala Sur” y el “ala Norte” -que es lo mismo que decir la zona de entrada y su parte opuesta- contaban con un segundo piso de habitación.

La regularidad y simetría presiden el diseño de la vivienda, de rigurosa

planta cuadrada. En las esquinas hay cuatro torres, dos octogonales al frente y dos cuadradas, más espaciosas, al fondo, que refuerzan su monumentalidad. La categoría de las habitaciones queda definida por la naturaleza de los suelos: pavimentos musivos para las habitaciones nobles o principales, *opus signinum* (mortero de cal, arena y ladrillo) para las áreas de servicio y suelo de tierra apelmazada para los almacenes o habitaciones de rango inferior. En el programa arquitectónico-funcional de la villa hay *tridinia* así como un *cubiculum* o dormitorio con una alcoba de servicio repartidos

regularmente en los ángulos de los corredores del peristilo.

Los baños constituyen por sus dimensiones (900 metros cuadrados) casi otra villa, con dos espacios dispuestos alrededor de un ancho pasillo de acceso que no es sino la prolongación del eje principal marcado por el *oecus*. Al norte se repite el itinerario clásico de las termas, públicas y privadas, anticipado por el *propigneum* y con los tradicionales *caldarium*, *tepidarium* y *frigidarium* atendido este último por un *apodyterium* o vestidor; precisamente el *apodyterium* detalla la intensa vida de la villa cuando ha permitido apreciar hasta tres pavimentos



El 4 de noviembre del pasado año 2009, S. M. la Reina Doña Sofía inauguró oficialmente el moderno edificio que permite su conservación y visita.

superpuestos (mosaico / mosaico / *signinum*), si bien el más reciente sorprende aparentemente por su modestia. El diseño está perfectamente planificado y no falta su sistema de desagüe ni las letrinas apartadas de la zona, podría decirse, principal.

Al otro lado del corredor de acceso existe una zona "de descanso" donde destaca una habitación de planta central con hipocausto con la que limitan pequeñas estancias pavimentadas con mosaico que cumplirían la función de salas de masaje o *unctoria*.

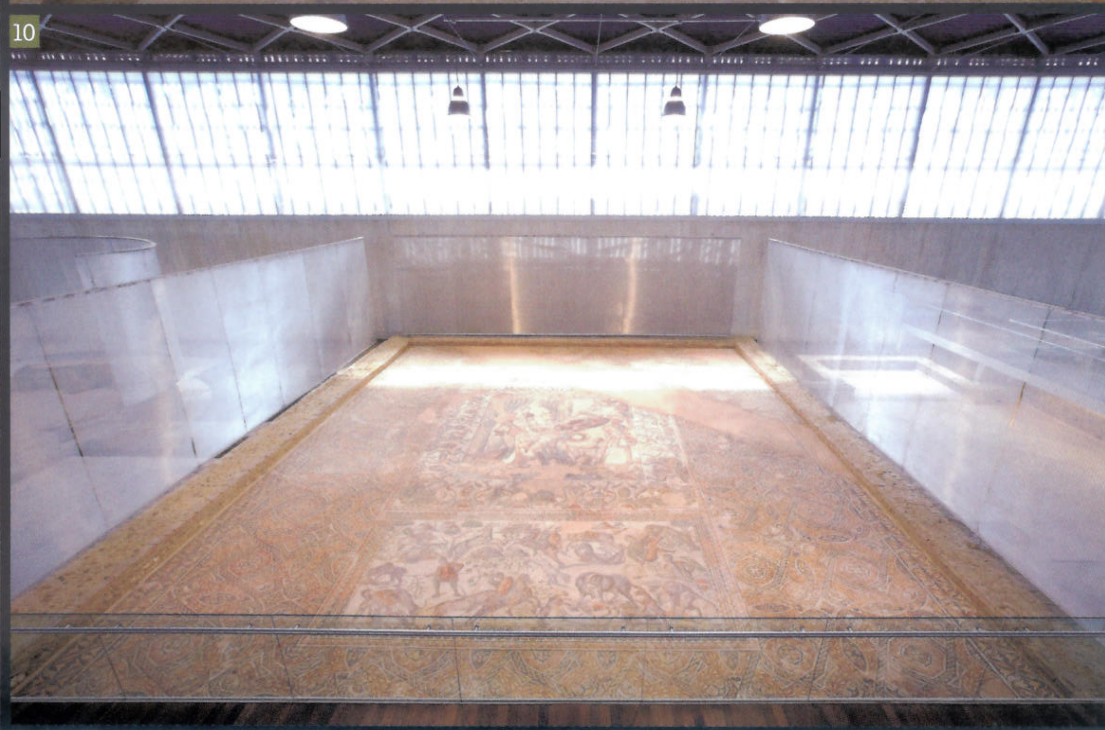
LOS MOSAICOS DE LA OLMEDA

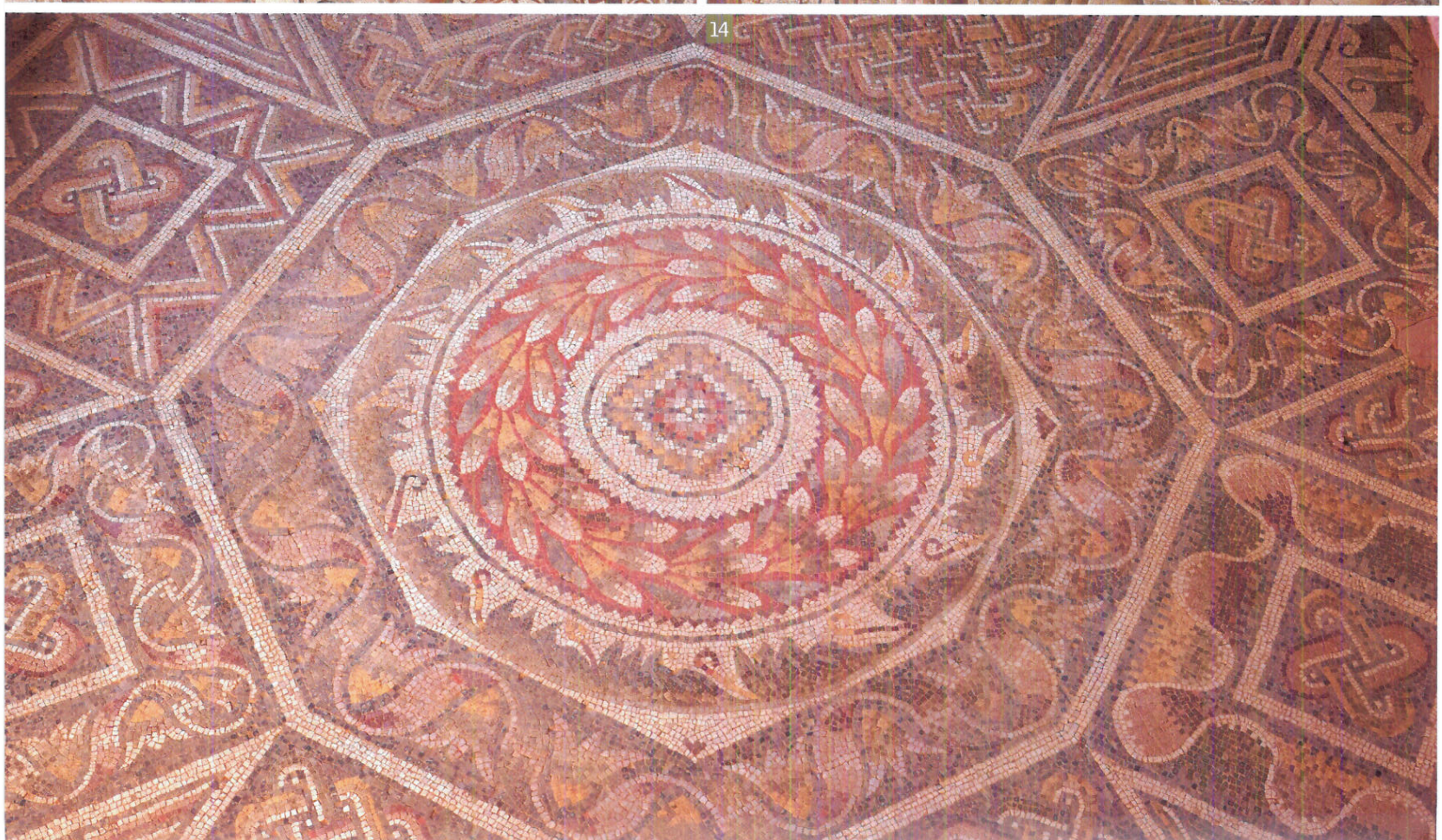
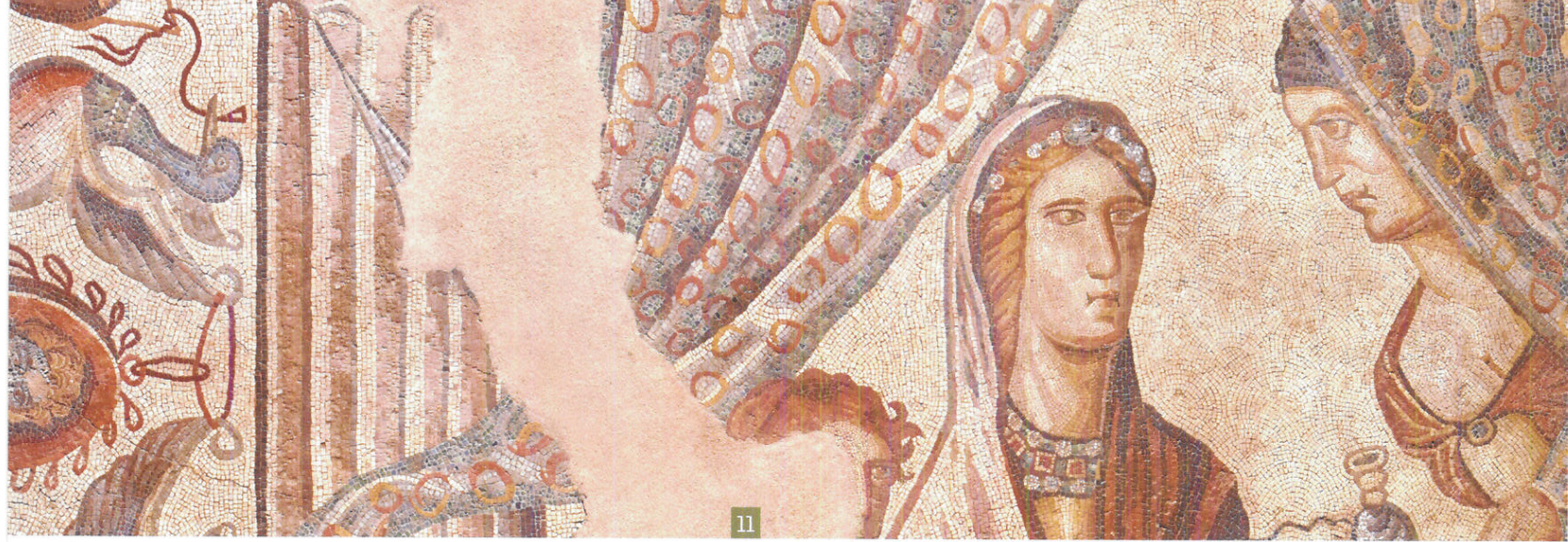
Las habitaciones de La Olmeda exhiben en su mayor parte mosaicos de diseño geométrico que abarcan una variada gama de dibujos, desde series repetidas de motivos comunes (nudos de Salomón, foliáceas, esvásticas, peltas o escudos...) hasta complejas tramas de coronas entremezcladas con hexágonos, cuadrados y rombos en combinaciones múltiples. Habría que advertir que estos pavimentos no corresponden a un único momento sino que fueron confeccionados a lo largo, cuando menos, de dos fases, como lo demuestran tanto los estilos de los

8. La gran bóveda de 22 metros de arco y 14 de luz, desde la entrada.

9. Habitación calefactada, posible triclinium.

10. El gran salón de recepciones (*oecus*).





cartones elegidos como la disposición de algunos en espacios ampliados o modificados de la propia villa, hecho, por otra parte, bastante habitual en los edificios de esta naturaleza.

En la principal habitación de la villa, *oecus*, se encuentra el mosaico más espectacular de los conservados. El *oecus* es una habitación de 175 metros cuadrados con funciones de representación. En ella el *dominus* recibiría a fámulos y clientes, además de a otros propietarios, y también administraría sus propiedades e impartiría quizás algún tipo de justicia. No es de descartar que en la misma sala pudiera realizarse algún tipo de acto social de otra índole.

El lujo al que podía acceder el señor de la villa, era signo de su status y queda manifestado en esta estancia, cuyo suelo es una auténtica alfombra multicolor realizada en *opus tesellatum*.

El mosaico tiene varias zonas diferenciadas. Dos motivos principales ocupan su parte central. El más grande, a modo de "emblema", es una conocida escena del ciclo troyano: Ulises

Las habitaciones de La Olmeda conservan más de 1.400 metros cuadrados de mosaicos en sus pavimentos.

descubre a Aquiles en el gineceo de Nicomedes, rey de Skyros. Asunto que vemos representado con una técnica pictórica que hace que las calidades conseguidas en el mosaico permitan ver todo tipo de detalle, incluidas las sombras.

Esta escena representada desde la antigüedad y de la que se conservan ejemplos que van desde la *Domus Aurea* de Nerón hasta mosaicos en Oriente Próximo, pasó también a la pintura barroca e incluso a la ópera. Su significado hay que ponerlo en relación, más allá del asunto mitológico, con un fin educativo. Se trata de hacer ver cómo el honor y el deber se imponen -Aquiles finalmente va a la guerra- aún a costa del sacrificio personal, la muerte.

Alrededor de toda esta escena se hizo una galería de retratos en medallones que cuelgan de unos imperdibles sostenidos por unos animales fantásticos (ánades con cabezas de delfín en la cola) que se supone son los retratos de los propietarios de la villa, y que están realizados con gran verosimilitud. En las cuatro esquinas se sitúan las cuatro estaciones, de las que sólo se conserva completa el invierno.

Bajo todo ello se sitúa una escena de cacería, o más bien diversas escenas de caza superpuestas, algunas con paralelos en otros mosaicos de la época, donde vemos a infantes y jinetes cazando diversos animales de la fauna autóctona y africana (jabalíes, osos, león, etc.). **R**

11. Detalle de la escena de Aquiles en Skyros: Rhea y una sirvienta.

12. Idem. Ulises.

13. Idem. Las hijas de Licomedes.

14. Bello mosaico geométrico en la zona E.

BIBLIOGRAFÍA

- J. Cortes, P. de Palol, "Una nueva villa romana en Pedrosa de la Vega", *BSAA*, XXXIII, 1967, pp. 232-236.
- J.G. Gorges, *Les villas hispano-romaines*, París, 1979.
- A. Batil, "El héroe y las princesas", *Actas II Congreso de Historia de Palencia*, I, 1980, pp. 165-181.
- K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, 1999.
- M. Nozal, J. Cortes, J. A. Abásolo, "Intervenciones en los baños de la villa de Pedrosa de la Vega", *II Coloquio Internacional Termas Romanas en el occidente del Imperio*, Gijón, 2000, pp. 311-318.
- A. Chavarría Arnau, "Villas en Hispania durante la Antigüedad tardía", *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental. Anejos AEspA*, XXXIX, 2006, pp. 17-35.
- J. Cortes, *Mosaicos en la villa romana de La Olmeda*, Diputación de Palencia, 2008.

Información y visitas en: www.villaromanalaolmeda.com

The archaeological work at La Villa Romana (Roman village) La Olmeda-Palencia (IV century) showed several rooms, most of the peristyle, the *oecus* and marked the *pars urbana*.

In 1984 public visits were allowed; in 1996 it was declared a Cultural; in 2004 the baths opened to the public. Two necropolises were excavated and the original high empire village was located. A building covering the site was built.

The *pars urbana* or residence of the master in the villa is a "villa articulated around a peristyle" with four towers at the corners. The pavements define the rooms: huge ones form main rooms, *opus signinum* (mortar of lime, sand and brick) for domestic staff and compressed earth for warehouses or inferior level rooms. There were *triclinia* and *cubiculum* or bedroom with an alcove or service at the corners of the peristyle, ; a massage room or *unctoria* with hypocaust and small rooms with mosaic.

The bathrooms respect the itinerary of the thermal baths: *propigneum*, *caldarium*, *tepidarium*, *frigidarium* and *apodyterium* or dressing room. There is a drainpipe system and latrines.

Most mosaics show a geometric design from series of common motifs (Salomon knots, leaf like, swastikas, shields...) to complex patterns of crowns combined with polygons.

In the main room, *oecus* is 175 square metres and sets the status of the villa. There the master or *dominus* used to receive servants, clients and other owners; managed his properties and in some way administered justice. The mosaic shows two main patterns: a scene from the Trojan cycle, highlighting honour and duty surrounded by a series of portraits on medallions held by fantastic animals. The four corners show the four seasons (only winter is preserved). And there are also hunters scenes.



1



2



3

CASTILLO DE TORIJA

Intervención en el Castillo de Torija para Centro de Recursos Turísticos de la provincia de Guadalajara.

Texto: JOSÉ LUIS CONDADO AYUSO,

Arquitecto-Jefe del Servicio de Arquitectura y Urbanismo de la Diputación Provincial de Guadalajara.

Fotos: FIDEL CARRASCO ANDRÉS, JULIO CARRASCO ANDRÉS, GERMÁN VALENTÍN-GAMAZO Y JOSÉ LUIS CONDADO AYUSO

RESEÑA HISTÓRICA

La historia del Castillo de Torija es la de una fortaleza que fue pieza clave en la defensa del reino castellano. Tras la conquista de la zona en el s. XI, se encargan los caballeros templarios de atender este paso, levantando o manteniendo el antiguo torreón, y según quiere la tradición, fundando y sosteniendo un monasterio en honor de San Benito. No obstante, las primeras noticias escritas que se tienen del castillo son de mediados del s. XIV, durante el reinado de Alfonso XI.

Entre 1447 y 1455 se fueron turnando en su custodia el Arzobispo toledano Alfonso Carrillo e Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), pero, po-

co después, pasó definitiva y exclusivamente a manos de los Mendoza, que mantuvieron la fortaleza en su poder hasta la Guerra de la Independencia a principios del XIX. Fue entonces cuando Juan Martín "El Empecinado" voló el castillo para evitar su utilización por las tropas francesas. Desde este momento continuó su progresivo deterioro hasta que el 3 de julio de 1931 fue declarado monumento nacional.

En la década de los 50 se inician las primeras obras de consolidación de las ruinas y en los años 60 la Dirección General de Bellas Artes acomete las obras de reconstrucción que dotan al edificio de su actual aspecto exterior. Posterior-

mente el castillo y edificaciones anejas son adquiridos por la Diputación Provincial de Guadalajara que entre 1993 y 1997 realizó sucesivas obras de consolidación de las fábricas, así como el Museo del "Viaje a la Alcarria" de Camilo José Cela en la Torre del Homenaje.

La actual intervención en el patio de armas se realiza también por la Diputación Provincial de Guadalajara, presidida por Dña. María Antonia Pérez León.

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL ESTADO PREVIO A LA INTERVENCIÓN

En el momento previo a la intervención, las fábricas del monumento presentaban un buen estado de conservación. En



4

5



1. Arranque de la escalera principal tratada como un elemento mueble.

2. Vestíbulo principal con la rampa al fondo.

3. Sala principal con entreplanta en diagonal para crear un espacio con mayor "tensión".

4. Estado previo a la reconstrucción de los años 60.

5. Imponente fortaleza vista desde la Ermita.

6. El nuevo Patio de Armas (acceso al edificio) con la Torre del Homenaje al fondo.

7. Acuarela del proyecto de este mismo espacio.

8. Todas las plantas del proyecto de intervención.

9. La Torre del Homenaje desde el Patio de Armas.

10. Una perspectiva del Patio de Armas de la que el visitante no podrá disfrutar.

cuanto al uso, solamente estaba ocupada la Torre del Homenaje con el Museo del Viaje a la Alcarria al que se accedía por una escalera de acero, madera y vidrio, diseñada ex profeso desde el rincón Este del Patio de Armas. El resto estaba pavimentado con una cuadrícula de piedra caliza y canto rodado, pero sin ninguna edificación.

Las tres esquinas libres del Patio están reforzadas por otros tres torreones cilíndricos salientes con un diámetro exterior de 6,80 m y un diámetro interior libre de 3,20 m. La Torre del Homenaje también tiene sus esquinas reforzadas con cilindros, pero en este caso macizos, debido a las menores dimensiones de la Torre con respecto al Patio.

El Patio de Armas tiene unas dimensiones exteriores de 29,40 m x 29,20 m, y unas dimensiones interiores de 24,60 m x 24,40 m, respectivamente. La altura media de estos muros perimetrales que conforman el Patio desde el interior del mismo es de aproximadamente 15 m.

La Torre del Homenaje tiene unas dimensiones exteriores de 13,30 m x 11,70 m, y unas dimensiones interiores

de 7,50 m x 6,30 m respectivamente. La altura de coronación de esta Torre llega a ser de casi 32,00 m.

El acceso al Patio de Armas se produce por su fachada Noreste, que es la que da frente a la Plaza de la Villa, a través de una puerta que se abrió en este muro en los años ochenta.

CRITERIOS BÁSICOS DE LA PRESENTE INTERVENCIÓN

El castillo está situado en el borde de la cornisa sur de la población y, por lo tanto, configura e identifica, junto con la iglesia y el resto del caserío, la silueta de dicha cornisa desde el valle.

Las ideas fundamentales que han servido de base para redactar el proyecto de rehabilitación han sido las siguientes:

- Respeto al edificio original sin modificar su imagen exterior por formar parte de la memoria colectiva y de la configuración

de la silueta de la población desde el valle.

- Mantenimiento de la idea de patio de armas.

- En el interior, incorporación de un lenguaje arquitectónico contemporáneo.

- Utilización de materiales modernos como el hormigón blanco, el vidrio, el acero cortén, combinados, sin contrastes ni estridencias, con materiales nobles tradicionales como la madera de roble y de iroko, la piedra de colmenar, el canto rodado, etc.

- Concebido como un museo en el que se persigue la luz cenital.

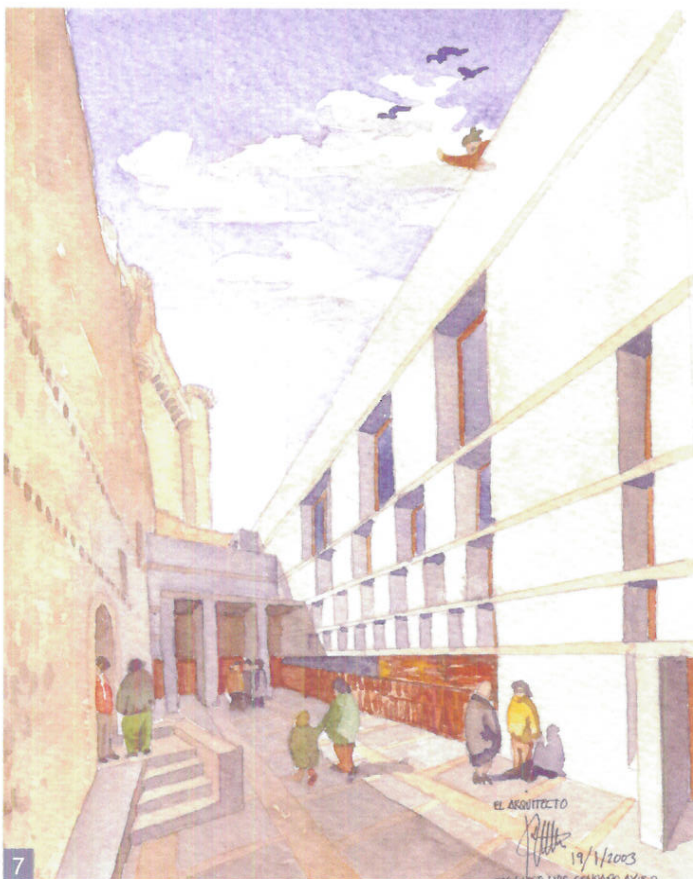
- Sorpresa tras el traspaso de sus murallas: los nuevos espacios son como un tesoro que se hallase escondido dentro.

- Planteamiento del edificio como un paseo arquitectural en el que se van produciendo sorpresas sucesivas en una secuencia de experiencias espaciales.

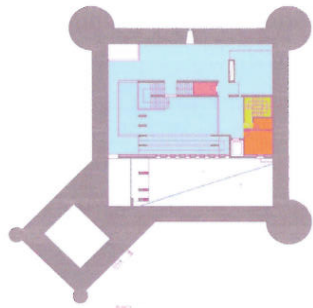
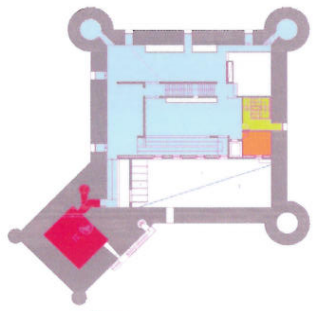
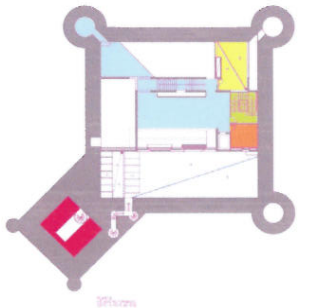
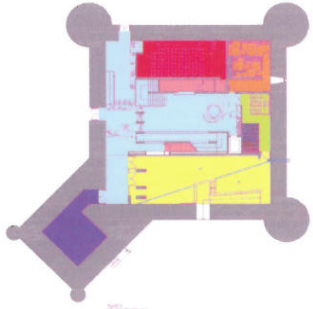
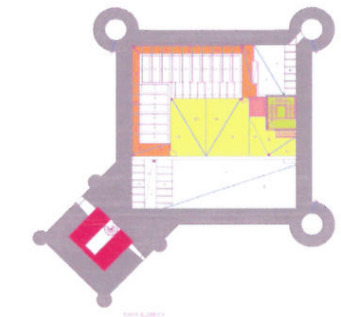
Los nuevos espacios son como un tesoro que se hallase escondido dentro



6



7



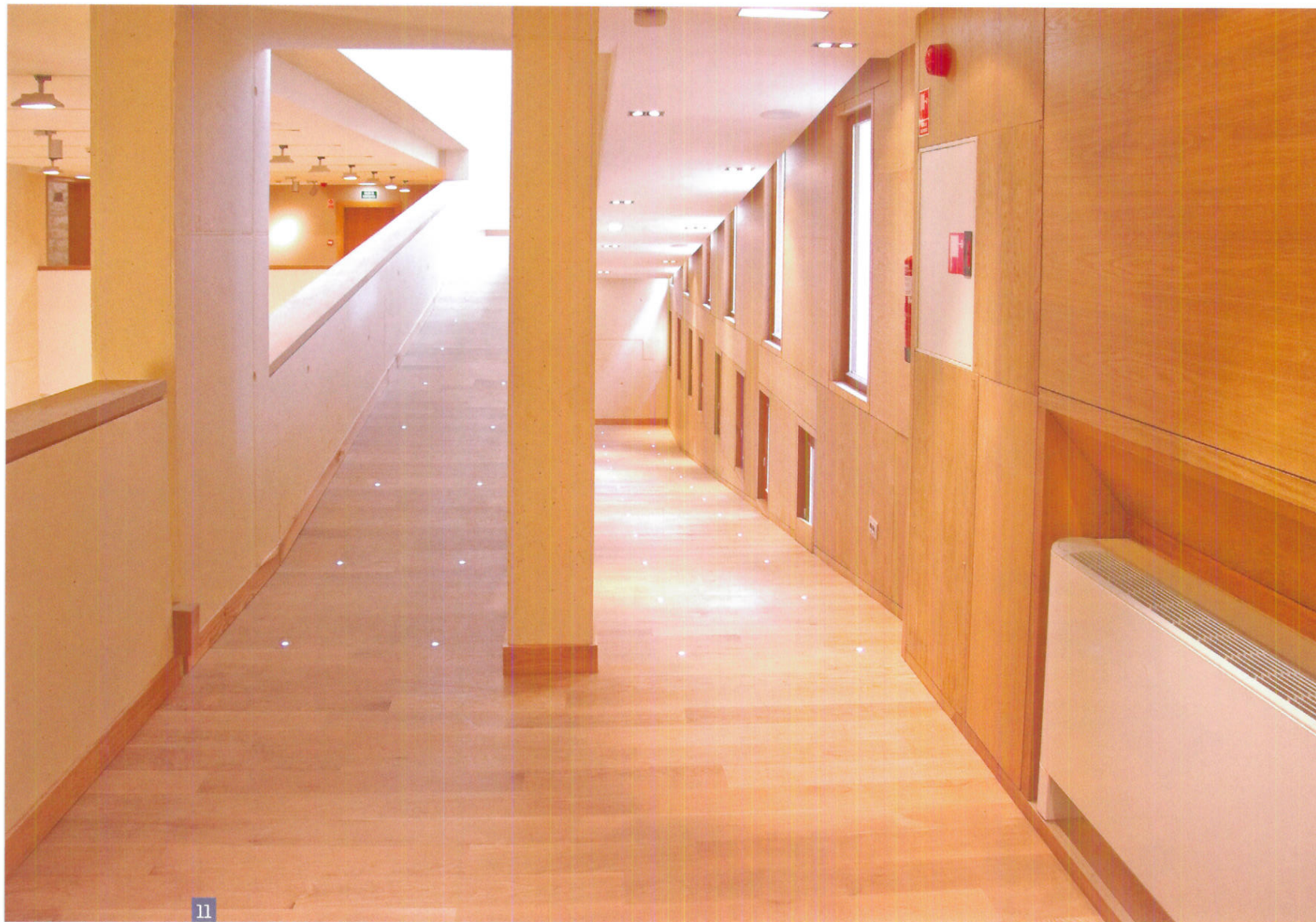
8



9

10





11

11. La rampa bañada por la luz que penetra a través de la fachada principal.

12. Tramo superior de la rampa y al fondo transparencia de espacios.

13. Los huecos en los forjados permiten la entrada de luz cenital a las plantas inferiores y la percepción visual de los espacios a distintos niveles.

14. Detalle de la ventana en esquina sobre una de las salas de la planta segunda.

- Ritual de acceso. No se accede de una manera directa, sino tras un pequeño recorrido para que el visitante entre en situación.

- Espacios transparentes que permiten la interrelación constante interior-exterior. La torre del homenaje, las almenas, las torrecillas cilíndricas, etc. se incorporan al interior del edificio a través de sus lucernarios y grandes ventanales.

- El paisaje circundante también penetra en el interior del edificio.

- El edificio se irá descubriendo poco a poco a través del “laberinto” planteado de salas y espacios yuxtapuestos a la manera tradicional de museo. El hecho de acceder a un contenedor cerrado y desconocido, produce en el espectador una ayuda para el proceso de contemplación de lo expuesto.

La entrada en un museo supone la búsqueda de un tesoro escondido, un tesoro

El Museo está planteado como un paseo arquitectural, que va produciendo sorpresas sucesivas al visitante

secreto, que genera en el visitante una importante expectación hasta su hallazgo.

En este caso el tesoro escondido que albergan los antiguos lienzos de mampostería de piedra caliza, conjuntamente con los nuevos de hormigón blanco texturado, es el Centro de Interpretación Turística de Guadalajara CITUG.

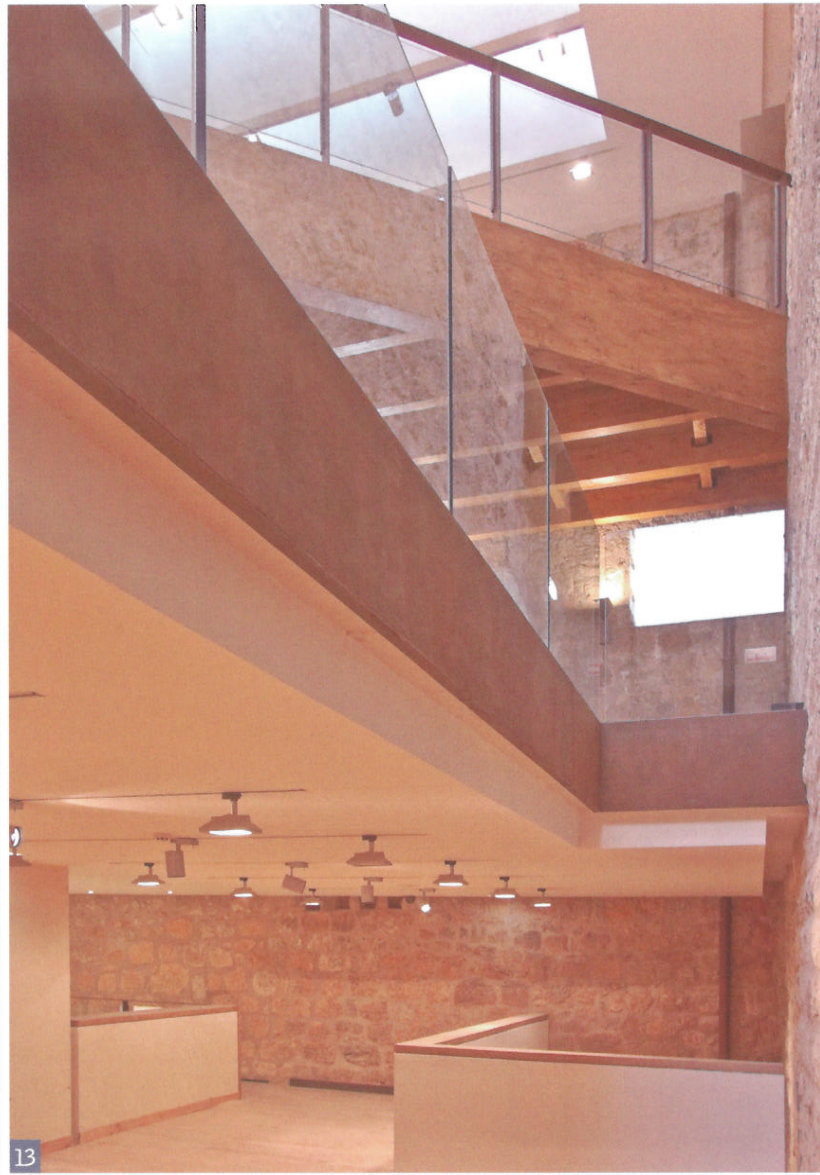
Desde el punto de vista arquitectónico, el Museo está planteado como paseo arquitectural, o, como diría el propio Le Corbusier, como una “promenade architecturale” que va produciendo sorpresas sucesivas al visitante mediante una secuencia de experiencias espaciales que le dejarán huella.

Por ello, para dar mayor intensidad al recorrido arquitectónico, se ha puesto especial atención a la entrada, que en este caso se ha planteado como un ritual de acceso en conmemoración del significado inicial de acceso a un castillo.

A este Centro no se accede de una manera directa, sino tras una secuencia de desplazamientos por espacios de transición, que van poniendo en situación al visitante antes de introducirse en un lugar tan cargado de simbolismo como un castillo. De este modo, el itinerario de acceso planteado es el siguiente:



12 13



16 15



17



18



19

15. Nuevo artesonado para que la luz penetre en el torreón oeste.

16. Perspectiva de la escalera de evacuación, en cuyo diseño y materiales se ha puesto el mismo cuidado que con el resto del edificio. En ella también se han integrado los paramentos de las fábricas originales del castillo.

17. El patio antes de la intervención.

El simbolismo propio de un castillo debe seguir manteniéndose con el nuevo uso

- Llegada a la plaza y acercamiento a la puerta exterior del castillo.

- Paso por el puente de madera evocador de un puente levadizo y entrada al patio de ingreso.

- Aquí se obliga al visitante a girar a la derecha para no toparse de frente con el nuevo muro de hormigón blanco y así tener la perspectiva de mayor profundidad del patio, puesto que la entrada al museo está en el extremo opuesto.

- Aproximación al pórtico de entrada, enmarcado al fondo por la Torre del Homenaje, e ingreso en el vestíbulo del Museo.

La forma estrecha y alargada del patio generará seguramente en el visitante una tensión dramática que potenciará la presencia vertical de la Torre del Homenaje.

Desde este momento podemos decir que el visitante ha entrado en situación y se ha generado en él una expectación, consecuencia de la visión de otros visitantes más adelantados a través de las "trasparencias" del edificio.

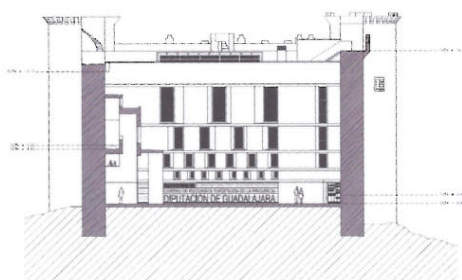
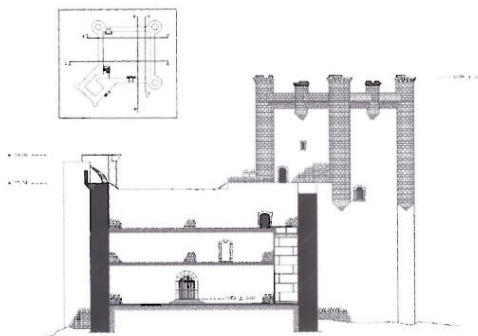
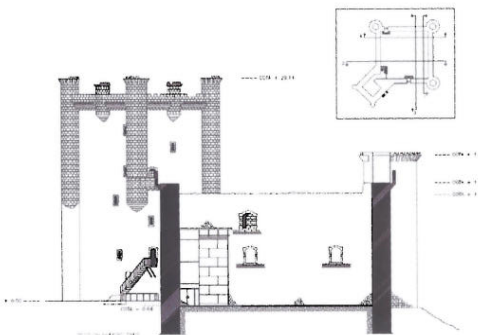
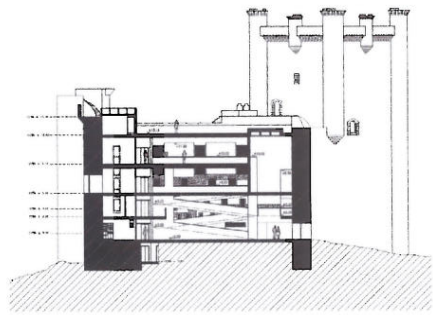
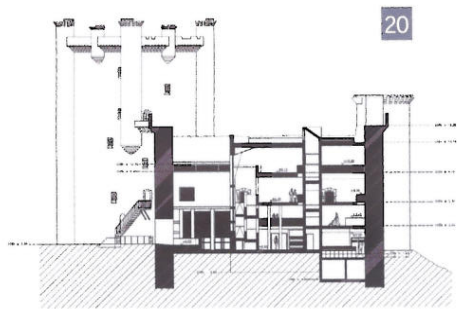
A partir de aquí el visitante es guiado, dentro de una cierta libertad de decisión, mediante compresiones (estrechamientos) y expansiones espaciales que contribuyen a generar en él esa in-

certidumbre característica del recorrido interior de una fortaleza. El simbolismo propio de un castillo debe seguir manteniéndose con el nuevo uso y por ello se han dejado vistos todos sus lienzos de muralla mediante la separación con respecto a los forjados en la mayor parte de los casos.

La caja del tesoro se irá descubriendo poco a poco a través del "laberinto" planteado de salas y espacios yuxtapuestos a la manera tradicional de museo.

Desde algunas salas puede contemplarse y admirarse el paisaje exterior a través de las ventanas existentes en el castillo. También se han creado perspectivas visuales controladas como, por ejemplo, la visión de la Torre del Homenaje desde una de las salas superiores.

Estas salas superiores tendrán iluminación cenital mediante lucernarios en la cubierta.



18. La superficie del patio tras la excavación arqueológica en la que se aprecia un silo en primer término y proyectiles de trabuco medieval que se han integrado en el nuevo edificio.

19. Ferralla de arranque del muro principal.

20. Secciones del proyecto con el estado actual y el estado reformado. Abajo, plano de proyecto con la fachada principal.

21. Cubierta del edificio desde el torreón oeste con la Torre del Homenaje al fondo.

22. Vista opuesta de la anterior.

23. Torreón de acceso a la terraza visto desde el patio superior.

24. Otra perspectiva del patio superior revestido de zinc.

25. Cornisa de la población vista desde el valle, cuyos protagonistas son iglesia y castillo. Aquí comienza la Alcarria.

26. Diseño de algunas de las puertas según el proyecto.

27. Nuevo espacio frente a la fachada noreste.

28. Dramático aspecto el que presentaba el castillo y la Torre del Homenaje desde la plaza antes de su reconstrucción. Así lo dejó El Empecinado en la Guerra de la Independencia.



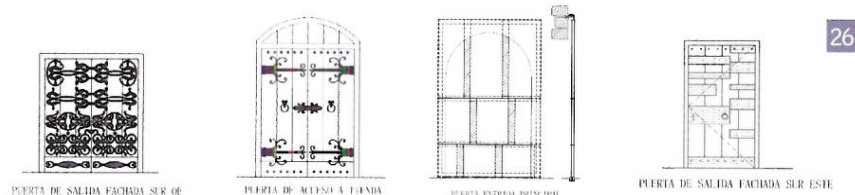
25

El recorrido arquitectónico ascendente termina con la visita a la cubierta desde la que puede contemplarse el paisaje alcarreño circundante, así como la potencia de las fábricas de la Torre del Homenaje.

El nuevo Centro de Interpretación Turística de la provincia de Guadalajara servirá sin duda alguna para dar a conocer nuestra riqueza artística, cultural y turística a todo aquel que se acerque a Torija, como punto geográficamente centrado en la provincia desde el que poder partir a visitar el resto una vez visitado el castillo.

CRITERIOS ESTÉTICOS

A la hora de proyectar se ha buscado un lenguaje arquitectónico contemporáneo absolutamente diferente al del edificio existente, de tal manera que no se compita con el mismo, pero al mismo tiempo entonado en coloración con el original. Siempre se ha huido de contrastes excesivos. De este mo-



PUERTA DE SALIDA FACHADA SUR OESTE

PUERTA DE ACCESO A TERRAZA

PUERTA ENTRADA PRINCIPAL

PUERTA DE SALIDA FACHADA SUR ESTE

26

do la ampliación se realiza en base a elementos constructivos y volúmenes compactos.

CRITERIOS FUNCIONALES

El edificio construido tiene un total de cinco plantas: una bajo rasante de uso restringido y cuatro sobre rasante de uso público más una cubierta visitable (excepto zonas de mantenimiento y

paseo de ronda). Al abrirse la puerta de emergencia en el muro sureste, se ha hecho necesario acondicionar el espacio frente al mismo, puesto que estaba en tierra y roca sin pavimentar. Este espacio también forma parte de la parcela del castillo y es propiedad de la Diputación de Guadalajara. La superficie total del espacio exterior objeto de la pavimentación es de 654,92 m².

CUADRO DE SUPERFICIES			
Planta/cota	Superficie útil m ²	Superficie construida m ²	Superficie construida con los muros originales m ²
TOTALES	1.769,48	1.877,87	4.332,90



TORIJA CASTLE

Torija castle was built by the Templars around the XI century. The current intervention was conducted by the owner, the Diputación Provincial de Guadalajara, to open a Tourism Resource Centre. Well preserved it houses in the Tower of Homage the Museum of the Viaje a la Alcarria (trip to the Alcarria). The restoration project aims to:

- Respect the original building avoiding to alter the external appearance since it is a part of collective memory and shape the village silhouette from the valley.
- Incorporate a contemporary architectural language.
- Combine modern materials: white concrete, glass, steel cut with traditional noble materials: wood, stone, boulder...
- Avoid excessive contrasts
- Create transparent rooms allowing a constant indoor-outdoor relationship. The surrounding landscape may go

into the building
The Centre is designed as an architectural walk producing the visitor successive surprises once the walls are transferred. The new spaces become a kind of hidden treasure; it is a "labyrinth" of rooms and spaces juxtaposed. Reinforcing this idea a ritual of access is created which is not direct but requires a short tour for visitors entering situation: arrival at the square, get closer to the outer door of the castle, pass through the drawbridge and entrance to the courtyard. (whose long and narrow shape will generate dramatic tension enhanced by the vertical presence of the Tower of Homage) and income in the lobby of the Museum. The tour ends with a visit up to the deck from which the surrounding landscape and the powerful factories can be seen.

FICHA TÉCNICA

PROMOTOR Y PROPIETARIO
Excmo. Diputación Provincial de Guadalajara

EQUIPO DE TRABAJO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GUADALAJARA
Autor del proyecto y Director de Obra:
José Luis Condado Ayuso. Arquitecto
Jefe del Servicio de Arquitectura y Urbanismo
Directores de Ejecución de la Obra:
Amadeo de Fe Nores. Arquitecto Técnico
Pablo García Bueno. Arquitecto Técnico
Autor del Proyecto de Instalación Eléctrica y Dirección de Obra:
Lucinio Herrero Martín
Delineación de los planos:
Antonio Solano Recio. Delineante
Félix de la Cruz Cascajero. Delineante
Sección Administrativa:
M^a del Carmen Iñigo Jiménez. Jefa de Negociado
Tomás José Rojo Letón. Auxiliar Administrativo.

CONTRATISTA
ARTEMÓN. Técnicas de Arquitectura Monumental, S.L.
Vicente Aguilar Sánchez
José Carlos Gorbea Ortiz
José Miguel Sánchez Camacho. Jefe de Obra
Daniel Martínez. Jefe de Producción

CLIMATIZACIÓN
Técnicas del Mantenimiento del Centro, S.A. (TMC)

PLAN DE AUTOPROTECCIÓN
MANPROJECT, S.L.
Rogelio Moya Valverde


INSTALACIÓN ELÉCTRICA
Línea Eléctrica, S.L.
Javier Lázaro García
José Antonio López Ramos

INSTALACIÓN CONTRAINCENDIOS
3F Ingeniería Mantenimientos, S.L.

CÁLCULO DE ESTRUCTURA
Fidel Carrasco Andrés

ARQUEOLOGÍA
Enrique Daza Pardo





REPARACIÓN DEL PUENTE SOBRE EL RÍO PISUERGA (P-627 HERRERA DE PISUERGA) EN PALENCIA

UNA OBRA EMBLEMÁTICA DEL S. XVI

Texto y Fotos: TRABAJOS ESPECIALES ZUT, S.A.



Ubicado en el eje central de la comunicación entre el litoral cantábrico y la meseta, lo cual pasa por los cursos del río Besaya y del alto Pisuerga, encontramos enclavado el pueblo de Herrera de Pisuerga (Palencia), antigua Pisoraca y que fue conocida localidad militar estratégica.

Esta peculiaridad geográfica en la que aflora el río Pisuerga ha supuesto que este eje haya sido el trazado de vía empleado durante años (calzada general de Pisoraca a Juliobriga (1) y, consecuentemente, ambos márgenes del río Pisuerga son ricos en yacimientos arqueológicos, tanto de época prerromana como romana. Tal y como avala la historia, se considera por tanto un punto geográfico rico en contenido histórico, comercial y como centro de las comarcas del Pisuerga, el Boedo y la Ojeda.

En el extremo noroeste de la localidad de Herrera de Pisuerga encontramos el puente que cruza el río Pisuerga, actualmente carente de catalogación aunque bien de interés cultural, pero que dada su antigüedad y calidad constructiva bien podría lograr ser considerado como monumento. Este modesto pero no por ello menos entrañable puente consta de trece vanos salvados por diversas bóvedas que muestran luces variables desde 6,50 a 9,10 metros.

Para poder entender y realizar la restauración tal y como nos gusta, nos remontamos y adentramos en el año 1588. Allí a finales del siglo XVI encontrábamos un convento de los Franciscanos al que se accedía a través de un puente de madera situado en el lugar que nos ocupa. El mal estado de éste y las riadas que acechaban en las crecidas

fluviales llevaron en 1588 a realizar diversas consultas a expertos como el caso de Andrés de Bedia para informar acerca de la necesidad de la construcción de un nuevo puente. Así, tras los informes favorables, el 15 de Noviembre de 1590 se ordena a Domingo Cerecedo y Francisco del Río hacer trazas del puente de piedra, que apenas 20 días más tarde sería adjudicado a Francisco del Bado por 6.000 ducados. Semejante puja a la baja por parte de Francisco supuso la insolvencia y endeudamiento de éste, que consecuentemente fue encarcelado hasta su defunción.

Así, pues, las enmiendas de la traza del puente recayeron en manos de los excelentes maestros canteros Juan de Nates (quien fuera discípulo de Juan de Herrera y realizara trazas de renombre en Vallado-



2



3



4

lid, trabajara en El Escorial, en la catedral de Salamanca, etc.) y Felipe de la Cajiga (destacado maestro arquitecto). Ambos, renombrados y respetados canteros del valle de Aras (Cantabria), concluyeron finalmente la obra tres años más tarde.

Pero aludiendo al dicho popular “el Duero lleva la fama y el Pisuegra el agua”, apenas 9 años más tarde las riadas obligaron a realizar las primeras reparaciones en el puente, que han sido ya una constante cíclica en el tiempo.

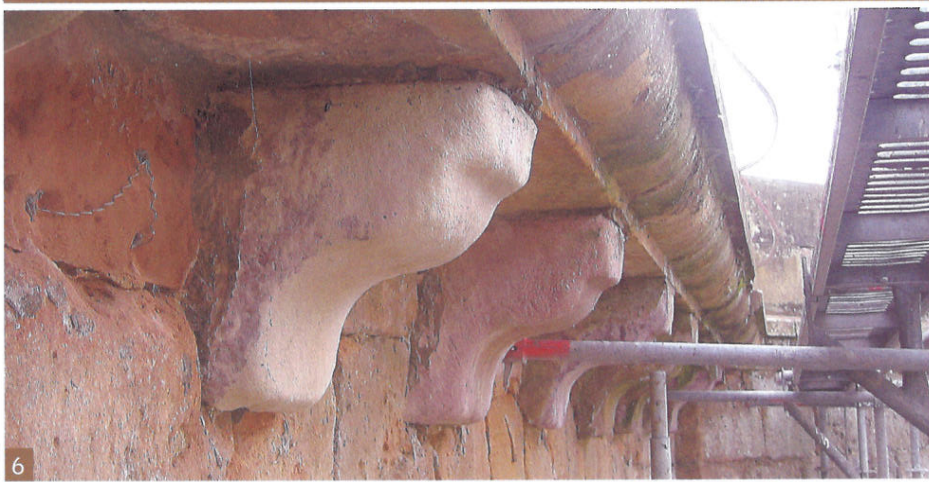
Así, en el año 2007 la Consejería de Fomento de la Junta de Castilla y León nos adjudica a Trabajos Especiales ZUT, S.A. la restauración del puente de Herrera de Pisuegra, en un estado claramente deteriorado por el paso del tiempo y por las crecidas fluviales, tanto estructural como superficialmente. Las fábricas de sillería muestran su debilidad al paso del tiempo con eflorescencias de sales y cristalizaciones que conllevan la fracturación y

disgregación de la misma y, todo ello, en gran parte debido al empleo de diversos morteros impermeables que impiden una correcta evaporación de las humedades que alberga la estructura en su interior, así como a múltiples actuaciones superficiales de reconstrucción de silleras y a una incorrecta evacuación de las aguas del tablero.

La restauración ha consistido en una limpieza íntegra del puente con lanzas de agua no abrasivas y especialmente indicadas para la tipología específica de la piedra, variando la temperatura y presión del agua en función del tipo y grado de suciedad. Tras el saneo y picado de revocos y juntas de diversos morteros se ha consolidado la estructura del puente, tanto en la base de las pilas como en los elementos de las bóvedas y vanos, empleando piedra igual a la existente y manteniendo siempre la labra original del puente. Muchos de los elementos,



5



6



7



8

Tras el saneo y picado de revocos y juntas se ha consolidado la estructura

como son los canecillos y ménsulas que vuelan sobre la coronación de los muros, estaban en un avanzado estado de deterioro y la pérdida de sección dejaba al descubierto gran parte de las armaduras, peligrando así el apoyo de las grandes losas de piedra de las aceras. Dichos canecillos y ménsulas se han repuesto por nuevas piezas realizadas a medida. Los pequeños volúmenes, en cambio, se han recuperado mediante el empleo de técnicas manuales de mortero específico de restauración "in situ", fabricado según la cromatografía de la piedra



9

10



11

12





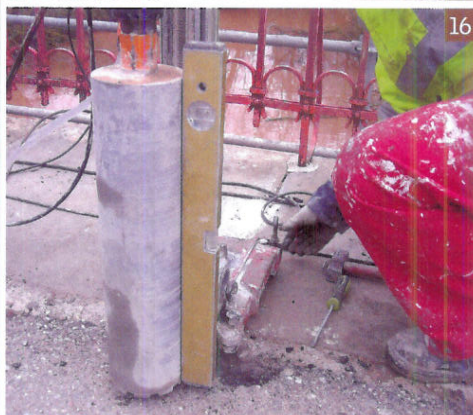
13



14



15



16



19



20



17



18

Criterio de mínima intervención con el fin de garantizar la persistencia del material histórico

existente para mantener el efecto visual del puente.

Debido a las constantes crecidas del río, la base de las pilas se encontraba carente de juntas en muchos de los tajamares, y esta pérdida del elemento de unión había provocado el descalce y pérdida de relleno del núcleo, con el consecuente peligro de asentamientos que pudiera generar. Frente a dicho problema, hubo que recolocar las sillerías a su posición original (en días de bajo nivel fluvial) y rejuntarlas con mortero de alta resistencia y aditivos acelerantes e hidrofugantes permeables al vapor de agua, para posteriormente poder inyectar lechada con el fin de reforzar el núcleo de las pilas.



1. Vista general del puente restaurado, aguas arriba
2. Montaje del sistema de acceso
3. Detalle del descalce en la base de una pila y pérdida de relleno del núcleo.
4. Reconstrucción estructural realizada.
5. Recolocación de elementos de piedra originales.
6. Vista del estado inicial de las ménsulas del voladizo.
7. Operario en la aplicación de tratamientos fungicidas.
8. Operarios realizando la limpieza.

- 9 y 10. Estado deteriorado de las ménsulas.
- 11 y 12. Detalle del de las ménsulas ya restauradas.
- 13, 14 y 15. Restauración de acera con losas de piedra natural.
16. Ejecución de drenes para evacuación de aguas pluviales.
- 17 y 18. Levantamiento, impermeabilización y reposición de calzada.

- 20 y 21. Aspecto final del puente.

21

Finalmente, se ha tratado la piedra con productos fungicidas, impermeabilizantes y consolidantes que garanticen una mejor conservación del material y eviten la nueva aparición de elementos orgánicos que aceleren la degeneración de la fábrica del puente. Para culminar el aspecto visual en todas las caras del puente, se decidió renovar el firme superior, demoliendo la calzada existente y renovándola con clara rodadura a base de aglomerados asfálticos, y dotando al puente de pasos peatonales a ambos lados con salidas de agua que eviten en un futuro la reiteración de la problemática generada por las infiltraciones. Asimismo, tanto las barandillas metálicas como los pretilos y la acera de piedra fueron

restaurados, dando así por concluida la labor de restauración del puente de Herrera de Pisuerga.

Podríamos destacar en la obra el criterio de mínima intervención con el fin de garantizar la persistencia del material histórico frente a la actitud más protética que pudiese desvirtuar el puente. En adelante, será la misma historia la que vuelva a retomar el lento e inevitable proceso de erosión de aristas y remates, devastación de pilas, soleras, cimientos, etc., pero con estas actuaciones realizadas hemos disminuido el ritmo del deterioro natural tanto como los conocimientos y la tecnología actual lo permiten, conservando el puente su trazado, labra e imagen original. **R**

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización:
Enero – Abril 2008
 Empresa adjudicataria:
TRABAJOS ESPECIALES ZUT, S.A.
 Promotor:
Consejería de Fomento de la Junta de Castilla y León.

BIBLIOGRAFÍA

• GUERRA DE VIANA, Daniel. Cuadernos de Campo. Nº 13. Sept. (1998): (1) *La red viaria romana en el sur de Cantabria.*
 • ECHEGARAY, M. Carmen y otros. *Artistas cantabros de la Edad Moderna: su aportación al arte hispánico.* Ed. Universidad de Cantabria (1991)

This sixteenth century bridge, which constitutes a strategic communication point in the region, is strongly affected both in structure and on surface, by the passage of time, the floods and bad restoration. The current intervention follows the premise of "minimum intervention" in order to preserve historical material without spoiling the bridge. The bridge has been full cleaned with non-abrasive and well controlled nozzles depending on the type of stone. Plaster and boards were cleaned; the bridge structure was consolidated both in cells and vaults using the same

stone as the existing one keeping the original carving of the bridge. The beams and brackets that were in advanced state of deterioration have been replaced with new parts. Small volumes have been recovered using specific mortar restoration "in situ" maintaining the appearance of the bridge. The piles basis was barefoot loosing the filling. The masonry had to be relocated in the original position and put together again with the high resistance mortar so that one could later inject a grout to strengthen the core.

100

CENTENARIO DE LA *Costa Brava* (GIRONA)

Este año se celebra el centenario de esa denominación y para ello se han organizado gran cantidad de actos y publicaciones que ponen en valor esta bella zona. Para este trabajo se han escogido tres poblaciones que han conservado de forma modélica sus entornos históricos: Pals, Cadaqués y Lloret de Mar.

Texto y fotos: PATRONAT DE TURISMO DE LA COSTA BRAVA GIRONA.
INSPAI, CENTRE DE LA IMATGE DE LA DIPUTACIÓ DE GIRONA.

Hace cien años, el periodista y escritor Ferrán Agulló bautizó el litoral que va desde la desembocadura del Tordera, en Blanes, hasta Portbou, en la frontera con Francia, con el nombre de Costa Brava.

La denominación Costa Brava ha quedado fuertemente arraigada y se ha convertido en marca turística que es sinónimo de calidad y prestigio, con un territorio rico en paisajes costeros y de montaña, y, a la vez, con un fuerte impacto histórico, gastronómico, musical, artístico, deportivo y cultural.

El centenario de la denominación es un homenaje a una forma de vivir y de hacer, dedicando sus esfuerzos a transmitir la personalidad, la cultura, la diversidad y el valor añadido que han caracterizado a la Costa Brava a lo largo de su historia, en constante evolución.

Prueba de ello son tres entornos históricos en los que se ha cuidado especialmente la buena conservación de arquitectura y entorno: La villa medieval de Pals, el pueblo costero de Cadaqués y la Casa Modernista de Lloret de Mar, hoy Museo del Mar.

TIPOLOGÍAS DE PUEBLOS

Los primeros datos que tenemos de la presencia humana en las comarcas de Girona se remontan 750.000 años atrás, cuando el Homo Erectus se instaló en el Yacimiento de Puig d'en Roca, en Girona y en el Cau del Duc, en Torroella de Montgrí. Desde entonces en estas comarcas se ha ido sucediendo la presencia del hombre: el de Cromañón sustituyó al anterior y adoptó una forma de vida basada en

la caza; más tarde llegaron los íberos con sus construcciones fortificadas y un sistema de escritura propio; después, el pueblo griego, que fundó la ciudad de Emporion e hizo de ella uno de los enclaves comerciales más importantes del Mediterráneo; seguidamente, los romanos, que crearon redes viarias que unían los pueblos de su dominio... También se instalaron aquí las comunidades judías, que venían huyendo de la destrucción de Jerusalén. No es de extrañar pues, que este constante flujo de civilizaciones, culturas y creencias haya influido en la fisonomía de la mayoría de los municipios que integran las comarcas de Girona, dotando a cada uno de ellos de una personalidad propia que lo hace diferente del resto.



-Pals -
Plassa de la Constitució - V. Fargnoli -

1
2



1. Plaza de la Constitución en Pals (Girona) hace cien años. Calles empedradas interrumpidas por arcos de medio punto, fachadas con ventanas ojivales y balcones de piedra son los signos distintivos de Pals. Autor: Fargnoli Valentí. Procedencia: Fons Emili Massanas i Burcet. INSPA. Centre de la Imatge de la Diputació de Girona.

2. Plaza de la Constitución de Pals en la actualidad. Además de las murallas y el trazado medieval de sus callejuelas, en Pals hay que buscar el detalle en los arcos, los pozos, los umbrales de las puertas y un amplio abanico de rincones interesantes. Procedencia: Ayuntamiento de Pals.

3. La playa de Cadaqués hace cien años. Por ser una población poco accesible por carretera, vivió durante siglos de cara al mar. Sus calles pequeñas y estrechas, y sus casas típicas pintadas de blanco hacen de Cadaqués una villa con un gran encanto. Autor: Fargnoli, Valentí. Procedencia: Fons Emili Massanas i Burcet. INSPA. Centre de la Imatge de la Diputació de Girona.

4. Cadaqués en la actualidad. Al fondo, la iglesia de Santa M^a, construida en el siglo XVII en el punto más alto del núcleo antiguo, rodeada de callejuelas que dan a Cadaqués su encanto. Procedencia: Ayuntamiento de Cadaqués.

La arquitectura es uno de los elementos más importantes del patrimonio de la Costa Brava.

NÚCLEO MEDIEVAL DE PALS

Este bello conjunto medieval perfectamente conservado, atrae irremediablemente la atención de cuantos optan por explorar la historia del Bajo Ampurdán.

Pals es el mejor modelo para conocer el tipo de ciudad medieval que abundaba en este territorio mediterráneo. La Edad Media tuvo una gran importancia en las comarcas gerundenses, la historia de las cuales se ha forjado entre los pequeños condados independientes y monasterios. Son prueba los municipios amurallados, los castillos, las iglesias románicas y góticas, los palacios... Hay que remontarse al siglo IX para encontrar los primeros documentos escritos que hablan de esta población, época a la que pertenece su castillo.

El casco histórico de Pals se levanta sobre una colina rodeada de llanuras, que en su origen fue zona pantanosa. Esta configuración condiciona su visita, que acostumbra a hacerse en sentido ascendente. Uno de los exponentes más representativos de la villa es la Torre de las Horas, un magnífico ejemplar de torre románica circular, así como la iglesia de Sant Pere, con una curiosa sucesión de estilos, que van desde el románico hasta el siglo XVIII.

Calles empedradas interrumpidas por arcos de medio punto, fachadas con ventanas ojivales y balcones de piedra, son los signos distintivos de Pals. La muralla es otro de los lugares que transportan al viajero a la Edad Media. Cuatro torres de planta cuadrada se mantienen aún en pie, a pesar de que datan del siglo XII.

Además de las murallas y el trazado medieval de sus callejuelas, en Pals hay que buscar el detalle en los arcos, los pozos, los umbrales de las puertas y un amplio abanico de rincones interesantes.

En la actualidad, el solar del castillo lo ocupa la casa de la familia Pi i Figueras, promotor de la restauración del Recinto Gótico de Pals.

PLAYA DE CADAQUÉS

Cadaqués es un pequeño pueblo de pescadores situado en el punto más oriental

de la Península Ibérica. Es mundialmente conocido por haber sido el lugar de veraneo de Dalí, que lo calificaba como el pueblo más bonito del mundo y en él se encuentra la Casa Museo del pintor. La Bahía de Cadaqués forma el puerto natural más grande de Cataluña. Sus calles pequeñas y estrechas, y sus casas típicas pintadas de blanco, hacen de Cadaqués una villa con un gran encanto. En 1972

fue declarado Paisaje Pintoresco por sus hermosas casas blancas, con flores y bonitos portales.

El nombre de Cadaqués proviene de Cap de Quers, Cabo de las Rocas. En sus orígenes fue una villa fortificada. El territorio fue donado a principios del siglo X al Monasterio de Sant Pere de Rodes. A mediados del siglo XVI el famoso pirata Barbarroja lo destruyó y arrasó.

Al fondo de la bahía de Cadaqués se levanta una de las villas marineras más conocidas en todo el mundo. No sólo su relación con el célebre pintor Salvador Dalí, sino también la belleza de su costa y de una población que conserva todo su encanto, la han convertido en uno de los lugares turísticos por excelencia de la costa catalana.

A partir de 1958, Marcel Duchamp, el artista probablemente más influyente del s. XX, fijó en Cadaqués su residencia veraniega.

Otro de sus atractivos es el Parque Natural del Cabo de Creus. Y a este encanto natural y cultural de Cadaqués se le suma el festivo ambiente de sus cafés y terrazas.

Tradicionalmente dedicado a la pesca, se conocen Ordenanzas de pesca propias de Cadaqués desde el Siglo XVI. En el siglo XIX fueron famosas las industrias de salazones que aunque hoy en día no tienen la importancia que

tuvieron en el pasado suponen una parte de la economía local no dedicada al turismo, destacando entre sus productos las Anchoas de Cadaqués. El aislamiento del pueblo se convirtió en un factor de atracción para artistas y turistas. A principios del siglo XX comenzaron a llegar turistas que se fueron diseminando entre las diferentes zonas de más fácil acceso, mientras

ignoraban sus parajes más recónditos y, como consecuencia, conservaron la virginidad urbanística.

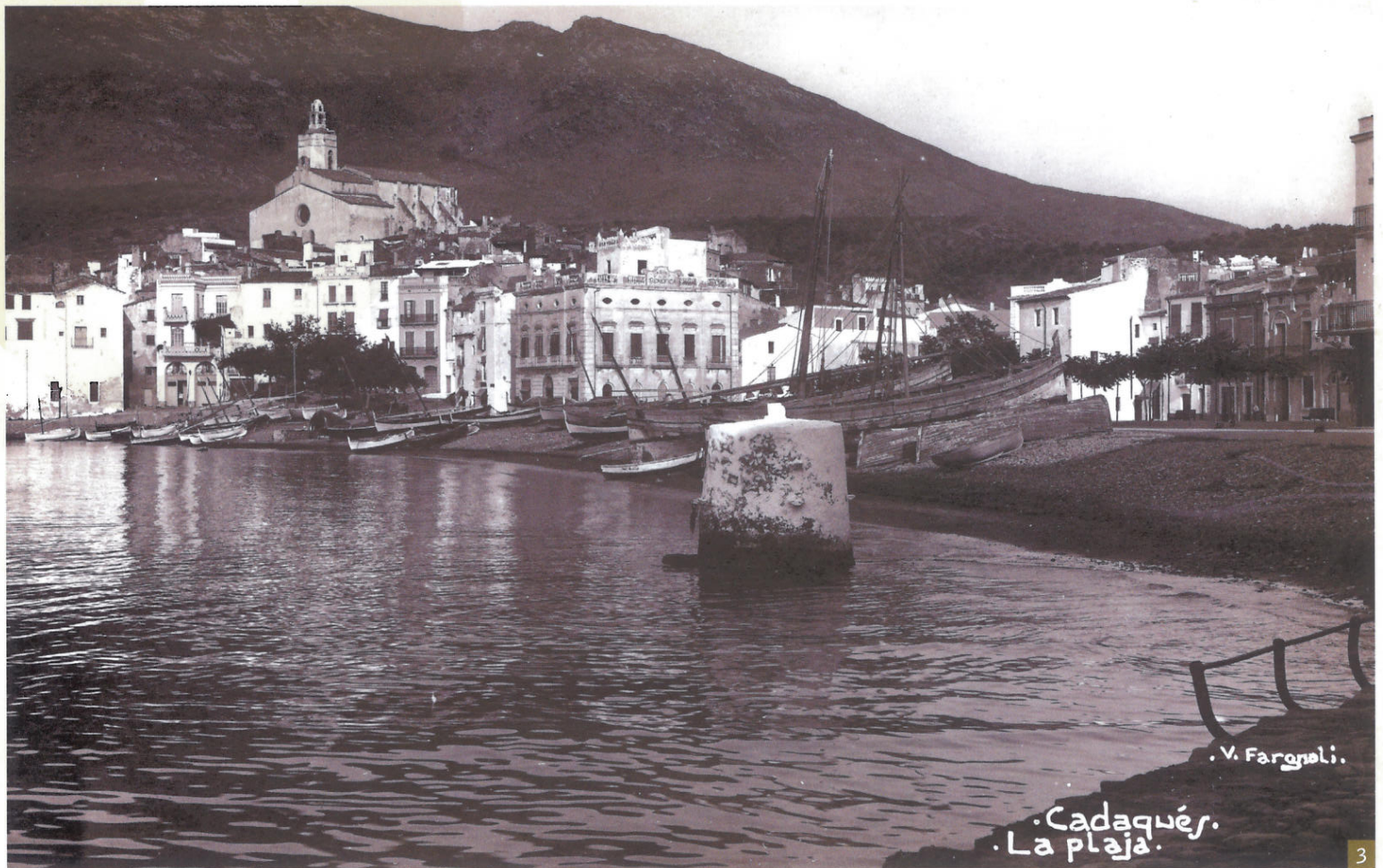
A partir de 1958, Marcel Duchamp, el artista probablemente más influyente del siglo XX, fijó en Cadaqués su residencia veraniega.

El pintor surrealista Salvador Dalí, cuya familia tenía en el pueblo la residencia veraniega, donde había estado de visita en su época de estudiante Federico García Lorca, volvió de Nueva York en 1948 y se instaló en Port Lligat, una de las calas del término. Dalí decía que la luz de Cadaqués "es inolvidable, no es ni la luz de África ni la luz de los impresionistas... Cadaqués está presente, es nítido, esas piedras que lo hacen concentrar su luz, es tangible; no es evanescente, es todo lo contrario a un

mal sueño. Es real. ¿Feliz? Hay momentos en que me siento muy a gusto. Y es por Cadaqués".

LLORET DE MAR

La historia de Lloret esta ligada, indiscutiblemente, al concepto de hospitalidad y al carácter abierto de su gente. Ya desde la antigüedad, en los siglos IV y III aC, los íberos que habitaban los poblados de Puig de Castellet y Montbarbat establecieron

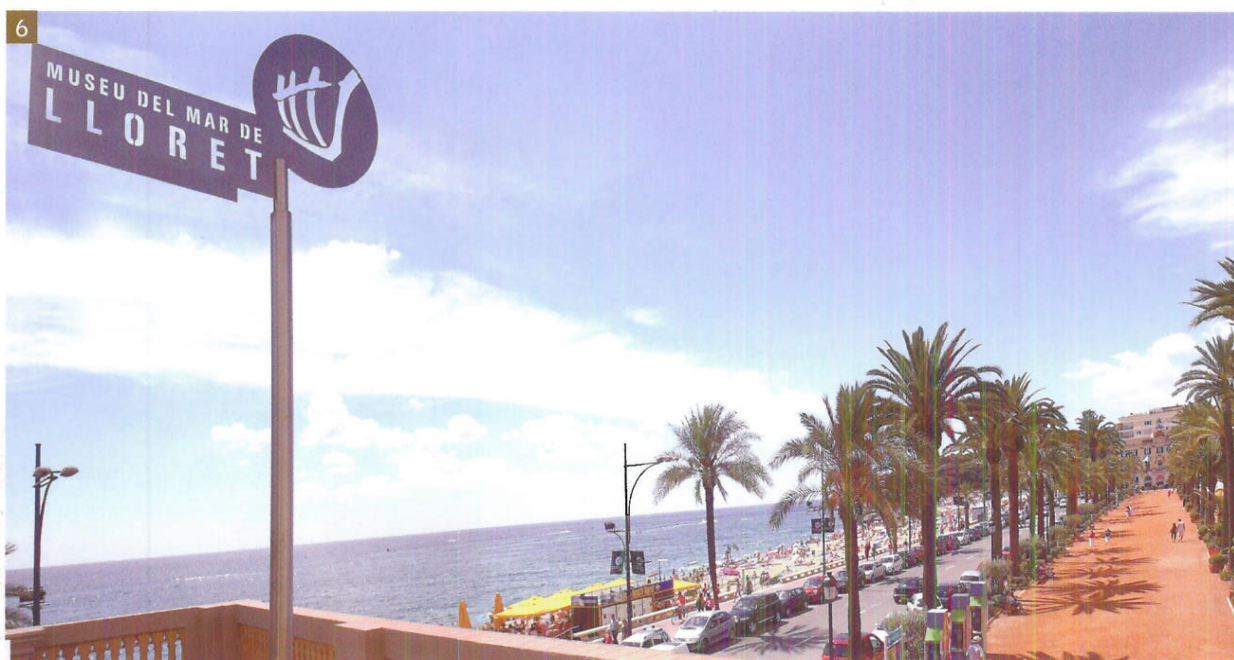


“Cadaqués está presente, es nítido, esas piedras que lo hacen concentran su luz, es tangible; no es evanescente, es todo lo contrario a un mal sueño. Es real. ¿Feliz? Hay momentos en que me siento muy a gusto. Y es por Cadaqués” (Salvador Dalí).





Lloret de Mar se enriqueció con el comercio marítimo de los siglos XVIII y XIX.



contactos comerciales que les permitieron conseguir herramientas y cerámicas procedentes de Grecia y Roma. Diferentes estudios atribuyen el origen de este topónimo al latín Lauretum, lugar poblado de laureles.

A mediados del siglo XVIII existían ya numerosos navegantes lloretenses que iban a América de una forma más o menos declarada; el año 1778 el rey Carlos III promulgó el decreto de libre comercio con las colonias americanas y este hecho no sólo impulsó la actividad naviera (entre 1812 y 1869 se construyeron unos 130 barcos), sino que sirvió para consolidar la marina mercante en esta población. Se organizó así todo un comercio de importación y exportación de productos que enriqueció la villa. Los barcos se dirigían hacia Santiago de Cuba, la Habana, Montevideo, Buenos Aires... cargados de vino, aceite, textiles, sal, harinas y otras mercaderías, al tiempo que volvían a Lloret con algodón, maderas nobles, pieles, azúcar, tabaco, café y ron.

Muchos lloretenses participaban en el negocio de los viajes aportando dinero para la construcción del barco o para la adquisición de la mercadería. Un capitán de embarcación no era pues un mero transportista, sino que especulaba con la carga que llevaba para intentar rentabilizar al máximo el viaje. Por otra parte el comercio transoceánico del siglo XIX hizo contemplar a la gente la posibilidad de buscar nuevas expectativas en tierras americanas. Fueron muchos los que emigraron y se instalaron en el nuevo conti-

nente con la intención de hacer fortuna a base de trabajo constante. Si en tierras lejanas hacían fortuna, más tarde o más temprano, volvían a su tierra; son los conocidos por "americanos" o "indianos" que se iban en busca de fortuna y si tenían suerte y volvían ricos se casaban con una

Los "indianos" ricos se casaban con una joven pubilla y construían una mansión señorial de estilo neoclásico, ecléctico o modernista.

joven pubilla, y construían una mansión señorial de estilo neoclásico, ecléctico o modernista sobre los cimientos de su antigua casa familiar. También solían encargarse la construcción de un mausoleo familiar en el cementerio y se dedicaban a hacer obras de beneficencia.

Fue así como al cabo de pocos años hubo en Lloret una gran cantidad de viudas -jóvenes y ricas-, elegantes calles y plazas y un suntuoso cementerio de estilo modernista con destacadas obras de: Puig i Cadafalch, A. Gallissà, Conill i Montobbio, así como edificios públicos de relevancia artística como el ayuntamiento, las reformas modernistas de la iglesia parroquial, las escuelas parroquiales o las Casas Garriga, actual Museo del Mar.

El municipio de Lloret tiene en las casas Garriga y en pocas más sus únicos testimonios de un pasado brillante de la época de la marina ochocentista. La importancia

de su reciente adquisición por parte del Ayuntamiento, el hecho de haber evitado la construcción de un nuevo rascacielos en uno de los lugares de más solera de la Vila y haber conservado un factor ambiental y un testimonio histórico, se verá desapasionadamente de aquí a unos años. Hay que

destacar el componente histórico, ya que las casas Garriga tienen una relación directa con el pasado colonial de Lloret.

En la actualidad son la sede de la oficina de Turismo y del Museo del Mar. Este centro cultural cuenta con 5 ejes principales de interpretación de la historia marinera de Lloret; Hijos de Lloret, Mare Nostrum, Navegando el mundo, Lloret después de los veleros y Más allá de la playa, con un importante legado de maquetismo naval.

El equipamiento cuenta con una colección de maquetas de barcos que los expertos califican de extraordinaria y una colección de otros objetos y materiales que contribuyen decisivamente a la comunicación de los temas que se exponen. **R**

Más información:

www.costabrava.org

www.costabrava100.org

5. Paseo Verdaguer de Lloret de Mar con las Casas Garriga al fondo, actual Museo del Mar. Los "indianos" aportaron a Lloret edificios públicos y privados de relevancia artística. Hace cien años se podía disfrutar de bellos y numerosos palacetes. Autor: Josep Vilà. Procedencia: Ajuntament de Lloret de Mar. Servei d'Arxius Municipal.

6. Paseo Verdaguer de Lloret de Mar en la actualidad, desde el actual Museo del Mar situado en las restauradas Casas Garriga. Procedencia: Ajuntament de Lloret de Mar.

One hundred years ago the journalist and writer Ferrán Agullón gave the name of Costa Brava to the coast going from the mouth of the river Tordera (Blanes) to Portbou (in France border). This year we celebrate this denomination is one hundred years old and that is why a lot of events and publications have been arranged in order to promote this beautiful area.

For this report we have selected three villages that have preserved in an exemplary way their historical environments. Pals, Cadaqués and Lloret de Mar.

Some Centenary pictures in contrast to the current ones have been selected as a sample.

Pals is the best example if one wants to know the kind of medieval village there used to be in this Mediterranean area. Apart from the walls and the medieval design of the lanes one must look for details in arches, wells, thresholds and a wide range of interesting corners.

Cadaqués is a small fishing village on the eastern most point of the Iberian Peninsula. The small and narrow streets and the typical white houses make Cadaqués a village with great charm. In 1972 it was declared Picturesque Landscape for its beautiful houses with flowers and beautiful sites.

The history of Lloret de Mar is undoubtedly linked to the hospitality and open character of its inhabitants. Garriga houses and a few more are the only evidence of a brilliant past in the nineteenth-century navy era. The importance of its recent acquisition by the municipal government is due to the fact that they avoided the construction of a new skyscraper in one of the most traditional places of the village and have preserved an environmental and historical evidence of its colonial era.

At present they are the headquarters of the Tourism Office and the Sea Museum.



Directorio de Empresas Restauero

Restauero es hoy por hoy la revista del sector del Patrimonio Cultural que está más presente en la sociedad. Una de sus principales funciones es la de informar a nuestros lectores de las diversas empresas que dedican su actividad a la conservación, restauración, rehabilitación, puesta en valor, o bien, al suministro de productos o sistemas. Por todo ello, iniciamos en este número una nueva sección en la que aparecen algunas de las empresas más señeras del sector. A medida que otras vayan dándose de alta, iremos completando esta lista, de utilidad para todos.

Restauero
REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

La revista del sector

**¡POR UN PRECIO
MÓDICO POSICIONE
SU EMPRESA
TODO EL AÑO Y
LLÉVESE GRATIS
UNA SUSCRIPCIÓN!
ANUAL!**

Consulte nuestras ofertas

Diana Núñez

publicidad@revistarestauero.com

Rúa da Veiga nº 6-2º

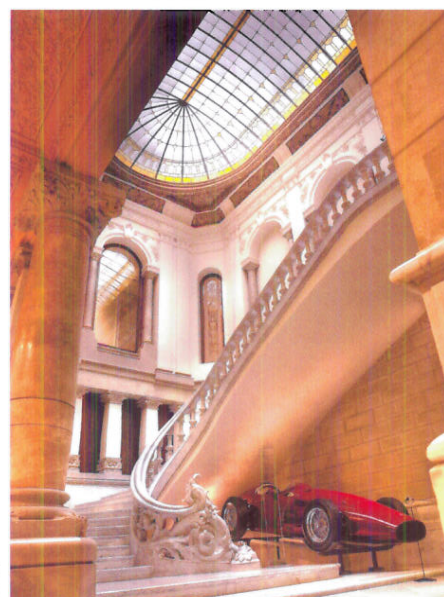
15300 Betanzos (A Coruña)

Tel.: 981 775 966



URCOTEX
EMPRESA CONSTRUCTORA

**Referencia
en restauración
de patrimonio
histórico
y monumental**



*Casa Garriga Nogués.
Fundación Francisco Godia (Barcelona)*



Tres Torres 42 08017 Barcelona
Tel. 93 201 07 15 • Fax. 93 241 30 40
www.urcotex.com

Édolo
Conservación - Restauración, S.L.

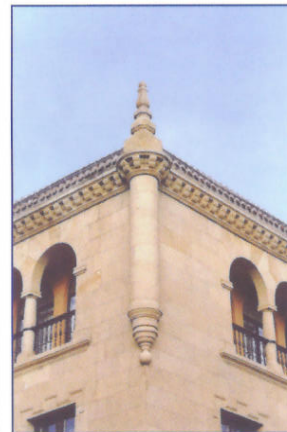
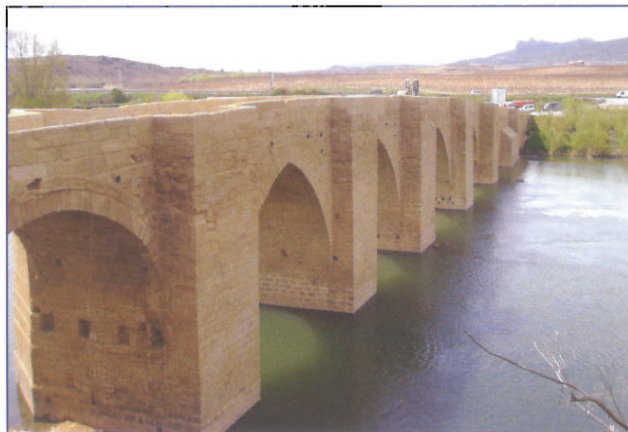
CLASIFICACIÓN: N5 Y O7

Tlf: 630 379 713 - 630 524 663

Fax: 918 938 649

E-mail: imbaceta@edolo.es

Web: www.edolo.es



VERJURA
CONSERVACIÓN DEL LIBRO

- Restauración de libros, documentos y obra sobre papel
- Encuadernación para bibliotecas
- Conservación de fondos bibliográficos y documentales
- Prevención y rescate de fondos afectados por desastres

Teléfono: 944 425 049

info@verjura.com • www.verjura.com

Estrada de Mala, 4, 1º - 48012 Bilbao

Restauración y
rehabilitación
de puentes
y edificios históricos



TRABAJOS ESPECIALES ZUT, S.A.

Poligono Bakiola, pab. 11

48498 ARRANKUDIAGA (Bizkaia)

Tfno: 94 6333 064 Fax: 94 6333 177

www.zut.es



NEOR, S.A. EMPRESA CONSTRUCTORA



C/ LAURELES 9

15704 - SANTIAGO DE COMPOSTELA (A CORUÑA)

TEL.: 981 56 30 26 / 56 32 26 • FAX: 981 57 32 26

E-MAIL: neorsa@neorsa.com



GARESSL

Gabinete de Gestión y Restauración de Obras de Arte S.L.

C/ Virgen de Robledo, 7 41011 - Sevilla

Tfno / Fax.: 954 28 37 74

gares@garessl.com
www.garessl.com



ESCOLA DE
CONSERVACIÓ I
RESTAURACIÓ
D'OBRES D'ART
E CORE

Cursos profesionales en restauración de:
mueble, pintura, retablo, piedra, arqueología,
documento gráfico, escultura policromada,
fósiles y huesos, vidrieras...

Gran via de les Corts Catalanes, 622. 1º - 1ª
08007 - Barcelona. 93 301 54 99
www.ecore.es info@ecore.ws



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



C/ Licorers solar 169-170 nau 17C • 07141 Pol. De Marratxí • Tel. 971 758 242 • Fax 971 203 425

 **leache**
construcción y restauración

ESPECIALIZADOS
EN LA RESTAURACIÓ
DE EDIFICIOS Y MONUMENTOS
HISTÓRICOS



los detalles marcan la diferencia

Pol. Industrial, c/ B, 12. 31430 Aoz (Navarra) T. 948 33 40 75 _ F. 948 33 40 76
info@leache.com _ www.leache.com

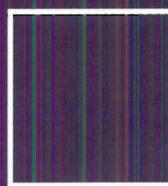


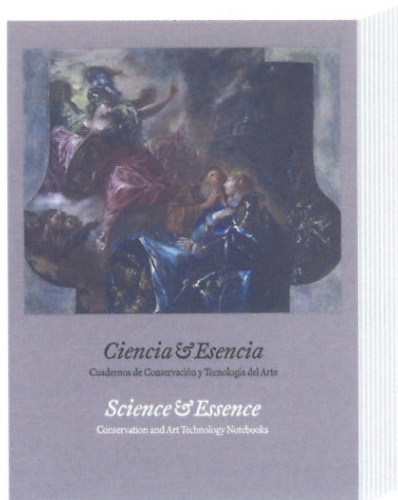
 **Soposa**
CONSERVACIÓ RESTAURACIÓ

Pº Huerta de Guadián
Número Siete, Bajo
34002 Palencia

Tel.: 979.729.444
Fax: 979.729.488
soposa@soposa.es

www.soposa.es





Continuando una serie de ponencias y artículos sobre trabajos realizados en la restauración de pintura de caballete, se publica el primer número de los cuadernos *Ciencia & Esencia*, dedicado al proceso creativo de Vicente Carducho, a la técnica pictórica de los enconchados mexicanos y al análisis de la obra pictórica de Luis Paret.

Este primer número es, hasta el momento, la culminación de una trayectoria de profunda implicación en la investigación y aplicación de las técnicas de restauración de pintura de caballete, destacando la relación fundamental entre restaurador y materia de la creación artística y el conocimiento del entorno de esta creación; sin olvidar el carácter interdisciplinar de estos trabajos con participación de profesionales del mundo histórico-artístico y del científico-analítico.

La voluntad de publicación de estos cuadernos, editados con exquisito esmero, tiene de por sí una especial relevancia al tratarse de una iniciativa privada.

The first number of a publication devoted to spread investigation and restoration works on paintings, emphasizes the relationship between the restorer and the artistic creation and its environment; as well as the interdisciplinary work between professionals in Art History and in Scientific analysis.

CIENCIA & ESENCIA.

Cuadernos de Conservación y Tecnología del Arte.

Adelina Illán y Rafael Romero. 70 páginas.

Edita I&R. Restauración y Estudios Técnicos de Pintura de Caballete. 2008

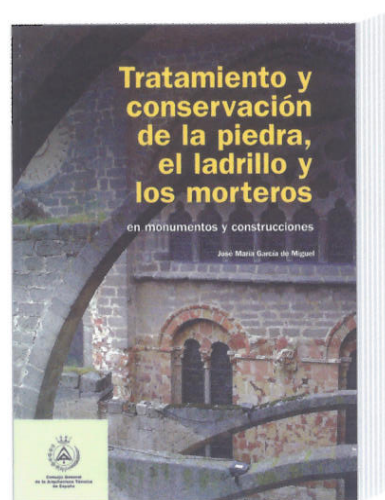
icono.i.r@nova.es

El libro parte de la docencia de la petrología y la mineralogía y de la investigación del papel de la piedra en la construcción y de los procesos de su conservación; y es tan amplio el desarrollo en él de toda la experiencia acumulada que se corre el peligro de enunciar los contenidos cuando las intenciones son más importantes.

Está la intención de conservar la contingencia de la piedra como elemento histórico del monumento, más allá de sus aspectos inmanentes; la de exponer en qué medida la ciencia y la técnica se han implicado en la conservación del patrimonio, controlando la aplicación de productos y procesos modernos a la restauración; la de colaborar a la formación de cuadros técnicos y al establecimiento de un lenguaje común con el mundo menos preparado de la obra; la de acabar con los problemas del restaurador, dando soluciones. Convirtiendo todo ello en “un tranquilo paseo por el jardín de la experiencia y el conocimiento” para “abrir caminos, promover ideas y estimular la imaginación y la creatividad, así como señalar posibilidades”. Y todo ello no sólo para los que trabajan en el Patrimonio Histórico, sino también para los que trabajan en la construcción del patrimonio en uso.

El resultado, en palabras del prologuista, José María Cabrera, “nos suministra una representación intelectual explicativa de los avances en el campo explorado”. Un libro en el que “lo que prima es ser útil, ayudar, ofreciendo siempre propuestas, soluciones, normativas, mediante el procedimiento de narrar, contar, alegar, que son formas maduras de ir al conocimiento a través de la palabra y la imagen...” Un libro para “el estudiante que busca conocimientos sobre estas materias, para el hombre práctico que necesita información técnica que no sea de carácter demasiado teórico y para el especialista más adelantado por el cúmulo de preguntas que su lectura atenta va a suscitarle”.

El contenido del libro puede desglosarse en tres grandes apartados: el análisis de la piedra como material geológico y su variada naturaleza, como material de construcción que hay que extraer y manipular, con una extensión hasta el ladrillo y los morteros como



derivados; un segundo tema dedicado a la epidermis de la piedra expuesta a los agentes naturales y humanos que la alteran, al diagnóstico de estas alteraciones y a su corrección, y las acciones preventivas; y un tercer apartado que complementa los anteriores con un interesante glosario y una amplia bibliografía. Sucintamente podemos apreciar el ambicioso programa tan brillantemente desarrollado.

The book starts from the teaching of petrology and mineralogy and from the research into the role of stone in the construction and preservation processes. It talks about preserving the contingency of the stone as a historic element of the monument, beyond its immanent aspects. It deals with expounding the extent to which science and technology have become involved in heritage conservation. It talks about cooperation when making technical patterns and about solving the problems of restorers. This book wants to build roads, promote ideas and stimulate imagination and creativity. A book for “the student seeking knowledge on these subjects, for the practical man who does not need too much theoretical technical information and for more advanced specialists too.

TRATAMIENTO Y CONSERVACIÓN DE LA PIEDRA, EL LADRILLO Y LOS MORTEROS

En monumentos y construcciones

José María García de Miguel. 686 páginas.

Edita el Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2009

RestauRO

SELECCIÓN DE LIBRERÍAS

ANDALUCÍA

Librería Picasso

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

Quorum Libros

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

Paperería Bollullo

C/ Cielo, 65
11500 Puerto de Santa María (Cádiz)
Tel.: 956859742
info@paperiabollullo.com

Librería Bozano

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

La Luna Nueva

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

Librería L.G. Estudio

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

Librería Picasso

C/ Obispo Hurtado 5
18002 Granada
Tel.: 958536910
www.librerias-picasso.com

Librería Paperería Técnica Capitel

Melchor Almagro, 1
18002 Granada
Tel.: 958271655

Paperería-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

Fundación Museo Picasso de Málaga.

Legado Paul, Christine y Bernard
Ruiz-Picasso
C/ San Agustín, 8 - Palacio de Buenavista
29015 Málaga
Tel.: 952127600
http://www.museopicassomalaga.org

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
cac@libreriarayuela.com

Coop. Arqtos. Guadalquivir

Plaza Cristo de Burgos, 35
41003 Sevilla
Tel.: 954564095
libreria@arquited.es

Librería Céfiro

C/ Virgen de los Buenos Libros, 1
41002 Sevilla
Tel.: 954215883
cefiro@cefiro-libros.com
http://www.cefiro-libros.com

Librería Reina Mercedes

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

ARAGÓN

Librería Anónima

C/ Cabestany, 19 • 22005 Huesca
Tel.: 974 244 758
info@libreriaanonima.es
www.libreriaanonima.es

AYC Papererías, 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
www.porticolibrerias.es

Librería Pons

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

BALEARES

Librería Des Call

C/ Dels Set Cantons, 3 baixos esquerra
07001 Palma de Mallorca
Tel.: 971229258

CANTABRIA

Librería Merienda en el tejado

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

Librería DLibros

C/ Iasaga Larreta, 11
39300 Torrelavega
Tel.: 942835171
libreriadlibros@yahoo.es

CASTILLA - LA MANCHA

Librería Biblos

C/ Concepción n° 13
02005 Albacete
Tel.: 967214272
biblos@puentelibros.com

Popular libros, s.l.

C/ Octavio Quartero, 17
02003 Albacete
Tel.: 967225863
popular@popular.com
www.popular.com

Librería Cilsa

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

Librería Almuñí

C/ Carretera, 33
16002 Cuenca
Tel.: 969211030

LUA. Librería Universitaria Alcarria, s.l.

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

Librería Rayuela

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

Librería Hojablanca, s.l.

C/ Martín Gamero, 6
45001 Toledo
Tel.: 925254406
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 n° 30
09003 Burgos
Tel.: 947203135

Librería Mainel

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

PapelArq. Coop. De Arquitectos

Conde Luna, 4
24003 León
Tel.: 987070935
papelarqleon@papelarq.com

Librería Pastor

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

Alfar Libros, s.l.

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

Elordi Librería De Viajes, s.l.

C/ Colón n° 43
34002 Palencia
Tel.: 979745293
www.elordi.com

Librería Del Burgo

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

Cervantes

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

Hydría 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
www.librerialectorjara.com

Librería Antares

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

Librería Santos Ochoa

Plaza del Rosel y San Blas n° 3
42002 Soria
Tel.: 902191500
ehrosel@santoschoa.es
www.santoschoa.es

Margen Libros

Enrique IV, n° 2
47002 Valladolid
Tel.: 983218525

Librería Semuret

C/ Ramón Carrión n° 21
49001 Zamora
Tel.: 980535634
semuret@telefonica.net
www.semuret.com

Papelarq

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

CATALUÑA

Alibri Librería

C/ Balmes n° 26
08007 Barcelona
Tel.: 933170578

Coop. de arquitectos

de Jordi Capell
Plaza Nova n° 5
08002 Barcelona
Tel.: 934813564

Díaz de Santos

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

Ras Gallery & Bookstore

Doctor Dou, 10
08001 Barcelona
Tel.: 934127199
ras@rasbcn.com
www.rasbcn.com

VIPS - Librería Sótano

Avda. Diagonal, 649
08028 Barcelona
Tel.: 934483461

Mallart Llibres, S.L.

C/ Besalú, 12
17600 Figueras (Girona)
Tel.: 972500133
info@mallartllibres.com

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
www.diazdesantos.es

Edisofer, s.l. Editorial-Distribución

C/ San Vicente Ferrer, 71
28015 Madrid
Tel.: 915210924
www.edisofer.com

Librería Gaudí

C/ Argensola n° 13
28004 Madrid
Tel./ Fax: 913081829
info@libreriaaudi.com
www.libreriaaudi.com

Librería Ingeniería y Arte

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

Librería Mairea (COAM)

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

Librería Mairea (ETSAM)

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

Marcial Pons Librero

San Sotero, nº 6
28037 Madrid
Tel.: 913043303

Miraguano, s.a.

Hermosilla, 164
28009 Madrid
Tel.: 914016990 / 914014645

Librería Naos

C/ Quintana, 12
28008 Madrid
Tel.: 915473916

Librería Diógenes

C/ Ramón y Cajal, 1 y
C/ Mayor, 7
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Tel.: 918893767
info@libreriadiogenes.com
www.libreriadiogenes.com

Ammon-ra, s.l. Librería

C/ Vidrieros, 10
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
Tel.: 915213004

Librería Cultura

C.C.Burgo, Centro Local 82, C/Com.
de Madrid, 39
28231 Las Rozas (Madrid)
Tel.: 916360278
www.libreriaculturalasrozass.com

Librería Técnica Bellisco

C/ Luna, 28
28691 Villanueva de la Cañada
(Madrid)
Tel.: 918156738
info@libreriabellisco.com
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
libreriaarte@wanadoo.es

Librería Gómez Técnica

Avda. Pío XII, 33-35
31008 Pamplona
Tel.: 948198662

Librería El Parnasillo

Castillo de Maya, 45 • 31003 Pamplona
Tel.: 948237258

Librería Plano

C/ Mayor, 44 bajo
31400 Sangüesa

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
info@libreriacilsa.com
www.libreriacilsa.com

Ali i Truc, S.L.

Paseo Eres Santa Lucía 5 i 7
03202 Elche (Alicante)
Tel.: 965453864

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.º 19
46004 Valencia
Tel.: 963525848
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
www.librotecnico.com

Librería Soriano

C/ Xàtiva, 15 • 46002 Valencia
Tel.: 963510378
www.libreriasoriano.com

EXTREMADURA**Librería-papelería Ramos**

C/ Jacinto Benavente, 12
06200 Almendralejo (Badajoz)
Tel.: 924662232
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
www.troa.es

Lib. Univ. Extremadura

C/ Amberes, 7
10005 Cáceres
Tel.: 927238311

El Quijote

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

GALICIA**Librería ARENAS**

C/ Cantón Pequeño 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
formatos@libreriaformatos.com
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
libreriabrea@ofibrea.com

Librería Donín

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

Central Librería

C/ Dolores, 2
15402 Ferrol (A Coruña)

Ártico

Rúa do Vilar, 49
15705 Santiago de Compostela
(A Coruña)
Tel.: 981565069

Librería Encontros, s.c.

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

Librería Follas Novas

C/ Montero Ríos s/n
15705 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 36
32004 Ourense
Tel.: 988255983
www.libreriaeixo.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
libreria.cerezo@fer.es
www.libreriacerezo.com

Librería Santos Ochoa

C/ Castroviejo, 19
26003 Logroño
Tel.: 902191500
buzon@santoschoa.es
www.santoschoa.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
info@libreriacamara.com
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
945231364@telefonica.net

PRINCIPADO DE ASTURIAS**Librería Cornión**

C/ La Merced, 45
33201 Gijón
Tel. / Fax: 985342507
libreria@cornion.com
www.cornion.com

Cervantes Bookshop, s.l.

C/ Doctor Casal nº 9
33001 Oviedo
Tel.: 985207761
Fax: 985219255
www.cervantes.com

Librería La Palma

C/ Ramón y Cajal nº 2
33003 Oviedo
Tel.: 985212657
info@libroshop.com

REGIÓN DE MURCIA**Librería Enrique Escarabajal, s.l.**

C/ Mayor, 26
30201 Cartagena (Murcia)
Tel.: 968501489
Fax: 968502011
libreria@escarabajal.com
www.escarabajal.com

Diego Marín librero editor

C/ Merced 25
30001 Murcia
Tel.: 968242829
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 o por e-mail: marin@antano.es o revista@antano.com

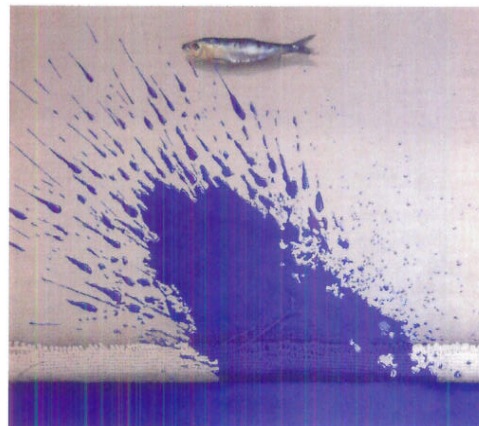
EL ARTE DE LOS PIGMENTOS AZULES

¿Qué son los pigmentos?, ¿De dónde provienen?, ¿Qué procesos necesita la materia prima para transformarse en pigmento?, ¿Cómo han evolucionado hasta llegar a nuestros días?

THE ART OF THE BLUE PIGMENTS

What are pigments? Where do they come from? What processes does the raw material need to become a pigment? How has this evolved?

En este artículo se extraen y se estudian los pigmentos azules nombrados en los tratados españoles de Francisco Pacheco *El arte de la pintura* (1649) y Antonio Palomino *El museo pictórico y la escala óptica* (1724): cenizas azules, ultramar y añil. Basándose en una sólida columna vertebral cronológica, se pone de manifiesto cómo han evolucionado, solapado, confundido y sustituido a lo largo de la historia.



REHABILITACIÓN DEL PALACIO DEL CONDESTABLE DE PAMPLONA

Desde la ruina al renacimiento de una mansión señorial del s. XVI para ubicar en su interior el Centro Cívico del Casco Viejo de Pamplona

REHABILITATION OF THE PALACE OF THE CONSTABLE OF PAMPLONA

From the ruin to rebirth of a century stately mansion XVI to locate inside the Old Town Civic Center in Pamplona.

Se trata de un edificio diseñado bajo el modelo clásico renacentista que conserva la fisonomía de las mansiones señoriales urbanas del siglo XVI, siendo la única casa de este siglo que queda en pie en Pamplona. Fue construido entre los años 1550 y 1560 por D. Luis de Beaumont, IV Conde de Lerín y Condestable del Reino de Navarra. Sufrió grandes reformas a mediados del siglo XVIII y a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se reconvirtió en edificio de viviendas y locales comerciales. Pero todavía conserva importantes elementos originales. Declarado en estado de ruina, se ha rehabilitado para ubicar en su interior el Centro Cívico del Casco Viejo de Pamplona

EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE MONFERO

Los avatares de uno de los monumentos histórico-artísticos más significativos de la vieja Galicia

THE MONASTERY OF SANTA MARIA Monfero

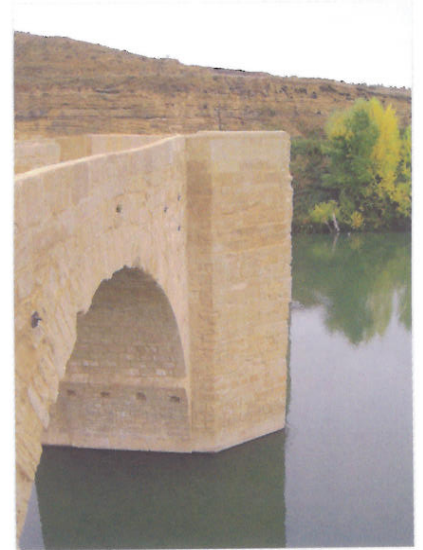
The vicissitudes of one of the most historical and significant monuments of old Galicia.

En los comienzos del siglo XII, a pesar de los disturbios y luchas, florecía la vida religiosa en Galicia, en donde, a lo largo de ese siglo, se erigieron gran cantidad de iglesias y monasterios, con el sello del románico. Y es en este siglo, y más en concreto, en el año 1135, cuando surge en tierras gallegas, el monasterio benedictino de Santa María de Monfero, que unos años más tarde, en 1147, se convertiría en cisterciense. Situado en la provincia de La Coruña, a unos 20 Km. de Puentedeume, en las sierras de Cela y Moncoso, hoy, lamentablemente, se encuentra todo el conjunto en ruinas, salvo su iglesia, a pesar de haber sido uno de los centros monásticos más importantes de la Orden Cisterciense. Sus avatares en forma de construcciones y destrucciones, restauraciones y proyectos varios son el objeto de este trabajo.





Puente de Briñas (La Rioja)



Puente Herrera de Pisuerga (Palencia)



Catedral de Valladolid



Casa rural en La Rioja



Ayuntamiento de Getxo (Bizkaia)

Restauración de puentes y edificios históricos



TRABAJOS ESPECIALES ZUT, S.A.

Poligono Bakiola, pab.11
 48498 ARRANKUDIAGA (BIZKAIA)
 Tfno: 94 633 30 64 Fax: 94 633 31 77
www.zut.es



Suscríbase 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

Entidad

DNI/CIF

Dirección

Nº.....Piso.....Teléfono

Población.....

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

País

Correo electrónico

Firma (para correo ordinario):

Deseo suscribirme a RESTAURO por:

- 5 números - 50 euros (España - península)
- 5 números - 55 euros (Canarias, Baleares, Ceuta y Melilla)
- 5 números - 80 euros (Europa)
- 5 números - 90 euros (resto países)

Deseo recibir los siguientes números:

Marque con una (x) los números que desee: 10 € unidad

- nº 01 • nº 02 • nº 03 • nº 04 • nº 05

Restauero - Departamento de Suscripciones

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

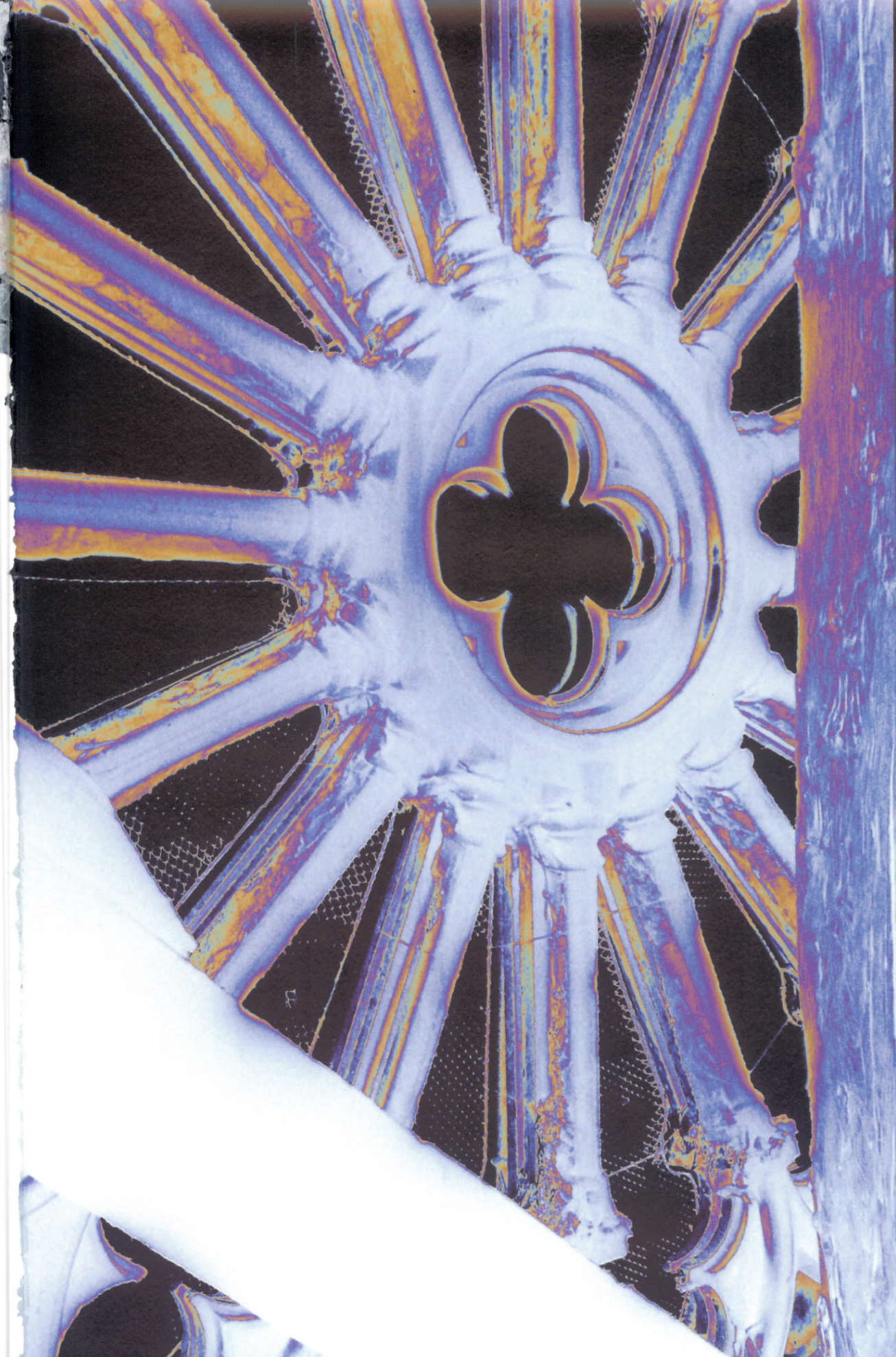
Contacto:

Teléfono: 981 775 966
Correo electrónico: mariagonzalez@revistarestauero.com

Formas de pago:

Por transferencia a la cuenta
nº 0031 0001 29 1011006469

Los datos personales suministrados por cada suscriptor de la Revista "Restauero" serán tratados de forma confidencial y se incorporarán al fichero creado para esafinalidad en la empresa "G7 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 restode legislación que la desarrolla o complementa. El acceso, cancelación, rectificación u oposición de los datos podrá realizarlo cada uno de lossuscriptores de la Revista "Restauero", para lo que deberán dirigirse con ese objeto.



Pº Huerta de Guadán
Número Siete, Bajo
34002 - PALENCIA

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

 **Sopsa**
CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN



ISO 9001:2000



“Porque
todo salió
bien”.

Ahora es cuándo,
Galicia es dónde.

Camino de Santiago
Primer Itinerario Cultural Europeo
xacobeos.es

Todos tenemos una razón para celebrar
un año que no se repetirá en once años.
¿Cuál es la tuya?



SOCIOS

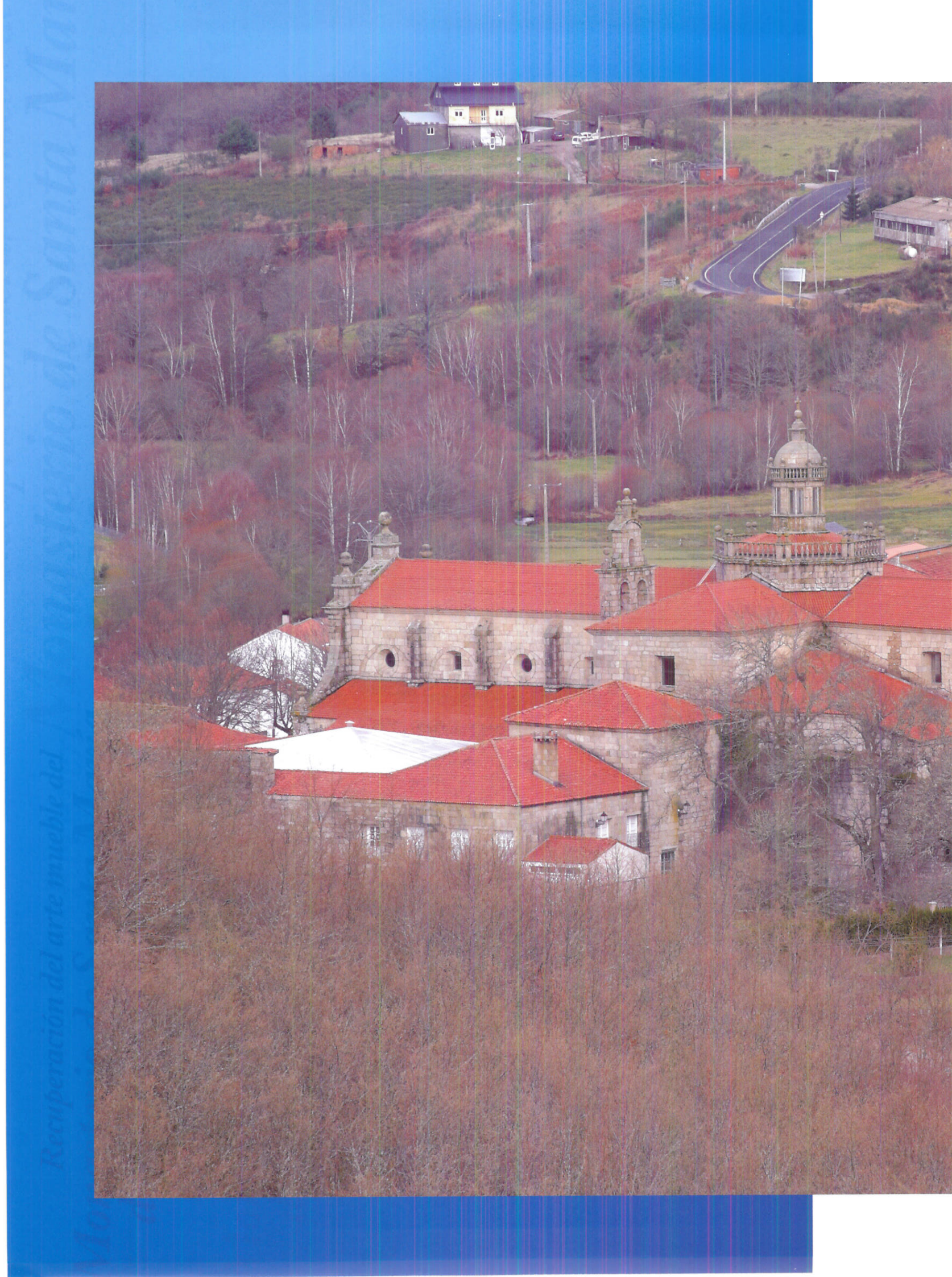


PATROCINADORES

COLABORADORES

The image shows the interior of the Monastery of Santa María de Montederramo. The space is characterized by its high, vaulted stone ceiling and light-colored stone walls. In the foreground, a long, dark wooden choir with ornate carvings and a white balustrade runs along the right side. At the far end of the church, a highly detailed and gilded altarpiece is visible, featuring multiple panels with religious figures and intricate carvings. A chandelier hangs from the ceiling in the center. The floor is made of polished wood.

Recuperación del arte mueble del
**Monasterio de Santa María
de Montederramo**



Recuperación del arte inmueble del Monasterio de Santa Ana



Recuperación del arte mueble del Monasterio de Santa María de Montederramo

Texto: ENRIQUE FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS
M. CARMEN FOLGAR DE LA CALLE

Fotos: ALBERTO GOITIA PAISA.
ARCHIVO DE LA SUBDIRECCIÓN XERAL DE RESTAURACIÓN
E CONSERVACIÓN DE BENS CULTURAIS.
FOTOS ANTIGUAS COLECCIÓN CHAMOSO LAMAS

En el año 1988, al poco de su creación, la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, ante la evidencia de la riqueza patrimonial del Monasterio de Montederramo y su mal estado de conservación, estableció y coordinó los planes necesarios para su paulatina puesta en valor, partiendo del principio prioritario de respeto hacia unas obras muy deterioradas, no sólo por el envejecimiento natural de los materiales sino sobre todo por la acción de otros agentes más destructivos e incontrolados, como son, los xilófagos, los desastres naturales o accidentales y la intervención humana en todas sus variantes.

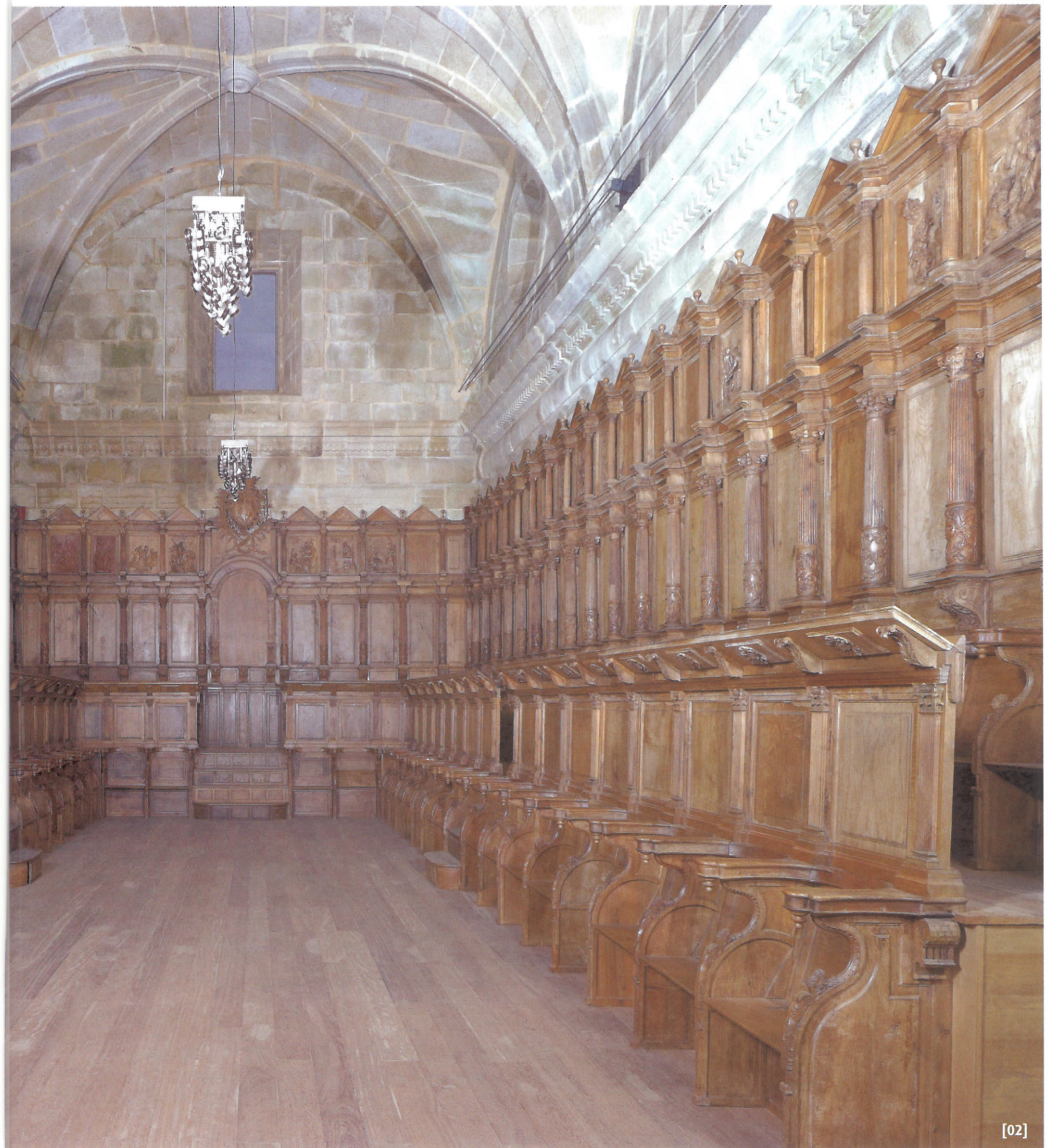
Ahora bien, como tantas otras actuaciones llevadas a cabo, todas estas deben relacionarse con el dato de que no hay una correcta política de conservación de nuestro patrimonio si no se fomenta su conocimiento, y esta es la razón de ser de este trabajo, centrado básicamente, dada su magnitud en el patrimonio mueble del monasterio, en dos de las apuestas más arriesgadas: la sillería y el retablo mayor.

Sillería del Coro

En 1997 los equipos técnicos de la Dirección General de Patrimonio, y dentro de la actuación de rehabilitación del templo llevada a cabo en dos fases sucesivas (1996 y 1998), deciden desmontar esta sillería ourensana para así poder abordar la consolidación estructural de los espacios, al tiempo que la renovación del pavimento del coro alto contemplado en el proyecto de rehabilitación del templo. El desmontaje se realizó después de efectuar su levantamiento fotogramétrico, previo al almacenamiento de piezas, con el fin de proceder a su consolidación y restauración, así como a la reposición de aquellos elementos más deteriorados, tarea que se desarrolló en dos fases (1998 y 1999) para concluir con su reinstalación en el espacio coral para el que fuera concebida, pero dotándolo de una moderna iluminación (2003).

Volvía así a su lugar de origen una singular obra de la que tenemos constancia por un acta notarial firmada el 5 de diciembre de 1608, de cuya lectura se deduce que la obra había sido realizada en los plazos acordados. En este protocolo el abad fray Tomás de Salzedo indica que, con el respaldo del resto de la comunidad, habían decidido “hacer un choro sumptuoso en la iglesia nueva que bamos acabando de edificar”, tarea que se encargó a “Alonso Martínez, Portugués, vezino de la çiudad de Orense... como a persona de toda satisfacción”, resultado como el abad reconoce “por ser muy perfecta y estremada de gran primor ayre y gala y, en resolución una de las buenas obras que auemos visto en su ingenioso arte”. Esta información encuentra su complemento en el “Libro de gasto de obras en la iglesia y en el convento”, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Orense, con referencias puntuales al coste de la silla abacial o a lo pagado al escultor por el conjunto de la sillería: “treinta





[02]

[Foto 01] Vista exterior del Monasterio.
[Foto 02] Conjunto de la sillería del coro alto una vez restaurada.



[03]

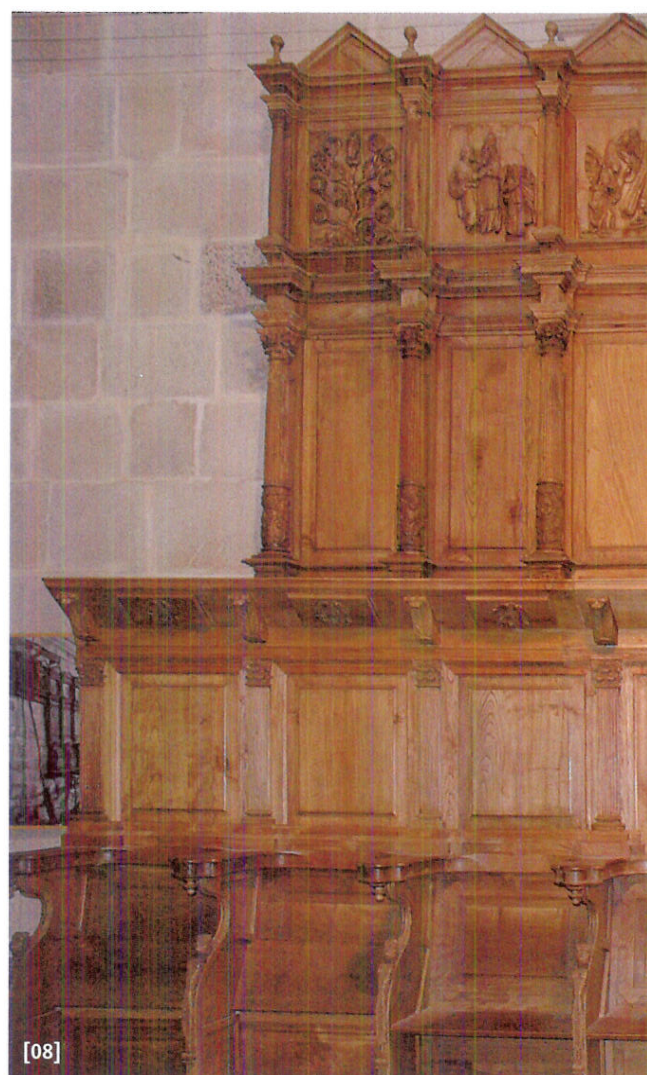
y quatro mill y novecientos y ochenta Reales, la (sic) cuarenta y cinco altas a cincuenta ducados, las treinta y quatro bajas a veinte y cinco ducados”.

Desde su conclusión en 1610 esta sillería ocupó el amplio espacio del coro alto, configurando un conjunto, como es habitual, en forma de U con sus sitiales dispuestos en dos niveles: el de los legos en la parte baja y el de los monjes en la parte alta, presididos por la silla abacial. Y aquí permaneció hasta el momento de la Desamortización, pues en el inventario de 1835 se menciona “Una sillería firme alta y vaja de nogal y castaño con setenta y ocho asientos, a la que en los respaldos de la alta se hallan varios pasos del nuevo y viejo Testamento”; pero el

abandono del monasterio propició el expolio y la pérdida de una parte de sus tableros. A esta merma se sumó el propio deterioro de la madera -castaño en las piezas estructurales y de mayor tamaño y nogal en los relieves y piezas ornamentales-, motivado fundamentalmente por el ataque de insectos xilófagos y por la filtración de aguas por cubiertas y muros. Todo ello desencadenó un estado deplorable con la pérdida de múltiples piezas (columnas, ménsulas, pináculos...) que se solventó con su reciente restauración.

Su organización arquitectónica es sencilla y severa de líneas. Mientras los tableros de la sillería baja se enmarcan por pilastras corintias de fuste acanalado, en la alta los respaldos





rectangulares están flanqueados por columnas de orden compuesto, con el tercio inferior animado con temas fantásticos y decoraciones florales, resueltos en una talla de grueso volumen; son columnas que al apearse sobre ménsulas recurvadas avanzan y se independizan de las retropilastras, al tiempo que generan un acusado quiebro en el entablamento. El sitio reservado al abad está cobijado por un arco de medio punto moldurado que invade el guardapolvo y se remata con el escudo coronado, con las armas de la Orden del Cister y del propio monasterio; aunque hoy el respaldo carece de talla, lo mismo que el resto de la sillería alta, en su día presentaba "(...) una ymagen de media talla de nuestro Padre San Bernardo". En el guardapolvo los tableros vuelven a resaltarse con columnas exentas que quiebran

su remate, mientras que los pináculos de bola o los frontones de remate mantienen fórmulas clasicistas.

Es en este último cuerpo donde se disponían las únicas escenas en relieve, sobre los sitiales destinados a los monjes, figurando en el lado derecho temas del Antiguo Testamento, mientras que en lado opuesto se destina a escenas del Nuevo y de la Vida de Cristo. Así, de un lado la secuencia narrativa se inicia con el relieve del Árbol de Jessé -siguiendo la profecía de Isaías: "Y brotará un retoño del tronco de Jessé y de sus raíces nacerá una flor" (11. 1)-, para terminar con la escena de la Resurrección que recuerda el triunfo de Cristo sobre la Muerte. En el lado contrario, el relato da comienzo, como alusión al origen de la Humanidad, con Adán y Eva en el Paraíso



[Foto 07] Precariedad estructural de la sillería.
 [Fotos 08 y 10] Sillería de coro restaurada: detalles.
 [Fotos 09 y 11] Detalles de la sillería antes de su restauración.



mientras el Creador en lo alto los bendice para finalizar con la Resurrección de Jonás. En definitiva un programa que gira en torno a la idea de la Redención, si bien lamentablemente, el abandono, el deterioro y el expolio supusieron la pérdida de tableros, con la consiguiente dificultad de análisis.

De los 44 relieves tallados en madera de nogal sólo se conservaban in situ 18, pero tras su restauración se han completado con otros 12 que reproducen los originales conservados en el Museo Arqueológico de Ourense y en colecciones privadas. Los relieves reproducidos son: Adoración de los pastores, Presentación de Jesús en el templo, Jesús entre los doctores, Bautismo de Cristo, Expulsión de los filisteos del templo, Tentaciones de Cristo, Santa Cena, Oración en el

huerto, Flagelación, Coronación de espinas y Camino del Calvario. El método seguido para la reproducción de estos relieves consistió en realizar sobre la superficie encerada de los originales un molde flexible de silicona y un contramolde de resina de poliéster, formado por varias piezas que se atornillaron. Con estos moldes se realizaron las piezas en resina de poliéster con carga neutra y tintes para conseguir el tono de la madera; finalmente se recurrió a un patinado a base de óleos con el fin de obtener una entonación más clara o más oscura según las zonas.

Y todo ello complementado con medidas de conservación que llevan a efectuar un tratamiento preventivo de toda la madera nueva para evitar el ataque de organismos xilófagos, a

[PROCESO DE RESTAURACIÓN]



→ Estado de una de las piezas antes de la consolidación.

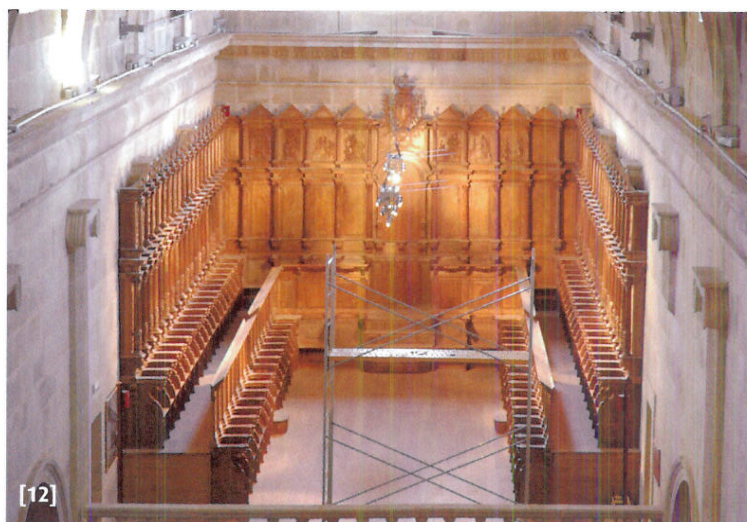


→ Consolidando las columnas en el taller de restauración.



→ Ataque de xilófagos en el capitel de una columna.

→ Los tres momentos de la reconstrucción de la base de una columna con molde y resina araldit:
[a] Saneamiento del soporte de consolidación.
[b] Relleno de un hueco usando un molde y resina araldit.
[c] Resultado final una vez seca la resina.



[Fotos 12, 15 y 16] Vista general de la sillería de coro durante el montaje de las luminarias.

[Foto 13] Detalle de un capitel ya restaurado

[Foto 14] Detalle del escudo que corona la silla abacial antes de su restauración.

[Foto 17 y 18] Vistas de la sillería de coro antes y después de la restauración.

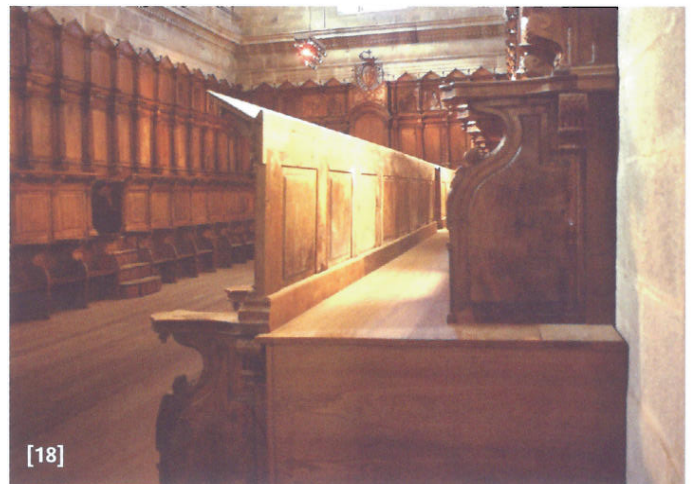
REPRODUCCIÓN DE PIEZAS A PARTIR DE LOS ORIGINALES



→ Reproducción de dos relieves antes de darle la pátina de entonación con el resto de la sillería. Los mismos relieves tras la aplicación de la pátina.



→ Contramolde de ménsulas. Original de una ménsula, reproducción y reproducción patinada.



la vez que en la nueva instalación se trató de evitar el contacto directo de la madera con los muros y el suelo y de este modo protegerla de posibles humedades, y así aislar la instalación del coro.

Lógicamente, para completar el proceso, todas las piezas, así como los relieves originales, fueron sometidos a un proceso de restauración que se inició con su limpieza y saneamiento, relleno de volúmenes perdidos con resina para fortalecer el soporte existente, injertos de madera de nogal, capa preventiva contra xilófagos...

Así pues, la restauración de esta sillería por parte de la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia,

aunque puede ser considerada como una arriesgada actuación, ha permitido recuperar un singular conjunto de temas muy diverso que ofrece una interpretación que probablemente, en más de un caso, tenga sus modelos gráficos en Biblias o repertorios de grabados de Durero o de otros artífices alemanes del XVI. A esto se suma el hecho de ser una obra realizada por Alonso Martínez de Montánchez, un escultor de origen portugués que en el ámbito orensano ocupa un lugar destacado entre la herencia de Juan de Angés el Mozo representada en su sillería de la catedral de Ourense y la obra de su discípulo Francisco de Moure que se encargaría en 1621 de realizar la sillería de la catedral de Lugo.

El Retablo Mayor

El retablo, la creación fundamental del arte religioso español, constituye una de las manifestaciones artísticas más importantes de nuestro patrimonio, y aunque muchos de ellos han desaparecido durante los dos últimos siglos, el que presidía el presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa María de Montederramo tendría su mayor enemigo en el abandono al que estuvo sometido durante algo más de 150 años, lo que le llevó a ver amenazada su existencia al no haber sido preservado de las inclemencias climáticas, especialmente la lluvia, y de la acción de los insectos xilófagos; condena de la que será rescatado en 1998 gracias a la actuación de la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, aunque ya a comienzos de la década de 1990 había sido desmontado y sus piezas, prácticamente todas ellas con pérdidas de soporte, depositadas en la sacristía.

Esta intervención tenía como propósito proteger y conservar, en la medida de lo posible, el retablo que en 1662, según fuentes documentales, los monjes encargaron al taller de Bernardo Cabrera y Mateo de Prado; claro que la edad del primero -se considera que nace hacia 1586- le lleva a firmar el 12 de septiembre un poder por el que delegaba en su hijo Juan su ejecución: “Hase hecho un Retablo para el altar mayor, de grande primor y hermosura, como se puede ver. Costó la escultura, que la hizo Matheo de Prado, Veçino de Santiago, veinticuatro Mil reales. El ensamblaje Juan de Cabrera, veçino de dicha ciudad, concertóse en uentitres mil y cien reales. Diéronse [...] a Matheo de Prado quinientos reales, por lo bien que lo hiço [...]. A Juan de Cabrera, porque se perdió en el concierto, se le dieron mil reales y a los oficiales que estubieron asentándole se le dieron cinquenta reales, que eran cinco: son todos quarenta y nueve mil ciento y cinquenta reales”.

A pesar de las intervenciones materializadas por la Xunta entre 2002 y 2003, no será hasta el 2007 cuando se acometa una actuación más puntera y atrevida, aunque marcada por los criterios de la normativa legal y de estudios científicos, creando, con carácter provisional, una estructura nueva para realojarlo sobre ésta en el mismo lugar para el que había sido concebido, intervención que permite a los estudiosos poder profundizar en el estudio de los materiales y de las técnicas empleadas en su ejecución, al mismo



[Foto 19] Imagen antigua del retablo mayor. Archivo fotográfico Manuel Chamoso Lamas (AMChL)

[Fotos 20 y 21] Detalles de los tornavoces restaurados.

[Foto 22] Vista actual del presbiterio con el retablo mayor.



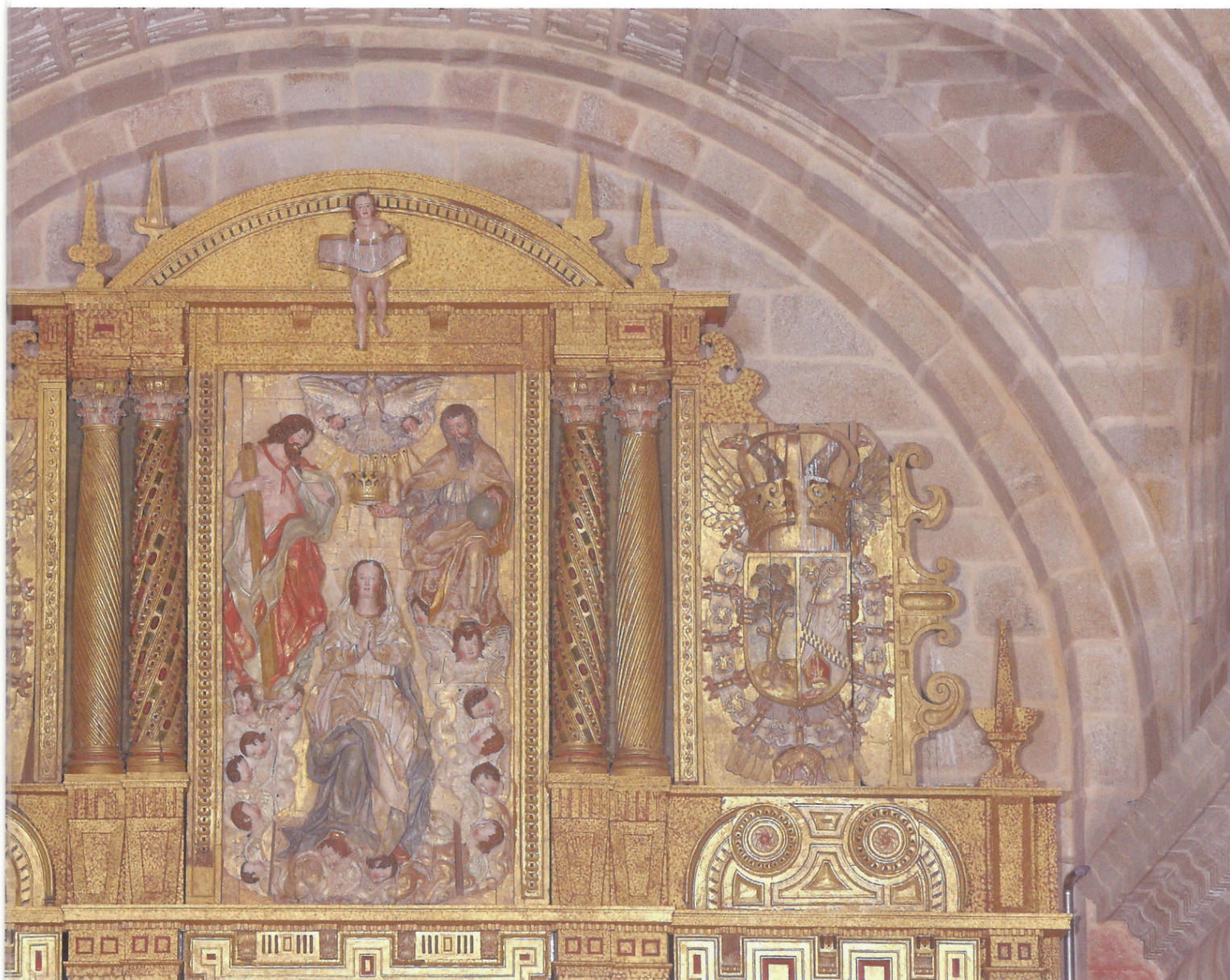


tiempo que comprender los mecanismos de alteración, deterioro y degradación y, en consecuencia, poder hacer una valoración objetiva, que da como resultado la prioridad de las actuaciones de prevención sobre las de restauración y proporciona criterios para su mejor acondicionamiento y mantenimiento.

En aras de la conservación y atendiendo al grado de deterioro, se acometió la reintegración estructural y la consolidación de un gran número de las piezas conservadas, lo que llevó a los técnicos de la Dirección Xeral de Patrimonio, tras analizar en profundidad todos los factores, y siempre cumpliendo con criterios punteros de actuación en materia de patrimonio, y por ello cuestionables, a clarificar por medio de la intervención lo que es y lo que no es original, sin

caer por ello en la invención y recurriendo a soluciones neutras para que así las lagunas no se terminasen imponiendo sobre la imagen.

Medidas de respeto a “la máquina” que llevaron a que tampoco se repusiese la policromía a base de brocados, estofados y esgrafiados con la que había sido ornamentado en 1666, según una inscripción que figuraba a ambos lados del marco pétreo; una policromía que curiosamente no había sufrido ningún repinte posterior, pero que se presentaba muy alterada e incluso con pérdidas parciales significativas; de ahí que se optase por la utilización de una técnica discernible y, así, no dejar la madera limpia, pues ello produciría una ruptura radical con el característico efecto del oro, cuya presencia daba sentido a estas construcciones; por eso se utilizó un acabado similar al



[Fotos 23 y 24] Dos detalles del retablo mayor restaurado

producido por el del oro, aunque sin emplear dicho material; en este caso la reintegración cromática se realizó en su totalidad a “rigattino” con acuarelas en un primer momento y posteriormente con pigmentos al barniz. Claro que con esta técnica no se consigue el fulgor característico producido por el reflejo de la luz, por lo que, si bien es cierto que se modifican los valores estéticos y simbólicos del retablo, también lo es que no hay posibilidad de confundir la intervención con la obra original.

Con estas actuaciones puede decirse que la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia ha recuperado esta gran estructura, si bien está pendiente la solución del sagrario y expositor, del que se conserva alguna foto y que en el inventario de 1835 se

describe como “una custodia antigua de madera, en su puerta se halla grabado de medio relieve un Salvador, a los costados San Benito y San Bernardo: en la cima de frente y costado derecho dos Santos pequeñitos de bulto, cuyo título se ignora”.

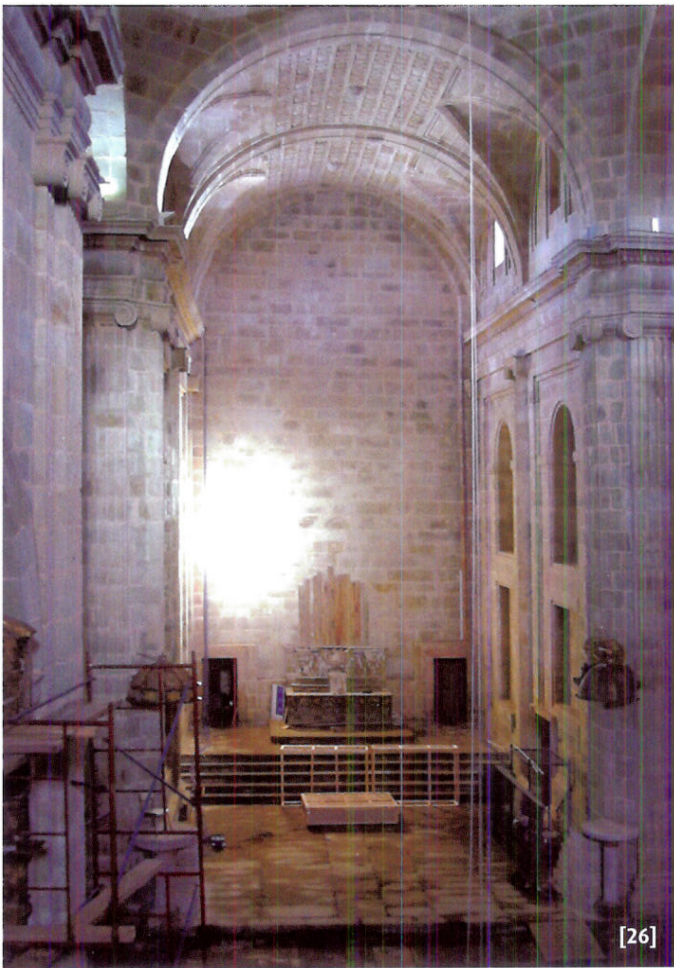
El resultado es un retablo de tres cuerpos y ático acoplado al espacio del testero; cada uno de los niveles presenta soportes sencillos en los extremos y dobles en el enmarque de la calle central que es de este modo enfatizada; pero en cada cuerpo encontramos tipos diferentes de soportes: en el primero el sagrario y el expositor estaba flanqueados por columnas salomónicas, apeadas en ménsulas recurvadas de acanto, reforzando visualmente el centro eucarístico del retablo, mientras que en sus extremos aparecen dos atlantes; la



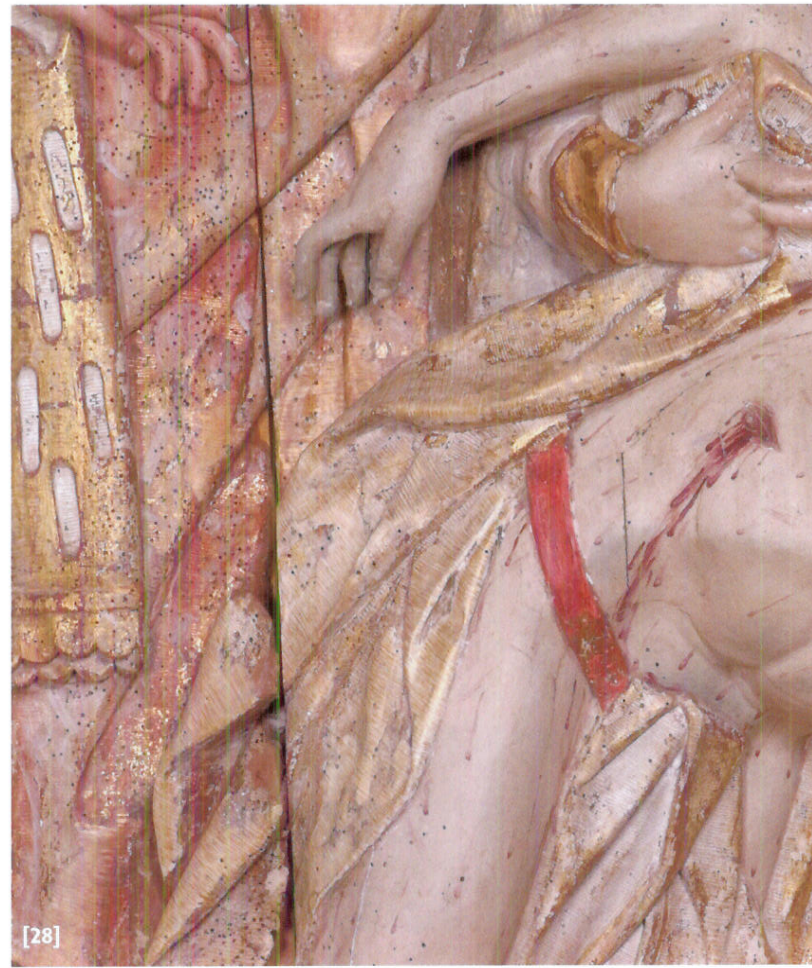
[25]



[27]



[26]



[28]

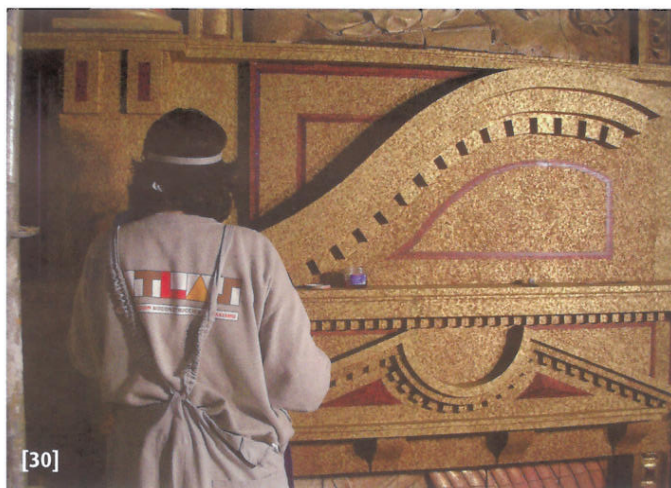
pervivencia de recetarios manieristas la encontramos también tanto en las columnas de fustes terciados del segundo y tercer nivel, como en las del ático cuyo fuste está animado por estrías helicoidales; también a recetas de épocas anteriores nos remiten, por ejemplo, los diseños geométricos del basamento del tercer cuerpo, las puntas de diamante de los frisos, los frontones de volutas enroscadas o los pináculos piramidales del ático. En definitiva, una estructuración en la que se pone de manifiesto la formación clasicista de Cabrera, pues los motivos que la animan derivan de tratados de arquitectura como los de Serlio o Dietterlim.

Y la organización de esta gran “máquina” a modo de casillero sirve para desarrollar su amplio programa iconográfico de acuerdo

con la función pedagógica que el retablo tenía que desempeñar. En la calle central se exalta al fundador del Císter, de modo que en el espacio sobre el sagrario expositor se recuerda la Lactación de san Bernardo, reflejando con su elección el interés de la Orden por destacar, siguiendo las pautas contrarreformistas, a sus santos como intercesores, pero sin olvidar a María como patrona de los monjes bernardos, recordando su Asunción a los cielos, en el último cuerpo, y su Coronación en el ático, flanqueada por los escudos de la Congregación y del monasterio. En las calles laterales nos encontramos, de abajo arriba, con el Nacimiento y la Adoración de los Reyes, el Descendimiento de la Cruz y la Flagelación, la Resurrección y el Bautismo de Cristo. Un emplazamiento que no es cronológico, sino que con él se



[29]



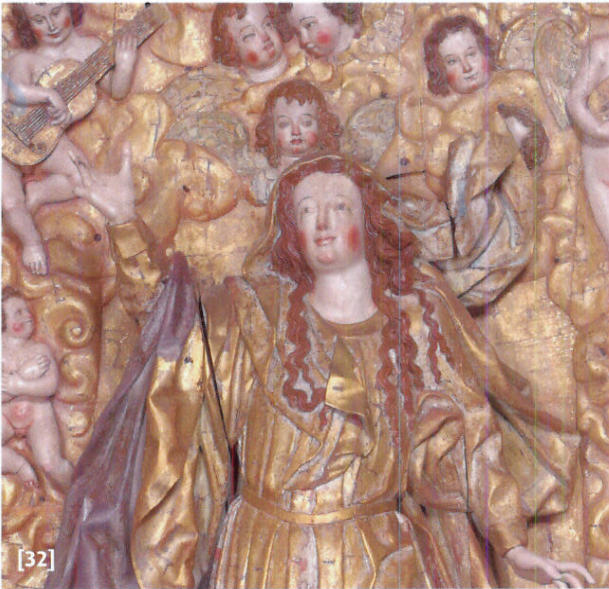
[30]



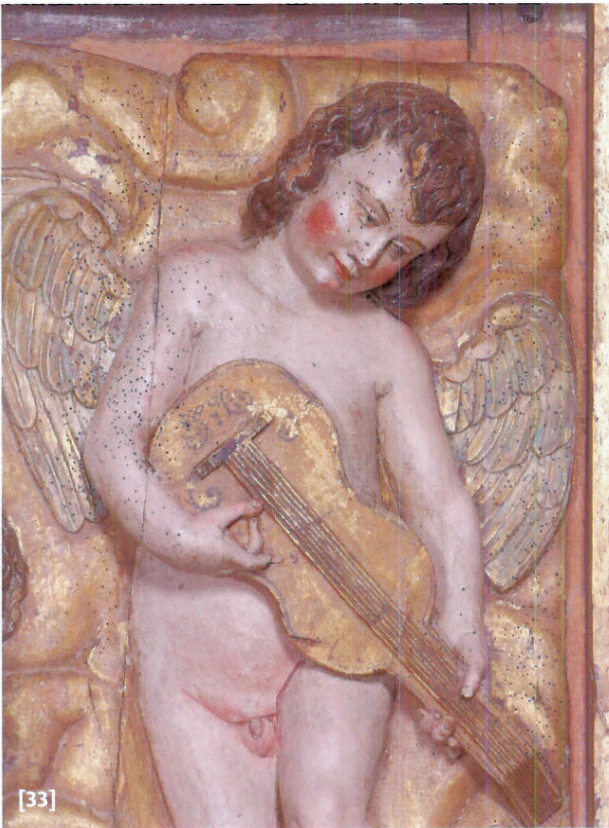
[31]



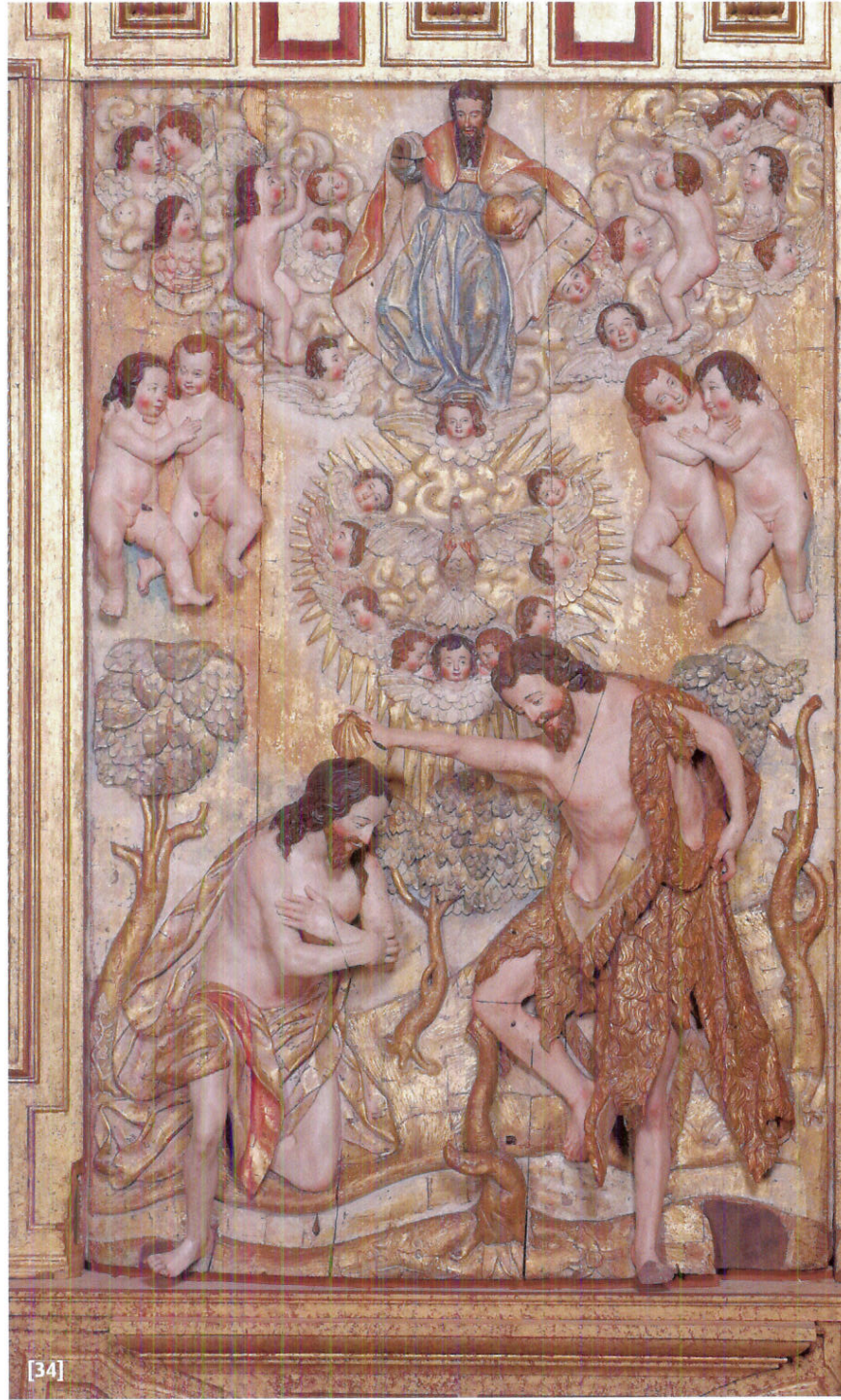
[Fotos 25 a la 31] Imágenes del proceso de restauración y montaje del retablo.



[32]



[33]



[34]

pretende plasmar un discurso iconográfico que tiene que ver con la función pedagógica que el retablo tenía, en este caso trasladarle al fiel el mensaje de la salvación del hombre y de la intercesión de María: Dios crea al Hombre por el amor, de ahí la presencia de los dos primeros relieves que lógicamente flanqueaban al sagrario y expositor -“Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, y hemos visto su gloria, gloria como de Unigénito del Padre” (S Juan, 1, 14)-; y por su gran amor lo redime, lo que lleva a la presencia de las dos últimas escenas que, lógicamente, aparecen acompañando a la Asunción: “He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo” (S. Juan, 1,29), mientras que las relacionadas con la Pasión -que nos hablan de la naturaleza humana de Cristo- aparecen flanqueando

la Lactatio; es María como Madre de la Humanidad, que nos habla del dolor que sufre el hombre como resultado del pecado original. Para terminar con la Coronación de María, en el ático, quien tras pasar por la muerte termina triunfando sobre ella.

Así pues, después del esfuerzo de la Dirección Xeral por recuperar el patrimonio mueble de este cenobio cisterciense ourensano, pues además de la sillería y el retablo mayor también se intervino en los demás retablos del templo, sólo queda esperar que se adopten medidas de carácter preventivo que, al no tener el templo hoy función religiosa, han de estar fundamentadas en criterios museísticos, con las que se posibilite la conservación y, en consecuencia, la protección y difusión de los valores que en estos muros se cobijan. ■



In 1988, the General Directorate of Cultural Heritage of the Xunta de Galicia, undertook the restoration of the Monastery of Santa María de Montederramo, badly damaged by time and by the action of other actors more destructive and uncontrolled: borers, natural or accidental disasters, human intervention. . . This article recounts the interventions in the choir stalls and the main altarpiece.

The choir stalls, completed in 1610, sets up a set in U, simple and stark, with two stall levels: the lower one for the laity and the other one for the monks, both headed by the abbot's chair. The boards of the lower stalls are framed by Corinthian pilasters of grooved shaft and the high ones by "compound order" columns. The abbot's seat is covered with an arch surmounted by the crowned Cistercian shield of the monastery. The only relief scenes were on the high seats whose iconographic program is Redemption, probably inspired by Bibles or engravings by Durer and other German artists of the XVI century.

The sale of Church lands provoked the loss of part of the boards. The borers and leaks deteriorated even more the columns, pieces, pinnacles. . . After a photogrammetric survey the stalls were dismantled and moved to the workshop to be restored and consolidated and to replace the damaged elements. The final action was the resettlement in the original area of the temple which was equipped with modern lighting.

Of the 44 original carvings, in walnut, 18 were preserved in situ. 12 originals preserved in the Archaeological Museum of Ourense and private collections were reproduced. This work was made with flexible silicone moulds and polyester counter moulds with which some polyester pieces with neutral charge were made as well as dyes in order to get the right colour of the wood which was given a final patina.

All new wood was treated with special products against borers and it was placed avoiding a direct contact with walls and floors to avoid moisture. Every piece and original relief was carefully cleaned and lost volumes were filled with resin to strengthen the existing support. Some walnut grafting was also necessary.

The main altarpiece, which had been abandoned for more than 150 years, was dismantled in the nineties and moved to the sacristy. In 2007 action is undertaken, marked by the rules and scientific studies. A new structure was temporarily created to get the altarpiece to be resettled in its original place, studying in depth both materials and techniques employed in its execution and analyzing mechanisms of alteration and degradation in order to value priorities and criteria for better maintenance and fitting out.

The structural reintegration was undertaken as well as the consolidation of many of the preserved pieces trying to distinguish what was original from what it was not, so that nothing was invented and using neutral solutions to avoid the imposition of gaps on the image.

Respect for the "machine" made the multicolour brocades, quilting and graffiti to be replaced without repainting but quite changed and with significant partial loss. A discernible technique was necessary in order not to have the wood cleaned, avoiding a rupture with the distinctive gold, which had a crucial role in this kind of constructions. A similar finish lacking gold was given; chromatic reintegration was done "rigattino" first with watercolour and then with pigments on the varnish, sacrificing the distinctive glare cause by reflected light to avoid confusion with the original work.

The altarpiece, coupled to the front wall, has got three bodies and an attic, highlighting the central path and the Eucharistic centre and thus reflecting the classical influence. This organization can develop a comprehensive iconographic program, fulfilling the educational function of the altarpiece about man salvation and the intercession of Holly Mary. The figure of the founder of the Cistercians is exalted, and we cannot forget Mary as the patron of Bernard monks, flanked by the shields of the Congregation and the monastery.

Once missed the religious function some preventive measures must be taken with museum criteria, enabling the conservation, protection and dissemination of the values of this monument.

[Fotos 32 a la 36]
Detalles del retablo mayor restaurado.



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA
E DEPORTE
Dirección Xeral de Patrimonio Cultural



XACOBEO 2010
Galicia

Restauro
REVISTA INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
G 7 Patrimonio y Gestión siglo XXI SL.